

Université Panthéon-Assas
École doctorale de droit international, relations internationales,
droit européen et droit comparé

Thèse de doctorat en Science Politique, mention relations internationales
soutenue le 14 novembre 2016

Les Représentations du monde dans le cinéma américain
post-11 Septembre (2001-2012)



Université Panthéon-Assas

Aurore LASSERRE

Sous la direction de Serge SUR

Membres du jury :

Pascal BONITZER, scénariste, réalisateur

Olivier CORTEN, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles (rapporteur)

Jean-Michel FRODON, Professeur associé à Sciences Po (Paris), Professoral Fellow à St Andrews University (Ecosse)

Vincent MICHELOT, Professeur des universités, Sciences Po Lyon (rapporteur)

Serge SUR, Professeur émérite de Droit public, Université Panthéon-Assas (directeur de thèse)

Jean TULARD, membre de l'Institut, Professeur émérite à l'université Paris-Sorbonne (président)

Avertissement

L'Université Paris II Panthéon-Assas n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse.

Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Remerciements

Bien que la thèse soit un travail solitaire, elle est enrichie d'échanges et du soutien de nombreuses personnes, que je tiens à remercier ici.

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, le Professeur Serge Sur, qui m'a encouragée dans la voie de la recherche et m'a fait l'honneur de diriger ce travail. Je lui exprime ma reconnaissance pour avoir su m'aiguiller par ses remarques et conseils. C'est en me laissant une grande liberté que j'ai pu mener à bien mes recherches.

Je remercie les membres du Centre Thucydide et son directeur le Professeur Julian Fernandez pour leur soutien, en particulier Aurélien Barbé, Yann Bedzigui, Emmanuel Bourdoncle, Grégoire Gayard, Somda Mangloire, Chloé de Perry-Sibailly, Keyvan Piram et Hewane Serequeberhan. Je leur souhaite le meilleur dans l'avancement de leurs recherches et dans leurs vies post-thèse. Je tiens particulièrement à remercier Manon-Nour Tannous. Ses relectures, son soutien et ses conseils m'ont été précieux.

À ma sœur, Chloé Lasserre, et mes amis qui m'ont soutenue et encouragée depuis le début. Je remercie Anthony Allard, Marta Bornati, Sophie Catarinozzi, Delphine Clavreul, Luis Chang, Juliane Freitag, Carole Gomez, Virginie Grenet, Ryma Hadji, Amélie Helle, Matea Ilieva, Violette Mazel, David Weil. À Alexandre Lenoble, dont la connaissance du cinéma américain a enrichi ma recherche et ma vision de ce dernier. Sur les films de super-héros et de fins du monde, ses analyses et nos conversations m'ont permis de mieux les appréhender. À mes filleuls, Lou et Romeo.

À ma mère, à qui je dédie cette thèse.

Les Représentations du monde dans le cinéma américain post-11 Septembre (2001-2012)

Le présent travail vise à comprendre la relation entre une société et son cinéma, entre la première puissance mondiale et la plus importante industrie cinématographique. La projection étant un mécanisme commun à la Nation et au cinéma, il s'agit de voir si un événement tel que 11 Septembre a produit un changement dans le cinéma américain. Dans un premier temps, le mouvement naturel des studios est d'effacer les tours qui apparaissaient dans des films tournés avant et dont la sortie était prévue peu de temps après. Parallèlement, des cinéastes décident d'aborder les attentats mais en les contournant, qui restent ainsi *hors-champ*, et il faut attendre 2006 pour que les événements du 11 Septembre s'incarnent sur grand écran. Par ailleurs, si au lendemain des attentats l'unité nationale prévaut, les réalisateurs et producteurs prennent leurs distances avec la politique de Washington lorsque l'idée d'une guerre en Irak est avancée. Au moment où celle-ci propose une vision du monde binaire, Hollywood réalise des films abordant la relation entre les États-Unis et le Moyen-Orient ou sur la légitimité de la guerre.

L'arrivée au pouvoir de Barack Obama en 2009 engendre différents changements, notamment le rapprochement entre Hollywood et Washington. Surtout, les stigmates du 11 Septembre se retrouvent dans des films de science-fiction, qui proposent une interprétation du monde pas si éloignée du nôtre. Enfin, nous observons un retour à (la projection de) la puissance, comme si la mort de Ben Laden en 2011 mettait un terme au « cinéma américain post-11 Septembre ».

Mots-clés : Attentats ; Bush ; Cinéma ; États-Unis ; Influence ; Nation ; Obama ; Projection ; Relations internationales ; Soft Power.

Representations of the world in American cinema after September 11 (2001-2012)

This work aims to understand the relationship between a society and its cinema, between the world's greatest power and the largest film industry. Projection is a common mechanism to the Nation and cinema, it comes to see if an event like September 11 produced a change in American cinema. First, the natural movement of the studios is to erase the towers that appeared in films made before and whose output was expected soon after. Meanwhile, some filmmakers decide to approach the attacks but bypassing them which remain *off-screen*, and it was not until 2006 that the events of September 11 are embodied on the big screen. Besides, if national unity prevails at first, directors and producers are distancing themselves from Washington's policy when the idea of a war in Iraq is mentioned. When it sees the world in a binary way, Hollywood makes films about the relationship between the US and the Middle East or about the legitimacy of the war.

The coming to power of Barack Obama in 2009 generates different changes, including the connection between Hollywood and Washington. Above all, the stigma of September 11 are found in science fiction movies, offering an interpretation of the world not so far from ours. Finally, we see a return to (the projection of) power, as if the death of bin Laden in 2011 was ending the « American cinema after September 11 ».

Keywords : Attacks; Bush; Cinema; Unites States; Influence; Nation; Obama; Projection; Internationales affairs; Soft Power.

Sommaire

ABREVIATIONS ET ACRONYMES	1
GLOSSAIRE	3
INTRODUCTION	7
PREMIERE PARTIE. HOLLYWOOD OU LA METAPHORE D'UN PAYS	25
CHAPITRE I – L'Amérique entre narration et idéologie	27
CHAPITRE II – Washington et Hollywood : une relation institutionnalisée	39
CHAPITRE III – Le cinéma comme incarnation et agent de la puissance (1981-2001)	59
Conclusion de la première partie	80
DEUXIEME PARTIE. LA FRACTURE DU 11 SEPTEMBRE. L'IRRUPTION DU REEL	83
CHAPITRE I – L'Image entre spectacularisation et historicité	83
CHAPITRE II – Le récit national à l'épreuve des attentats	101
CHAPITRE III. Cinq ans après, Hollywood s'approprie les attentats	123
Conclusion de la deuxième partie	133
TROISIEME PARTIE. LA NOSTALGIE DE LA DOMINATION. VISIONS IMPERIALES ET DESIR DE GUERRE	135
CHAPITRE I – Le monde manichéen de l'administration Bush	135
CHAPITRE II – Opération militaire, diplomatie culturelle et propagande	145
CHAPITRE III – Hollywood entre conformisme et réformisme	159
CHAPITRE IV – La guerre en Irak à l'écran. L'impuissance de la force ?	187
Conclusion de la troisième partie	201
QUATRIEME PARTIE. COALITION ET REAFFIRMATION DU LEADERSHIP	203
CHAPITRE I – « <i>De-Bushifier</i> » la politique et l'image des États-Unis	203
CHAPITRE II – La science-fiction à l'épreuve du 11 Septembre 2001	213
CHAPITRE III – La (re)projection de la puissance	271
Conclusion de la quatrième partie	293
CONCLUSION GENERALE	295

Abréviations et acronymes

Abréviations

dir. : sous la direction de

éd. : édition

Ibid. : *ibidem*

op.cit. : *opus citatum*

Acronymes

ACCF : American Committee for Cultural Freedom

BBG : Broadcasting Board of Governors

CCA : Comics Code Authority

CCF : Congress for Cultural Freedom

CIA : Central Intelligence Agency

CPI : Committee on Public Information

DHS : Department of Homeland Security

DoD : Department of Defense

DODSAEM : Department of Defense special Assistant for Entertainment Media

FBI : Federal Bureau of Investigation

FOIA : Freedom of Information Act

GATT : *General Agreement on Tariffs and Trade* (Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce)

HUAC : House Un-American Activities Committee

IO : Information Operations

MPAA : Motion Picture Association of America

MO : Morale Operations

MPAPAI : Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals

MPEA : Motion Picture Export Association

NRG : National Research Group

NSA : National Security Agency

OMPBB : Overseas Motion Picture Bureau

OPA : Office of Public Affairs

OPC : Office of Public Coordination

OSI : Office of Strategic Influence

OSS : Office of Strategic Service

OSP : Office of Special Plans

OWI : Office of War Information

UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

USIA : United States Information Agency

USO : United Service Organizations

VOA : Voice of America

WMD : Weapon of mass destruction

Glossaire

Caméra subjective : le fait de voir une action à travers le regard d'un personnage pour accentuer le processus d'identification du spectateur. Équivalent de la *focalisation interne* en littérature

Carton : procédé hérité du cinéma muet, les génériques de début et de fin sont parfois composés de cartons sur fond noir où sont écrits les noms des équipes artistique et technique

Contre-plongée : prise de vue effectuée avec un angle au-dessous de l'objet ou du personnage, ce qui évoque généralement un sentiment de puissance, de supériorité de l'objet filmé

Flash-back : séquence ou ensemble de séquences montrant une action qui s'est déroulée dans le passé par rapport au récit principal

Hors-champ : éléments de décor et personnages qui ne sont pas visibles à l'écran

Panoramique : mouvement, rotation de la caméra sur son axe

Plan-séquence : séquence tournée en un seul plan, sans arrêt de la caméra

Plongée : prise de vue effectuée avec un angle au-dessus de l'objet ou du personnage, ce qui évoque un sentiment de faiblesse du personnage ou de l'objet filmé

Split-screen : effet consistant à diviser l'écran en plusieurs parties, chacune présentant des images différentes

Story-board : outil de travail réalisé avant le tournage qui regroupe sous forme de croquis, l'ensemble des plans et mouvements de caméra ainsi que les indications sonores

Travelling : déplacement de l'axe de la caméra durant la prise de vue (par exemple, suivre un personnage en train de marcher). Il existe des travellings avant, arrière, droite, gauche...

*« De par sa matière, qui est à la fois du temps, de la projection et du souvenir,
le cinéma peut faire une échographie de l'Histoire en faisant sa propre échographie. (...)
Comme l'analyse (...) est une façon de dire, le cinéma est une façon de voir. »¹*

*« (...) la cinéphilie ce n'est pas seulement un rapport particulier au cinéma,
c'est plutôt un rapport au monde à travers le cinéma. »²*

¹ GODARD J-L., à propos de son film *Histoire(s) du cinéma, Les Inrockuptibles*, 21 octobre 1998

² DANÉY S., *La Maison cinéma et le monde. 1. Le Temps des Cahiers 1962-1981*, P.O.L, 2001, p.23

INTRODUCTION

« Trouverait-on à travers le monde le rêve de l'Amérique sans le cinéma ?
Aucun autre pays dans le monde ne s'est ainsi tant vendu,
et n'a répandu ses images, l'image qu'il a de soi,
avec une telle force, dans tous les pays. »

Wim Wenders, *Poèmes cités*

À l'automne 2000, la secrétaire d'État Madeleine Albright est en visite officielle en Corée du Nord. Avertie que son dirigeant Kim Jong-il est un grand admirateur du basketteur Michael Jordan, elle arrive à Pyongyang avec un ballon dédicacé par la star des Chicago Bulls. Ravi, il la surprend encore par sa connaissance des films hollywoodiens qu'il regarde de façon obsessionnelle. De retour aux États-Unis, la secrétaire d'État déclara que le dirigeant nord-coréen lui avait dit être d'accord avec les choix des Oscars.³ Cette anecdote symbolise le rayonnement ou l'assise d'Hollywood sur le monde et ce, même dans un pays aussi fermé que la Corée du Nord.⁴

Si « *la puissance fascinante du cinéma américain* »⁵ n'est plus à démontrer, notre ambition, dans ce travail de thèse, est d'étudier le cinéma américain à partir des attentats du 11 Septembre 2001. Le 7^e Art offrant un point de vue d'observation de la société internationale en un temps donné, la pertinence de ce cadre d'étude, délaissé par les travaux français, nous paraît devoir être réhabilité, tant nous y avons trouvé d'intérêt pour cette recherche.

³ FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, Bargain Price, 2005, p.14. Si nous ne disposons pas d'informations supplémentaires, notons que cette année-là, l'Oscar du meilleur film a été attribué à *American Beauty* de Sam Mendes

⁴ De façon générale, il apparaît que les dictateurs apprécient fortement les films hollywoodiens. D'ailleurs, Joseph Staline ne déclarait-il pas : « *If I could control the medium of the American motion picture, I would need nothing else to convert the entire world to communism.* » NYE Joseph S. & DONAHUE John D., *Governance in a Globalizing World*, Brookings Institution, 2000, p.133. Cité dans ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, Pluto Press, 2010, p.170. Voir également TULARD J., *Dictionnaire amoureux du Cinéma*, Plon, 2009, pp.203-207

⁵ NACACHE J., *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, L'Harmattan, 2001, p.13

I. Pertinence de l'objet d'étude : penser le cinéma dans les relations internationales

L'idée première de cette thèse est de s'interroger sur le rôle ou le statut du cinéma comme moyen de représentation du monde. À l'instar des grands romans du XIX^e siècle, le cinéma, en « *mobilisant métaphores et mythologies au service d'une interprétation de notre époque* »⁶ est un témoin de l'Histoire. La créativité des scénaristes et des réalisateurs puise ainsi dans l'évolution des sociétés, tout en agissant sur elles – selon le rapport circulaire que décrivait Edgar Morin.⁷ Peut-être parce qu'il est un « art de masse »⁸, le cinéma « *reflète la mentalité [d'une nation] de manière plus directe que tout autre moyen d'expression artistique* »⁹.

Si s'intéresser aux rapports entre politique et cinéma est une démarche originale et peu « *défriché[e]* », tant l'association entre film et politique peut sembler « *contre-intuiti[ve]* »¹⁰, l'analyse de films peut rendre compte d'une politique, d'un événement, d'un sentiment (inter)national. Les films constituant une analyse des sociétés¹¹, « *le cinéma recueille et conserve dans l'image l'œuvre d'une époque, et dans l'époque le cours entier de l'histoire.* »¹² Dans ce cadre, ce travail propose une analyse des relations internationales au regard du 7^e Art¹³, c'est-à-dire avec l'appui de ce dernier¹⁴ ; cette transdisciplinarité permet ainsi de saisir comment le

⁶ SUR S., *Plaisirs du cinéma. Le monde et ses miroirs*, Éditions France-Empire Monde, 2010

⁷ « *Ce double mouvement de l'imaginaire mimant le réel, et du réel prenant les couleurs de l'imaginaire* ». MORIN E., *L'Esprit du temps*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1962. Cité dans DAGNAUD M., « Le cinéma : nouvelle hégémonie culturelle », *La Vie des idées*, 2 janvier 2008

⁸ « (...) *filmmakers are historians, too, documenting, in a public medium, their version of events, which may ultimately hold more sway over the public's understanding than any "sober historian mired in tons of data" might accomplish.* » JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas, 2012, p.126

⁹ KRACAUER S., *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Flammarion, 1987

¹⁰ GODMER L. & SMADJA D., « Penser la politique par le film », *Quaderni*, n°86, 2015/1

¹¹ Voir FERRO M., *Cinéma, une vision de l'Histoire*, Éditions du Chêne, 2003

¹² BENJAMIN W., *Œuvres, III*, Gallimard, coll. Folio, 2000. Cité dans DE BAECQUE A., « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°51, 2007

¹³ Quelques ouvrages abordent ainsi l'étude des relations internationales à travers le cinéma. Voir GREGG R., *International Relations on Film*, Lynne Rienner Publishers, 1998 ; HUSMAN J. & MITCHELL W., *The Godfather Doctrine: A Foreign Policy Parable*, Princeton University Press, 2009

¹⁴ En ce sens, nous reprenons à notre compte l'explication de Marc Ferro : « *Le film, ici, n'est pas considéré d'un point de vue sémiologique. Il ne s'agit pas non plus d'esthétique ou d'histoire du cinéma. Le film est observé, non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. Il ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne mais par l'approche socio-historique qu'il autorise. Aussi l'analyse ne porte pas nécessairement sur l'œuvre en sa totalité ; elle peut s'appuyer sur des extraits, rechercher des « séries », composer des ensembles. La critique ne se limite pas non plus au film, elle l'intègre au monde qui l'entoure et avec lequel il communique nécessairement. Dans ces conditions, entreprendre l'analyse de films, de bouts de films, de plans, de thèmes, en tenant compte, selon le besoin, du savoir et du mode d'approche des différentes sciences humaines ne saurait suffire. Il faut appliquer ces méthodes à chaque substance du film (images, images sonores, images sonorisées), aux relations entre les composants de ces substances ; analyser dans le film aussi bien le récit, le décor, l'écriture, les relations du film avec ce qui n'est pas le film : l'auteur, la production, le public, la critique, le régime. On peut espérer ainsi comprendre non seulement l'œuvre mais aussi la réalité qu'elle figure.* » FERRO M., « Le film, une contre-analyse de la société », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°1, 1973, p.114

cinéma est influencé par le cadre politique et peut influencer les perceptions des spectateurs.

« Film does provide a rich resource for thinking critically about the dominant modes of representation and associated ways of knowing and feeling about international politics, but it is also vital to recognize the interrelationship between the visual medium and international politics. »¹⁵

D'ailleurs, le fait que le film catastrophe *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), soit utilisé comme introduction à un cours de relations internationales pour expliquer le concept de monde unipolaire¹⁶ est significatif de l'impact que peut avoir une œuvre sur les compréhensions d'un état du monde.

Si la recherche d'influence s'enracine dans l'Histoire des grandes nations cinématographiques – « *Le premier geste des frères Lumière [est] d'expédier des opérateurs filmer aux quatre coins de la planète : ils ramènent des images (...) en même temps qu'ils se font partout les propagateurs du nouveau miracle de la technique* »¹⁷ –, les États-Unis se distinguent par leur force d'exportation de leur culture. En effet, si le gouvernement soutient l'industrie dès les années 1920¹⁸, la puissance d'Hollywood s'accroît au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. En 1946, les accords Blum-Byrnes prévoient la mise en place de quotas des films américains dans les salles françaises ; lors des négociations du GATT en 1993, l'Europe protectionniste se confronte à l'Amérique libérale, puisque ce cycle propose d'appliquer les règles du commerce international aux services audiovisuels (cinéma, télévision, radio). Enfin, en 2005, les États-Unis ne signent pas la Convention pour la diversité culturelle adoptée à l'UNESCO.

¹⁵ CARTER S. & DODDS K., *International Politics and Film. Space, Vision, Power*, Columbia University Press, 2014, p.4

¹⁶ WEBBER J., « Independence Day as a Cosmopolitan Moment: Teaching International Relations », *International Studies Perspectives*, 2005. Cité dans TOTMAN S., *How Hollywood Projects Foreign Policy*, Palgrave Macmillan, 2009, p.5. Le film de Roland Emmerich sera analysé dans la Première Partie, Chapitre III. – Section II. L'Amérique impériale. L'« hyperpuissance » dans un monde « hollywoodisé »

¹⁷ FRODON J-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, Odile Jacob, 1998, p.26 ; « Evidemment, le cinéma français existe, de même que le cinéma italien, japonais, allemand, coréen, argentin, anglais, russe, égyptien, mais aucun de ces cinémas ne s'exprime, à travers son affirmation nationale, comme une figure qui a une destinée dominante propre. » YAZBEK E., « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain ». Thèse soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2008, pp.8-9

¹⁸ « *Hollywood and the idea of the American Dream are deeply intertwined with each other.* » ARNOLD Gordon B., *Projecting the End of the American Dream: Hollywood's Visions of U.S. Decline*, Praeger Publishers, 2013

Puisque « *la nation est toute entière est une représentation* »¹⁹, la puissance économique de l'industrie cinématographique américaine, et particulièrement hollywoodienne²⁰ est telle, qu'elle est devenue un moyen d'influence majeur sur la scène internationale.²¹ De fait, « *seuls les États-Unis font converger soft power, hégémonie sur le marché d'exportation des images et conquête commerciale : Hollywood et Coca-Cola, même combat. Cette puissance cumulée est perçue par certains pays comme un hard power.* »²²

« (...) *politics and movies inform each other... Both tell about the society from which they come.* »²³

L'un des objectifs de cette thèse consiste à enrichir les réflexions entre l'Art et la politique, entre le cinéma américain et les relations internationales. C'est donc en dialogue constant avec cette littérature que nous avons procédé.

¹⁹ NORA P., *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, 1986 ; « *Les nations se sont constituées à travers des récits véhiculés par des langues et aussi au moyen des arts du quotidien (...). Les films (...) construisent des fragments d'identités culturelles par lesquelles les entités nationales et régionales se mettent en scène et nouent des regards croisés. Par-delà leurs institutions politiques, les nations (...) s'exposent dans l'espace public mondial à travers un prisme ciselé par les industries de l'image. Certes, aucune pureté culturelle n'existe dans un monde d'échanges, et le métissage et les emprunts réciproques sont à l'œuvre dans une culture mondialisée ; le caractère national des œuvres mérite parfois discussion dans une activité économique qui recourt à des capitaux d'origines hétérogènes et qui, presque toujours, réunit pour un même projet des auteurs, des réalisateurs et des acteurs d'horizons fort divers : et pourtant, les films (...) plongent leurs racines dans des identités géographiques et sociétales. Très souvent, ils "expriment" une société particulière.* » DAGNAUD M., « Les industries de l'image », *La Vie des idées*, 15 mai 2009

²⁰ C'est-à-dire les grosses productions (poids des studios, marketing, large distribution) : « *Le cinéma américain est la somme des films produits aux États-Unis, le cinéma hollywoodien est la projection de l'Amérique.* » FRODON J.-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation, op.cit.*, p.118

²¹ Il y a « *l'idée d'une confiscation américaine et hollywoodienne de la mémoire des autres* ». RANCIÈRE J., *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Éditions Amsterdam, 2009, p.312 ; « *In the late 19th century, after France's defeat in the Franco-Prussian War, the French government created the Alliance Française to popularize its culture and restore national prestige. During World War I, The American government organized tours and persuaded Hollywood to make films that portrayed the United States in a positive light.* » NYE Joseph S., *The Future of Power*, PublicAffairs, 2011, p.102

²² DAGNAUD M., « Le cinéma, instrument du *soft power* des nations », *Géoéconomie*, n°58, 2011/3, pp.21-30 ; « *De même que l'entreprise fordiste a produit un modèle de représentation sociale et une figure du dirigeant industriel, "l'entreprise hollywoodienne" (...) produit un nouveau modèle plus puissant de manager transnational, grand communicateur visionnaire et porteur d'un projet de société (...).* » MUSSO P., « Américanisme et américanisation : du fordisme à l'hollywoodisme », *Quaderni*, n°50-51, Printemps 2003, pp.231-247

²³ GIANOS P., *Politics and Politicians in American Film*, Praeger, 1999. Cité dans HAAS E., CHRISENSEN T. & HAAS Peter J., *Projecting Politics: Political Messages in American Films*, Routledge, 2nde édition, 2015

II. L'héritage et les silences de l'historiographie

Notre objet de recherche sollicite donc plusieurs champs disciplinaires, en particulier la science politique, les relations internationales, l'histoire, l'art, le cinéma, la sociologie et la philosophie.²⁴ En effet, nous pensons que cette approche éclectique contribue à la compréhension du sujet ; à rebours d'une historiographie cloisonnée, nous avons cherché à faire dialoguer les disciplines et à tirer les bénéfices de la notion d'Art dans la (les) société(s).

La politique américaine, et plus précisément le rapport des États-Unis au monde, ont largement été étudiés et sous différents angles.²⁵ Si l'ouvrage de Raymond Aron, *République impériale. Les États-Unis dans le monde : 1945-1972* (Calmann-Lévy, 1973), propose notamment d'aborder la puissance américaine en la qualifiant d'empire, il est plus juste de parler d'hégémonie ; de fait, nous considérons ici que « *la puissance se perçoit plus aisément qu'elle ne se conçoit* ». ²⁶ En revanche, les ouvrages anglo-saxons, emploient les termes *imperialist* et *imperialism*, qui apparaissent plus fréquemment que celui d'*hegemony*. L'impérialisme décrit par les auteurs américains doit alors être compris comme une conquête ou une pénétration d'un marché (entreprises, produits, cinéma, médias). C'est pour cela que ces derniers préfèrent le terme *cultural imperialism* : la forte production de films et leur distribution semblent plutôt attester d'un « Empire du *soft power* ».

« *La cinématographie la plus diffusée dans le monde, la mieux financée, en provenance de la plus grande puissance, ne peut laisser indifférent. D'autant plus que le cinéma est déjà l'une des formes d'art les plus accessibles. Le cinéma des États-Unis arrive ainsi à toucher une quantité extraordinaire de citoyens répartis sur l'ensemble des continents.* »²⁷

²⁴ Plus précisément des textes qui ont abordé la représentation et la signification de l'image, notamment BAUDRILLARD J., *Amérique*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986 & *L'Esprit du terrorisme*, Éditions Galilée, 2002 ; DEBORD G., *La Société du spectacle*, Gallimard, 1992 ; MORIN E., *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, 1956 ; RANCIÈRE J., *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil, 2001 ; STUBBLEFIELD T., *9/11 and the Visual Culture of Disaster*, Indiana University Press, 2014

²⁵ Voir notamment DAVID C-P. (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, Presses de Sciences Po, 3^e édition, 2015

²⁶ ROCHE J-J., « La puissance orpheline », *Le Trimestre du monde*, 3^e trimestre, 1995, p.48. Cité dans BARBÉ A., « La puissance et les relations internationales : essai sur un concept controversé ». Thèse soutenue à l'Université Paris II – Panthéon Assas, 2015, p.38

²⁷ VAILLANCOURT C., *Hollywood et la politique*, Écosociété, 2012, p.31. Le *soft power* est un terme popularisé par Joseph Nye qui le définit comme un « *aspect de la puissance – faire en sorte que les autres veulent ce que vous voulez – je l'appelle soft power ; il coopte plutôt qu'il n'impose* ». NYE J., *The Paradox of American Power*, Oxford

D'autres encore se sont efforcés à démontrer que les films américains, et plus spécifiquement les grosses productions, sont représentatifs d'un contexte politique et social.²⁸ Par la même, la relation entre Washington et Hollywood, fluctuante selon les époques mais néanmoins pérenne, a été le sujet de plusieurs ouvrages.²⁹

Au-delà des ouvrages et des articles, la lecture de travaux universitaires a permis une compréhension ciblée des thèmes analysés.³⁰ Et s'agissant d'une thèse sur le cinéma et donc sur l'image, des documentaires et des reportages ont été des sources précieuses, car ils ont permis une analyse *filmique* des thèmes abordés (sur le terrorisme, la guerre en Irak ou la notion de super-héros). À travers ces documents, nous avons pu analyser visuellement des parties de notre recherche.³¹

Toutes ces études représentent un apport certain pour notre recherche. Pourtant, la période que nous choisissons d'étudier n'y est abordée qu'en surface, réduite à une réalité calendaire, voire délaissée.³² Notre travail a donc consisté à déplacer la focale sur la période post-11 Septembre, dont l'importance est indéniable au sein de l'histoire du cinéma américain.

University Press, Oxford, 2002 ; « *the ability of A to get B to do something B would not otherwise do* ». ARMISTEAD L., *Information Operations: Warfare and the Hard Reality of Soft Power*, Brassey's Inc., 2004, p.10. Cité dans MOOERS Colin (dir.), *The New Imperialists: Ideologies of Empire*, Oneworld Publications, 2006, p.212. Voir également MINGANT N., *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*, CNRS Éditions, 2010

²⁸ Voir ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, Pluto Press, 2010 ; BIDAUD A.-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Armand Colin, 2nde édition, 2012 & DUBOIS R., *Hollywood, cinéma et idéologie*, Éditions Sulliver, 2008

²⁹ BENEZET E. & COURMONT B., *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*, Armand Colin, 2007 ; BROWNSTEIN R., *The Power and the Glitter. The Hollywood-Washington Connection*, Vintage Books, 2nd édition, 1992 ; STANLEY T., *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, Thomas Dunne Books, 2014 ; VALANTIN J.-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Éditions Autrement, 2010

³⁰ DAVO Y., « New York, 11 septembre 2001 : la fiction étasunienne à l'épreuve du choc », Thèse soutenue à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, 2013 ; LAMY A., « La médiatisation de "l'apocalypse". Le traitement médiatique du 11 septembre 2001 aux États-Unis dans la presse et la télévision françaises (11-18 septembre 2001) », Thèse soutenue à l'Université de Metz, 2005 ; YAZBEK E., « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain », Thèse soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2008

³¹ Notamment *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, réalisé par Emilio Pacull, Arte France & Les Films d'Ici, 2004, 90 min., *La Guerre d'Hollywood 1939-1945*, réalisé par Michel Viotte, La Compagnie des Indes, 2013, 140 min., ou encore *Super-héros : l'éternel combat*, réalisé par Michael Kantor, Ghost Light Films, 2013, 156 min.

³² À l'exception notable du numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, « Le cinéma rattrapé par l'histoire », n°561, octobre 2001, et de plusieurs articles comme ANDÉN-PAPADOPOULUS K., « The Trauma of Representation: Visual Culture, Photojournalism and the September 11 Terrorist Attack », *Nordicom Review*, vol.24, n°2, 2003, pp.89-104 ; BELL A.-L., « La citation du réel : le 11-Septembre », *Médiamorphoses*, n°20, 2007 ; BRADSHAW P., « 9/11 films: how did Hollywood handle the tragedy? », *The Guardian*, 8 septembre 2011 ; BURDEAU E., « Dans l'ombre du 11 septembre », *Les Cahiers du cinéma*, n°603, juillet-août 2005 ; CHÉROUX C., « Le déjà-vu du 11-Septembre », *Études photographiques*, n°20, juin 2007, pp.148-173

III. Construction d'un concept : « le cinéma américain post-11 Septembre »

Pour rendre compte de la spécificité de la décennie qui a suivi les attentats, nous proposons le concept de « cinéma américain post-11 Septembre », qui désigne les productions sorties entre 2001 et 2012.³³ Cette ambition guide ainsi notre approche de l'Amérique et de son cinéma dans un temps donné, et vise à combler un vide dans la recherche française.

Le terme « post-11 Septembre » revêt plusieurs significations et aspects puisqu'il se rapporte à un événement spécifique et à un état d'esprit. Les hommes politiques ou les médias marquent d'ailleurs une distinction entre l'« avant 11 Septembre » et l'après, pour signifier ou souligner une façon d'appréhender le monde. Si le terme renvoie aux attentats, il sous-entend également ce qui a suivi, c'est-à-dire les lois adoptées (Patriot Act), et les guerres en Afghanistan et en Irak. L'énoncé « post-11 Septembre » fait donc référence à « une journée, à une mentalité et à un changement culturel ».³⁴ Car pour beaucoup d'Américains, cette date représente la fin de l'innocence.³⁵ Ce jour-là, l'Amérique « a été éjectée de Disneyland. (...) ce pays avait le sentiment de pouvoir échapper à la violence du monde extérieur. Il avait la conviction trompeuse d'une stabilité. »³⁶ Car plus qu'une « déclaration de guerre » ou un « acte de guerre », le 11 Septembre est une blessure narcissique à laquelle il est difficile de répondre.

« Le pire pour la puissance mondiale n'est pas d'être agressée ou détruite, c'est d'être humiliée. Et elle a été humiliée par le 11 septembre, parce que les terroristes lui ont infligé là quelque chose qu'elle ne peut pas rendre. Toutes les représailles ne sont qu'un appareil de rétorsion physique, alors qu'elle a été défaite symboliquement. La guerre répond à l'agression, mais

³³ Il nous faut préciser dès maintenant que les films analysés ne portent pas spécialement ou uniquement sur le 11 Septembre. Si plusieurs films sont « imprégnés » du climat post-11 Septembre, des spectateurs par exemple, ont comparé le personnage de Voldemort dans la saga Harry Potter à Oussama Ben Laden. En effet, l'« atmosphère » créée par les attentats de 2001 s'est transposée au cinéma de manière parfois inattendue. Voir KILDAY G., « Eerie Links Between 'Harry Potter,' Osama Bin Laden; Why Movie May Benefit », *The Hollywood Reporter*, 2 mai 2011 ; TURNER J., « When Harry Met Osama », *Slate.com*, 20 juillet 2015

³⁴ WETMORE Kevin J. Jr., *Post-9/11 Horror in American Cinema*, Bloomsbury Academic, 2012, p.4. Traduit par l'auteur

³⁵ Voir PURDY J., *Being America: Liberty, Commerce, and Violence in an American World*, Knopf, 2003

³⁶ Scott Morgan, professeur de psychologie politique. Cité dans MANDEVILLE L., « L'Amérique dans l'ère de l'incertitude », *Le Figaro*, 8 septembre 2011 ; « Les tours s'effondrent et le Pentagone s'enflamme, brisant le mythe américain du caractère de sanctuaire du territoire américain. » VALANTIN J.-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Éditions Autrement, 2010, p.129

*pas au défi. Le défi ne peut être relevé qu'en humiliant l'autre en retour
(mais certainement pas en l'écrasant sous les bombes) (...). »³⁷*

Après cette humiliation à laquelle le monde entier a assisté, « [quelle] *rupture cinématographique* aurait [donc émergé] (...) ? »³⁸ Car le 11 Septembre est également un attentat cinématographique, puisqu'il est la « mise en images » des catastrophes imaginées par le cinéma (attaques, destruction de buildings) : ce qui n'était qu'un scénario est devenu réel. Or, « *pour que l'imaginaire continue de fonctionner, qu'il remplisse sa fonction poétique et cathartique, il faut, précisément, qu'il reste imaginaire. (...) Que faire quand l'imaginaire est devenu réel ?* »³⁹

Si la déclaration du compositeur allemand Karlheinz Stockhausen six jours après les attentats – « [9/11 is] *the greatest work of art imaginable for the whole cosmos* »⁴⁰ – a indigné beaucoup, cette provocation traduit néanmoins une certaine idée/approche du « rôle » que peut endosser le cinéma après un tel événement. En effet, la difficulté d'adaptation du 11 Septembre au cinéma réside dans son appropriation cinématographique, fictionnelle. Le cinéma est-il incapable de « *s'emparer pleinement de la représentation ?* »⁴¹ En d'autres termes, que peut (montrer) le cinéma après le 11 Septembre ?

« Perhaps the whole point of 9/11 was that it could never be represented on the cinema screen. The diabolic, situationist genius of the kamikaze attacks was that they were themselves a kind of counter-cinema, a spectacle very possibly inspired by the art-form, but rendering obsolete any

³⁷ BAUDRILLARD J. & MORIN E., *La Violence du monde*, Éditions du Félin/Institut du monde arabe, 2003, p.79

³⁸ « *Devons-nous vraiment parler d'une période cinématographique post 11 Septembre comme il en est de périodes cinématographiques d'après guerres ? Les attentats font-ils place à une rupture émotionnelle, idéologique et artistique unique ? (...) Et que pouvons-nous développer sur l'idée du cinéma (jamais tant ?) inspiré par les horreurs de la réalité ? Qui se nourrit l'un de l'autre ? Quelle rupture serait-elle plus "cinématographique", la mise en scène terroriste ou la mise en scène terrifiante, terrifiée ?* » TYLSKI A., « Le cinéma après le 11 septembre 2001 », cadrage.net, septembre 2004. « *In fact, 9/11 poses distinct challenges to the artist. (...) How does one convey the enormity of the event without trivializing it? How does one bend art forms more often used for entertainment or artistic expression toward the capturing of history?* » KAKUTANI M., « Outdone by Reality », *The New York Times*, 1^{er} septembre 2011 ; « *Instead of factual reality simply giving rise to creative interpretation, the factual reality of 9/11 and creative interpretations of 9/11 can be viewed as having a reciprocal relationship. Not only do historical events influence creative works but creative works also come to influence popular perception and interpretation of those same historical events. (...) Interpreting the attacks of September 11, 2001 in a literary context thus serves both a palliative and instructive function; fictional portrayals of the events possess the power to simultaneously explain 9/11 and redefine it.* » FEBLOWITZ Joshua C., « The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman », *Student Pulse*, vol.1, n°12, 2009

³⁹ ATKIN L., *Mythes et idéologie du cinéma américain*, Vendémiaire, 2012, pp.14-15

⁴⁰ Cité dans CASTLE T., « The unsettling question of the Sublime », *New York Magazine*, 27 août 2011

⁴¹ SOULADIÉ V., « Adapter le 11 septembre 2001 au cinéma : Limites et écarts de la représentation dans World Trade Center (Oliver Stone, 2006) », *Miranda*, n°8, 2013

comparable fictions it had to offer. The 9/11 attacks smashed Hollywood's monopoly on myth-making and image production, and inspiring as they did only horror and revenge, aimed a devastating blow at imagination, and maybe for a while enfeebled the reputation of cinema and all the arts. »⁴²

Cette analyse pertinente d'un journaliste du *Guardian* ne doit néanmoins pas freiner le désir ou la volonté des cinéastes à représenter le 11 Septembre. Si sa « fictionnalisation » semble impossible, notons que le cinéma ne se limite pas à représenter le passé ou à refléter le présent. Il est comme une carte qui nous permet d'interpréter le monde : il est à la fois un miroir et une mise en forme de la réalité.⁴³

Dès lors, il nous faut définir le concept de « cinéma post-11 Septembre », qui ne se limite pas aux films qui traitent de l'événement ou qui évoque les tours jumelles. Nous considérons une œuvre comme post-11 septembre, lorsqu'elle intériorise et met en scène les psychoses qui sont apparues pendant et après les attentats et qui a tenté de les analyser et de les retranscrire.

Par ailleurs, si aucun artiste ne tolère le réel selon Nietzsche, « aucun artiste ne peut [pour autant] s'[en] passer » ; surtout, son rôle est de refaire « le monde à son compte. »⁴⁴ Comme le réalisateur italien Bernardo Bertolucci, nous estimons en effet que « les films sont des mensonges qui disent la vérité ».⁴⁵ Ainsi, les films sortis après les attentats ne marquent pas une rupture cinématographique mais sont imprégnés, influencés, par l'événement et ce qui en découle. De fait, ce qui ressort le plus des films post-11 septembre est l'incertitude,⁴⁶ ainsi qu'une volonté de se démarquer de la politique de George W. Bush : si pour ce dernier le

⁴² BRADSHAW P., « 9/11 films: how did Hollywood handle the tragedy? », *The Guardian*, 8 septembre 2011. Le critique de cinéma Roger Ebert estime également que « no work of fiction could encompass the horror, just as no film has ever contained war, plague, genocide. Surely one of the purposes of fiction is to supply narratives that help distract us from the underlying uncertainty of life. » EBERT R., « 9/11 Dwarfed the films about it », rogerebert.com, 11 septembre 2011

⁴³ « Jouant (...) un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience. » FERRO M., *Cinéma et histoire*, Gallimard, Folio/Histoire, 1993, p.13

⁴⁴ CAMUS A., *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951, p.313, p.316

⁴⁵ Cité dans KELLNER Douglas M., *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Wiley-Blackwell, 2009, p.133. Traduit par l'auteure

⁴⁶ « Le 11 Septembre est devenu un symbole, pas seulement une tragédie. Il nous a projetés dans une nouvelle ère de vulnérabilité et d'inconfort, nous conférant le sentiment que nous ne contrôlons plus vraiment notre destin, que nos frontières sont perméables aux tumultes de l'extérieur. Depuis, nous avons vu notre économie s'effriter, notre compétitivité être remise en cause, nos banques faire faillite et notre nation s'épuiser dans des conflits extérieurs dont nul ne voit la fin. (...) Ce qui était le siècle américain est devenu l'incertitude américaine. » Leonard Steinhilber, professeur de communication à l'American University. Cité dans MANDEVILLE L., « L'Amérique dans l'ère de l'incertitude », *op.cit.*

monde est binaire, manichéen, l'industrie cinématographique entend le représenter de façon moins tranché.

De fait, la notion de héros ou de super-héros – intrinsèque à la construction de la Nation américaine⁴⁷ – change ; il doit désormais accomplir sa mission seul ou face à un adversaire qui n'est plus une entité mais un individu ou une organisation (terroriste, financière), il suit davantage son instinct quitte à passer outre les lois.

*« While 9/11 may have been no watershed, it left a profound impact nonetheless: Terrorism and relating fears, paranoia and insecurity, were all but prime ingredients of Hollywood cinema since 2001. Anger, brooding and melancholy displayed both by super- and action heroes were indicators of post 9/11 Hollywood's preference of ambiguities over absolutes. »*⁴⁸

L'Amérique attaquée, elle est unie au-delà des opinions politiques. Dans un premier temps, les films ne vont pas aborder le traumatisme du 11 Septembre encore trop présent ; cinq ans plus tard, comme pour traduire cinématographiquement les attentats, deux films vont l'aborder frontalement.⁴⁹ Dans les premières années post-11 Septembre, Hollywood et

⁴⁷ « Le culte du héros s'inscrit aux Etats-Unis dans la tradition de primauté de l'individu. Au pays des pionniers, des découvreurs de l'Ouest et des cow-boys, le mythe fondateur est celui du 'rugged individual', l'homme aguerri, habitué à s'en sortir seul sur la frontière (...). Au contraire des Européens, dont le patriotisme s'inscrit dans un cadre immuable et bien délimité, les Américains se sont constitués dans un endroit en expansion, où ils sont en perpétuel mouvement. Pour s'enraciner, (...) ils ont besoin de symboles forts : le drapeau, la déclaration d'indépendance, les héros. Les Américains peuvent [s']en donner à cœur joie. Ils ne craignent pas les dérapages, comme en Europe où subsiste la crainte de l'homme fort. Ils n'ont eu ni Pétain, ni Hitler ni Staline. Leurs héros révolutionnaires ont su éviter les dérives, Washington le premier, qui, au lieu de se faire nommer pro-consul du Nouveau Monde, a remis le pouvoir aux électeurs après deux mandats : premier dirigeant occidental à avoir jamais fait preuve d'un tel effacement. George Washington, le "héros de l'indépendance", est au premier rang des grands hommes dans les enquêtes d'opinion. Il n'avait pourtant rien d'un génie militaire et ses exploits sur le champ de bataille n'ont pas frappé les esprits. L'Amérique lui sait gré de sa leçon de démocratie. » LESNES C., « Comment le terrorisme a modifié la notion de "héros américain" », *Le Monde*, 28 décembre 2015

⁴⁸ RIEGLER T., « "Mirroring terror": The impact of 9/11 on Hollywood cinema », *Imaginations: Revue d'Études Interculturelles de l'Image. Journal of Cross-Cultural Image Studies*, vol.5, n°2, octobre 2014, p.115

⁴⁹ *World Trade Center* d'Oliver Stone (2006) et *Vol 93* de Paul Greengrass (2006). À l'inverse, notons l'absence de films français qui abordent les épisodes graves de son histoire ou les événements politiques actuels : « C'est comme si le cinéma s'était détaché de notre monde pour vivre dans une sphère séparée, pour raconter les mêmes histoires, convaincre les mêmes financiers, rassurer le même public. Or le monde tourne, et vite, et ce cinéma ne résonne plus avec notre vie. Qu'est-ce que le cinéma de fiction nous a appris sur la crise financière depuis sept ans, sur l'Europe, sur le gouvernement des experts, sur les castes au pouvoir, sur la révolte qui monte ? Où sont les satires féroces de ce moment ubuesque où les incompetents clament leur incompetence et les soumis leur soumission ? Mais aussi comment témoigner des nouveaux rapports de vie, empestés par la peur, la sécurité, la rentabilité, l'amertume, la surveillance consentie, et un goût moindre pour la liberté – et à l'inverse, reprenons courage, de la prolifération de la parole politique de la part de tous : pourquoi ne voyons-nous pas au moins sur les écrans des gens discuter de politique ? Le cinéma français ne dit rien de cela, il s'enferme dans des imageries coupées du réel. » DELORME S., « Le vide politique du cinéma français », *Les Cahiers du Cinéma*, n°714, septembre 2015

Washington « travaillent ensemble ». ⁵⁰ Mais lorsque l'administration annonce la possibilité d'une guerre contre l'Irak ⁵¹, l'industrie cinématographique prend ses distances. Pendant les six années de la présidence de George W. Bush (2003-2009), Hollywood donne à voir un monde et une Amérique en opposition avec la politique menée et les discours. Néanmoins, notons que les liens entre Washington et Hollywood sont historiques et, à l'exception de cet épisode et celui du Vietnam, « (...) *l'appui de Hollywood est une nécessité pour le président (...). (...)* Trop souvent sous-estimées, ou considérées comme de simples contacts entre personnes, les relations entre la politique et le cinéma ont (...) toujours été fort étroites en réalité. » ⁵² Le choix de notre corpus de films sur la guerre en Irak ou sur la relation entre les États-Unis et le Moyen-Orient résulte de différentes analyses filmiques, et nous estimons que ceux traités ici apportent tous un « nouvel élément » d'analyse. ⁵³ À cela, le fait de traiter des films qui abordent les problèmes et les désespoirs de l'Amérique renforce l'idée d'une rupture entre une partie du peuple et de son gouvernement.

C'est pourquoi l'arrivée au pouvoir de Barack Obama est synonyme de changement politique, mais également cinématographique, car son élection renforce encore plus les liens entre la côte Est et la côte Ouest. Et si l'on peut voir un impact dans certains films, ces derniers sont réalisés depuis peu, c'est-à-dire depuis sa réélection en 2012. En effet, de l'écriture du scénario à la distribution en salles, un film demande plusieurs années de travail ; or, les films analysés dans cette thèse sortent au début ou au cours de son premier mandat. Surtout, la période « post-11 Septembre » s'arrête avant sa réélection. Cela étant, nous constatons des influences de sa présidence, et plus particulièrement de l'atmosphère de l'« Amérique d'Obama » dans des films de science-fiction. De fait, si les films de fins du monde ou de super-héros peuvent paraître hors de l'Histoire, hors de l'époque, nous estimons au contraire que plus que le fond, c'est le genre (la forme) qui rend possible l'analyse filmique dans son contexte.

⁵⁰ « (...) *maybe September 11 gives [Bush] the opening to make peace with Hollywood.* » Propos tenus par un agent de cinéma. Cité dans COOPER Marc, « Lights! Cameras! Attack! Hollywood Enlists », *The Nation*, 21 novembre 2001

⁵¹ « *Les Américains veulent envahir car ils n'ont pas d'histoire* », estime Jean-Luc Godard. Cité dans D'HUGUES P., *L'Envahisseur américain. Hollywood contre Billancourt*, Favre, 1999 ; où comme le déclarait Jacques Chirac au roi Hassan II en 1997 : « *Les Américains veulent toujours taper. Ils sont comme ça. Ils sont très maladroits.* » Cité dans BOZO F., *Histoire secrète de la crise irakienne. La France, les États-Unis et l'Irak (1991-2003)*, Éditions Perrin, 2013, p.63

⁵² BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Armand Colin, 2nde édition, 2012, p.155

⁵³ Ceux qui ont proposé un nouveau point de vue, qui ont apporté quelque chose à l'Histoire ; en aborder d'autres aurait été redondant

Si *de facto* nous sommes et serons toujours dans un monde « post-11 Septembre », la mort d'Oussama Ben Laden en mai 2011 met fin à une époque – celle de deux guerres et d'un ennemi abattu. Si le traumatisme n'est pas dépassé, il est en partie assimilé. D'ailleurs, lorsque Barack Obama annonce le retrait des troupes américaines d'Afghanistan en juin 2011, un journaliste ne conclut-il pas sur ces mots : « *The (...) 9/11 era [is] over.* »⁵⁴

C'est pourquoi nous choisissons de délimiter notre objet d'étude avec *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow (2012), car nous la considérons comme une œuvre cathartique qui clôt la période post-11 Septembre. En faisant commencer son film par un écran noir sur lequel sont posées les voix des salariés coincés dans les tours du World Trade Center, la réalisatrice installe le spectateur dans une situation historique et mémorielle, ce qui ancre le film dans un consensus national. Avec le 11 Septembre comme point de départ, les scènes de torture pendant la guerre en Irak, la traque, puis la mort de Ben Laden, Kathryn Bigelow encadre son histoire *dans et par* l'Histoire. Comme si elle concluait dix ans de politiques et de Cinéma, elle met un terme à la période « post-11 Septembre ».

Mais loin de vouloir mettre un point final à cette recherche, d'autres exemples viennent s'ajouter à notre analyse sur les « *films américains post-11 Septembre* ». L'appropriation des maux de l'Amérique⁵⁵ se retrouve ainsi dans *Killing Them Softly* d'Andrew Dominik (2012), dont l'action se passe à l'automne 2008. Sur fond de crise économique et d'élection présidentielle, Jackie Cogan est embauché par la pègre pour tuer deux braqueurs. Aux scènes d'action et d'exécutions se succèdent les discours de George W. Bush et surtout de Barack Obama en arrière-plan. Et le décalage avec la réalité est saisissant : sur des paroles rassembleuses, le film montre une société dénuée de valeurs, où s'enracinent le capitalisme et l'individualisme : tableau noir d'une Amérique non pas désenchantée mais condamnée dès l'origine au trafic, au meurtre... Le cynisme s'exprime particulièrement lors de la scène finale, le soir où, élu, Barack Obama annonce une nouvelle ère. Jackie Cogan réagit à son discours : « *This guy wants to tell me we're living in a community? Don't make me laugh. I'm living in America, and in America you're on your own. America's not a country. It's just a business.* »

⁵⁴ Cité dans DUECK C., *The Obama Doctrine: American Grand Strategy Today*, Oxford University Press, 2015 ; « *There was, and there remains, a natural tendency to say that the attacks changes everything. But a decade on, such conclusions seem unjustified. September 11 did alter the focus and foreign policy of the George W. Bush administration. (...) [But] much of it was consistent with long-term trends in U.S. foreign policy, and much has been continued by President Barack Obama.* » LEFFLER Melvyn P., « 9/11 in Retrospect », *Foreign Affairs*, September/October 2011

⁵⁵ Comme cela avait été le cas avec des films tels que *Elephant* (Gus Van Sant, 2003), *Collision* (Paul Haggis, 2004), *Good Night, and Good Luck* (George Clooney, 2005), *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008), qui seront analysés pp.175-178

En outre, avec la fin des opérations extérieures, Hollywood se retourne sur la guerre en Irak qui « *avait été largement commentée au présent* ». ⁵⁶ Dans *Good Kill* (2014) d'Andrew Niccol ⁵⁷, un ancien pilote de l'armée américaine se retrouve « assigné » sur une base près de Las Vegas où il est pilote de drones. Derrière son écran, il exécute des terroristes désignés par la CIA. Mais confronté à des problèmes de conscience, il remet sa mission en question. Ce sont les états d'âme qui sont ici filmés alors que la réalité semble « *simplifiée, géométrique* » ; « *pour mener la guerre d'aujourd'hui, technologique et furtive, il faudrait que le commandant Egan devienne lui-même une machine.* » ⁵⁸ Avec une histoire basée sur l'utilisation des drones, *Good Kill* aborde un pan de la guerre très peu exploité. ⁵⁹ Cette guerre principalement technologique dérange les militaires aux commandes de ces « *Playstations* » qui n'en sont pas, et qui s'interrogent sur la légitimité de leurs missions/actions. « *Don't ask me if it's a just war. (...) To us, it's a just a war* » conclut leur chef, en écho à l'interrogation de l'ancien président Jimmy Carter. ⁶⁰ Si le film n'apporte rien de nouveau sur la guerre en elle-même, il a néanmoins dérangé quant à l'utilisation des drones par l'armée. Abordant une vérité qui n'a pas plu aux *majors* d'Hollywood, son financement a principalement été étranger (notamment français) ; et lorsque l'équipe a demandé une aide logistique à l'armée américaine, celle-ci a refusé car le dossier est « Classifié ».

À l'inverse, *American Sniper* a reçu une aide conséquente de la part de l'armée. Mais au-delà de cette aide, le film de Clint Eastwood se différencie de celui d'Andrew Niccol parce qu'ici, le réalisateur ne pose pas de questions et ne s'en pose pas. Dans *American Sniper* (2014), il retrace la vie de Chris Kyle, engagé en Irak de 2003 à 2009, et considéré comme le meilleur sniper de l'histoire américaine. Si beaucoup de films sur la guerre en Irak étaient critiques, Clint Eastwood déplace le curseur. En se mettant dans la tête d'un patriote américain, il filme cette guerre de *son point de vue* et non du sien ⁶¹. Le personnage est en effet

⁵⁶ GOLDBERG J., « De Jarhead à American Sniper, les guerres au Moyen-Orient dans le cinéma américain », *Les Inrocks*, 21 février 2015. Ainsi, en 2013, sort *Du sang et des larmes (Lone Survivor)* de Peter Berg (qui avait déjà réalisé *Le Royaume* en 2007, analysé dans le chapitre précédent) raconte l'histoire vraie de quatre Navy SEALs qui ont pris part à l'opération « Red Wing » afin de localiser et d'éliminer le leader taliban Ahmad Shah. Dans les montagnes, les quatre soldats sont repérés par des éleveurs de chèvre qui, après discussion, les laissent partir ; mais l'un d'entre eux prévient le groupe d'Ahmad Shah qui décide de les attaquer. Ils sont 40 contre quatre, dont trois vont mourir. Le dernier, Marcus Luttrell, est sauvé par des pachtounes qui préviennent l'armée américaine

⁵⁷ Qui a notamment réalisé *Bienvenue à Gattaca* (1997) et *Lord of War* (2005) et le scénariste de *The Truman Show* (1998)

⁵⁸ Critique de STRAUSS F., *Télérama*, 22 avril 2015

⁵⁹ Un message apparaît avant le film « *This story is set in 2010, during the greatest escalation of targeted killings* »

⁶⁰ Voir CARTER J., « Just War – or a Just War? », *The New York Times*, 9 mars 2003

⁶¹ Plutôt à droite sur l'échiquier politique américain, Clint Eastwood n'est pas pour autant interventionniste

frustré et incapable d'introspection⁶² ; et si Eastwood a de la sympathie pour lui, il n'en fait pas pour autant un héros. Et c'est peut-être cela qui crée le malaise chez les spectateurs : en gommant le contexte, en simplifiant l'Histoire au profit de cette histoire, Eastwood réalise un film sans « réflexion » (les raisons et les causes de cette guerre ne sont pas abordées et l'Irak et les Irakiens font simplement office de décors). De ce point de vue, le film renoue avec la mythologie du Western – chère à Clint Eastwood : nous sommes les Bons et les Méchants doivent mourir.⁶³

Enfin, d'autres films réalisés à la même époque méritent être mentionnés pour leur sujet, leur vision de l'Amérique et du monde surtout si, comme *White House Down* de Roland Emmerich (2013), ils incarnent parfaitement ce dépassement du traumatisme des attentats⁶⁴ et s'inscrivent dans le second mandat de Barack Obama. Membre de la police du Capitole, John Cale vient de postuler sans succès pour intégrer les services secrets, chargés de la protection du président des États-Unis. Afin de ne pas décevoir sa fille venue l'accompagner, il décide de ne pas lui annoncer la nouvelle et l'emmène dans une visite guidée de la Maison Blanche. Au même moment, un groupe paramilitaire attaque le bâtiment. Alors que le gouvernement est impuissant, Cale va tenter de sauver sa fille et le président, retenu en otage. Tout en intégrant des éléments de la présidence d'Obama au scénario (politique extérieure, le couple présidentiel), le sujet et la mise en scène reprennent les codes des *blockbusters*⁶⁵ des années 1990 – cette « école réactionnaire post-guerre froide »⁶⁶ – comme *Air Force One* ou *Independence Day*. Le patriotisme,⁶⁷ ajouté aux vues aériennes de Washington et de ses monuments mythiques, marque la volonté d'inscrire sur grand écran

⁶² « Clint Eastwood montre sèchement la fabrique d'un dur, d'un soldat persuadé d'être investi d'une mission de protection de ses compatriotes. Et saisi d'une révélation existentielle face aux images du 11 septembre 2001. » Critique de GUICHARD L., *Télérama*, 18 février 2015

⁶³ « *American Sniper* est filmé comme à travers une lunette de tir de précision, entièrement centrée sur un seul objectif. (...) le film avance droit devant lui avec une sorte de certitude de son bon droit et du bien-fondé de son action. » FRODON J.-M., « "American Sniper" : Clint Eastwood, un œil fermé », *Slate.fr*, 18 février 2015

⁶⁴ Ainsi, nous aurions pu continuer l'analyse avec des films comme *The Ryan Initiative* (*Jack Ryan: Shadow Recruit*) de Kenneth Branagh (2014). Jack Ryan est étudiant en Angleterre quand survient le 11 septembre 2001. Il s'engage alors dans l'armée et part combattre en Afghanistan ; lourdement blessé dans une attaque, il ne peut continuer sa mission. Quelques années plus tard, alors qu'il travaille sous couverture pour la CIA, il découvre que la Russie prévoit de détruire l'économie américaine en profitant d'une attaque terroriste. Héros des romans de Tom Clancy, Jack Ryan incarne la puissance et la force éternelles des États-Unis. Mais contrairement au dernier volet (*La Somme de toutes les peurs*, 2002) le film se montre moins manichéen ; et si la Russie incarne une fois encore l'ennemi héréditaire, la menace d'un attentat à Manhattan montre le dépassement du traumatisme du 11 Septembre

⁶⁵ « Production cinématographique à gros budget publicitaire, destinée à produire des profits record ». Définition du Larousse

⁶⁶ Critique de RIBETON T., *Les Inrocks*, 3 septembre 2013

⁶⁷ Un responsable des Services Secrets explique que deux choses la font tenir : « la caféine et le patriotisme »

la puissance et les valeurs américaines, historiques et éternelles.⁶⁸ En d'autres termes, si les films sortis après 2012 montrent un dépassement du traumatisme des attentats, ils sont surtout significatifs d'un cinéma de l'« ère Obama. »⁶⁹

De ces analyses et sources variées est née une certaine vision du cinéma américain, structurée par plusieurs hypothèses auxquelles nous tâcherons de répondre.

IV. Problématiques et structure de la thèse

Au début du film *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967), une phrase peinte sur le mur de l'appartement que partagent les adolescents révolutionnaires apparaît : « *Il faut confronter les idées vagues avec des images claires* ». Ainsi, dans un premier temps notre idée du cinéma après les attentats était claire.

La capacité et la rapidité avec laquelle le cinéma américain s'empare d'un fait pour le mettre en images étant une constante, nous avons souhaité savoir si le 11 Septembre avait provoqué un changement comme cela avait pu être le cas après la guerre du Vietnam. Aussi, estimions-nous une appropriation du 11 Septembre comme indéniable, tout en intégrant le fait que ces attentats n'avaient pas d'équivalent.

Une seconde idée est venue perturber notre analyse de départ après avoir analysé l'ensemble du corpus de films. En effet, nous estimons qu'il y a eu un « cinéma américain post-11 Septembre », mais que la période post attentats a été comme une parenthèse – l'industrie cinématographique reprenant les codes historiques d'Hollywood. Néanmoins, nous ne pouvons sous-estimer l'influence du 11 Septembre 2001 : qu'il s'agisse de l'événement lui-même ou en « filigrane », comme un sentiment en arrière-plan, l'ombre des attentats est présente. En effet, un film n'étant jamais le produit d'un calendrier

⁶⁸ Quelques mois avant la sortie de *White House Down*, un autre film racontait l'histoire d'un commando nord-coréen qui attaquait la Maison-Blanche : *La Chute de la Maison-Blanche (Olympus Has Fallen)* d'Antoine Fuqua (2013)

⁶⁹ L'expression « *The Obama effect* » désigne également les films qui abordent la question raciale, comme *La Couleur des sentiments (The Help)* de Tate Taylor (2011), *Selma* (Ava DuVernay, 2014) ou *12 Years a Slave* (Steve McQueen, 2013). Voir GARRETT IZZO D. (dir.), *Movies in the Age of Obama: The Era of Post-Racial and Neo-Racist Cinema*, Rowman & Littlefield Publishers, 2014. De plus, notons « *qu'à quelques semaines d'écart sortent deux films [Django Unchained et Lincoln], signés de deux des cinéastes hollywoodiens les plus cotés, directement travaillés par la grande tragédie fondatrice des Etats Unis, celle que les Blancs identifient comme la guerre de Sécession, et ce l'année même (...) d'une élection présidentielle qui aura vu un président noir affronter l'opposition la plus raciste et réactionnaire qui ait trouvé à s'exprimer dans ce pays depuis des lustres.* » FRODON J-M., « "Django Unchained" et "Lincoln", il était deux fois la révolution », Slate.fr, 14 janvier 2013

hasardeux⁷⁰, il se réalise à partir d'un sentiment (national, social, sociétal), après un événement majeur.

En définitive, peut-être que le cinéma n'a pas fondamentalement changé après le 11 Septembre mais que nous le regardons et appréhendons le monde avec un prisme différent.⁷¹

Quelques mots sur la forme de cette recherche, qui se conçoit davantage comme un essai sur l'histoire récente, un contre-éclairage de la société américaine, que comme une étude systématique – qui d'ailleurs semble difficile à appliquer à un tel sujet. Nous avons donc évité le trop grand nombre de chapitres, de subdivisions, de propos introductifs ou de conclusions, pour que l'argumentation et la forme du texte demeurent fluides. De plus, une thèse étant *a fortiori* une démonstration, surtout lorsque l'on travaille sur des œuvres qui sont déjà un point de vue, une certaine liberté de plume a été privilégiée. Enfin, puisqu'il s'agit des *perceptions* de plusieurs cinéastes sur leur temps, cette thèse tente une proposition d'*interprétation*. En effet, « l'analyse [de surcroît filmique] ne saurait (...) être totalitaire. »⁷² À la lecture d'ouvrages et d'articles, l'analyse de films a été l'« autre » source de notre réflexion. En effet, au lieu de formuler une idée générale à partir d'écrits, nous avons privilégié l'analyse filmique comme point de départ de notre appréhension du sujet. Afin de vérifier les hypothèses émises ici, nous avons privilégié une démonstration en quatre parties.

Dans la première, historique, nous avons choisis d'aborder le cinéma au prisme de la politique nationale et internationale. Se voulant comme un récit, elle retrace les étapes importantes de l'industrie cinématographique, des années 1920 à 2001, ce qui permet de mettre en place les fondamentaux de la relation entre Washington et Hollywood, entre une administration et la projection de la Nation.⁷³

Dans la seconde, nous nous sommes attachés à rendre compte des attentats du 11 Septembre du point de vue de l'image. Considérant qu'ils représentent une triple rupture

⁷⁰ « (...) un film ne peut pas être compris quand on oblitère son contexte de production et son contexte de réception, quand on omet de comprendre comment notre compréhension est elle-même déterminée par une situation ou par un discours dominant. » ESQUENAZI J-P., « Le film, un fait social », *Réseaux*, vol.18, n°99, 2000, p.34

⁷¹ « The defining moment for 21st century US cinema remains (...) the attacks of September 11, 2001 (...). Not since the height 1950s Cold War hysteria has the United States lived in such an atmosphere of fear (...). Just as Pearl Harbor shaped the cinema of the 1940s, so September 11 will serve as the template for the new 21st century conflict ». DIXON Wheeler W., *Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*, Wallflower, 2003, p.59

⁷² FERRO M., « Le film, une contre-analyse de la société », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°1, 1973, p.124

⁷³ « Travailler sur la production hollywoodienne, c'est s'intéresser à une construction de la réalité élaborée à partir d'impératifs cumulés et de postulats renvoyant à un modèle idéologique (...). » BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, op.cit., p.13

dans l'histoire des États-Unis – politique, symbolique et cinématographique – les événements dépassent tous les scénarii de fins du monde imaginées par le 7^e Art. Puis, nous avons abordé l'arrêt ou le report de certaines productions, jugées déplacées après un tel événement. Enfin, nous avons analysé les films traitant de l'événement, ceux qui mettent en scène le 11 Septembre et ceux qui l'ont abordé de façon détournée.

Dans la troisième, nous avons traité les moyens employés par l'administration Bush afin de provoquer un « *mouvement massif de la part d'Hollywood dans le but de réagir au 11 septembre* »⁷⁴ et de préparer l'opinion publique à l'idée d'une guerre contre l'Irak. Ce qui nous a ensuite amenés à nous intéresser à la contestation au sein de l'industrie cinématographique. Prenant ouvertement position contre cette intervention, Hollywood réalise des films sur la guerre, ses à-côtés et ses conséquences, donnant à voir une division, du moins en apparence, entre Washington et Los Angeles.

Dans la quatrième, l'élection de Barack Obama a été le point de départ de notre analyse des films de science-fiction, apocalyptiques et de super-héros, qui reflètent la mentalité du pays. Nous nous sommes ensuite intéressés à la (re)projection de la puissance dans des films qui, selon nous, dépassent le traumatisme des attentats et le sentiment de vulnérabilité ressenti par les Américains, et proposent une vision des États-Unis, du monde et de leur rôle, que nous pouvions voir avant le 11 septembre 2001.

⁷⁴ CHAMBERS D., « Will Hollywood Go to War? », *Transnational Broadcasting Studies*, n°8, printemps-été 2002

PREMIÈRE PARTIE.

HOLLYWOOD OU LA MÉTAPHORE D'UN PAYS

*« (...) when Hollywood speaks, the world listen.
Sometimes when Washington speaks, the world snoozes. »⁷⁵*

Si cette phrase d'un sénateur force le trait, elle témoigne néanmoins du rapport unique, voire révélateur, (que le monde a) au cinéma américain et à Hollywood en particulier. C'est pourquoi cette première partie entend aborder la relation entre politique et cinéma, et donc de mettre en avant l'articulation entre « Rêve Américain » et « cinéma » ; car cette volonté d'incarner la nation⁷⁶, notamment en mettant en scène la puissance américaine, est un élément incontournable depuis les débuts de l'industrie cinématographique :

« Sentant rapidement l'importance que le cinéma peut avoir en tant que vecteur du pouvoir politique, Washington [s'efforce] de renforcer son autorité sur l'industrie cinématographique, enrôlant de fait les "faiseurs de rêve", pour les muer en "faiseurs d'images" au service du soft power. »⁷⁷

⁷⁵ Arlen Specter. Cité dans ROSS Steven J., *Hollywood Left and Right: How Movie Stars Shaped American Politics*, Oxford University Press, 2011

⁷⁶ « Dès les premières années du siècle, le cinéma américain a été conçu comme une école de leçons morales et patriotiques, investi d'une mission d'américanisation pour homogénéiser une population passablement hétérogène et la rassembler autour de valeurs et d'idéaux communs. » BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Armand Colin, 2nde édition, 2012, p.5

⁷⁷ BENEZET E. & COURMONT B., *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*, Armand Colin, 2007, p.10

« *Les sources de la puissance [n'étant] jamais statiques* »⁷⁸, le soft power (concept qui n'est pas défini en ce début de XX^e siècle) est déjà un moyen, une ressource stratégique pour l'Amérique ; mais le « "soft power" *n'est que la version sophistiquée, la version de luxe du "hard power"*. *Le mondialisme américain procède de cet axiome.* »⁷⁹ Et il est vrai que les États-Unis ont été le seul pays à considérer la culture – et le cinéma en particulier – comme un moyen d'influence, une arme de persuasion. « *C'est là que se situe la singularité américaine [celle] d'un pouvoir où le politique, le stratégique et l'industrie de l'image et de l'imagination s'entrelacent.* »⁸⁰

⁷⁸ NYE Joseph S., *Le leadership américain : quand les règles du jeu changent*, Presses Universitaires de Nancy, 1992, p.30

⁷⁹ DAVID F., « Les Etats-Unis : un impérialisme sans empire ? De la « destinée manifeste à la puissance globale », in SOUTOU G-H. (dir.), *Les puissances mondiales sont-elles condamnées au déclin ?*, Hermann Éditeurs, 2013, pp.86-87

⁸⁰ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Éditions Autrement, 2010, p.175

CHAPITRE I – L'Amérique entre narration et idéologie

Section I. La « Destinée Manifeste » et l'ambition universaliste des États-Unis

Les États-Unis sont depuis toujours persuadés de représenter une expérience unique et un modèle pour le reste du monde, se pensant et agissant comme un projet à la fois national et civilisationnel. À la fin du XIX^e siècle, cette mission – divine ou providentielle – apparaît sous le nom de « Destinée Manifeste » (*Manifest Destiny*), défini par le journaliste John O'Sullivan en 1840 :

« C'est notre destinée manifeste de nous répandre à travers ce continent que la Providence nous a donné afin de le mettre en valeur et de l'offrir aux millions d'Américains nouveaux chaque année. »⁸¹

Faisant sien ce concept pour affirmer la mission régénératrice et de démocratisation du monde, le président Woodrow Wilson ajoute : « Je crois que Dieu a présidé à la naissance de cette nation et que nous sommes choisis pour montrer la voie aux nations du monde dans leur marche sur les sentiers de la liberté ».⁸² De fait, à l'instar de la France, l'Amérique incarne les valeurs universelles de liberté et de démocratie, les vertus spéciales du peuple américain et de ses institutions méritent de se propager, afin de « de racheter le Vieux Monde par le haut exemple (...) généré par les potentialités d'une nouvelle terre pour construire un nouveau paradis ».⁸³ Ainsi, si le terme impérial est absent des discours, il y a une logique de « tentation impériale »⁸⁴, en tant que « projection universalisante fondée sur le sentiment d'avoir raison (*self righteousness*) (...). Dès lors,

⁸¹ Cité dans DAVID F., « Les États-Unis : un impérialisme sans empire ? De la "destinée manifeste" à la puissance globale », in SOUTOU G-H., *Les puissances mondiales sont-elles condamnées au déclin ?*, op.cit., p.63

⁸² Cité dans STEEL R., « Mr. Fix-It », *New York Review of Books*, 2001, pp.19-21. D'ailleurs, les « gouvernements américains successifs, républicains ou démocrates, se sont toujours reconnus dans cette représentation ; celle d'un pays à part, né sous le signe de la liberté et de la démocratie. » POSTEL-VINAY K., *L'Occident et sa bonne parole. Nos représentations du monde, de l'Europe coloniale à l'Amérique hégémonique*, Flammarion, 2005, p.155

⁸³ MERK F. & BANNISTER L., *Manifest Destiny and Mission in American History*, Harvard University Press, 1963, p.3. Traduit par l'auteure

⁸⁴ STONNESSON S., « The Imperial Temptation », *Security Dialogue*, vol.35, n°3, septembre 2004, pp.329-343

ce que Raymond Aron [voit] comme « la République impériale »⁸⁵ s'inscrit dans ce paradoxe de n'être en réalité qu'un hégémon qui veut durer. »⁸⁶

De par sa Destinée Manifeste, l'Amérique s'impose ou tente de s'imposer en tant que "phare du monde", une sorte de « Nation universelle »⁸⁷, dont la relation avec le reste du monde est immuable, car elle est « le produit d'une conviction intime, (...) celle d'incarner une expérience qui se [veut] à la fois universelle et unique. »⁸⁸ Mais la Destinée Manifeste signifie que l'Amérique ne se résume pas un État ou à une simple expansion/expression géographique. En fait, il s'agit d'une aventure humaine, d'un projet collectif qui vise à créer un pays nouveau avec une identité propre qui se construit en opposition à l'Europe⁸⁹ :

« En même temps que les Anglo-Américains sont unis par des idées communes, ils sont séparés de tous les autres par un sentiment, l'orgueil. (...) on ne cesse de répéter aux habitants des États-Unis qu'ils forment le seul peuple religieux, éclairé et libre. Ils voient que chez eux, jusqu'à présent, les institutions démocratiques prospèrent tandis qu'elles échouent dans le reste du monde, ils ont donc une opinion immense d'eux-mêmes, et ils ne sont pas éloignés de croire qu'ils forment une espèce à part dans le genre humain. »⁹⁰

Entre mythologie et narration, c'est bien le récit national qui fonde l'Amérique et unit les Américains, car la Nation est « une fiction qu'on accepte parce qu'elle nous augmente. »⁹¹ Une « fiction » qui, dans le cas des États-Unis s'enracine dans l'idéologie, comme l'a si bien écrit l'historien Richard Hofstadter :

⁸⁵ ARON R., *République impériale. Les États-Unis dans le monde : 1945-1972*, Calmann-Lévy, 1973

⁸⁶ DAVID C-P. & VALLET É., « Qu'en est-il de l'hyperpuissance américaine ? De la recomposition régionale au déclin annoncé ? », *Revue internationale et stratégique*, n°72, 4/2008, pp.151-154. Voir aussi STRANGE S., « The Future of the American Empire », *Journal of International Affairs*, vol.42, n°1, 1988, pp.305-315

⁸⁷ « *We Americans are the peculiar, chosen people – the Israel of our time; we bear the ark of the liberties of the world.* » MELVILLE H., *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War*, A.L. Burt Compagny, New York, 1850, p.144. Voir également PURDY J., *Being America: Liberty, Commerce, and Violence in an American World*, Knopf, 2003

⁸⁸ MÉLANDRI P., « L'unilatéralisme, stade suprême de l'exceptionnalisme », *Le Débat*, n°127, 5/2003, pp.19-41

⁸⁹ « Rien n'est plus important que l'Amérique reste séparée des systèmes européens, et en établisse un original. Notre situation, nos objectifs, nos intérêts sont différents. Il doit en être de même pour les principes de notre politique. Tout engagement avec cette région du monde doit être évitée si nous voulons que la paix et la justice soient les (objectifs, caractéristiques) de la société américaine. » Thomas Jefferson, 1820

⁹⁰ TOCQUEVILLE Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, t.1, Flammarion, 1981, p.493

⁹¹ Propos de DEBRAY R., *Le Nouvel Observateur*, 18 janvier 2015

« *It has been our fate as a nation not to have ideologies but to be one* ». ⁹²

Parmi les fondements de la nation américaine, la référence à Dieu est incontournable. La prégnance de la religion renforce l'idée de *manifest destiny* et donc l'expression messianique du peuple américain, qui se trouve au cœur même de la Déclaration d'indépendance. ⁹³ Nation « *a-historique* » ⁹⁴, l'Amérique a rapidement donné une ampleur à son destin :

« *L'Amérique s'est créée dans le dessein d'échapper à l'Histoire, d'édifier une utopie à l'abri de l'Histoire, l'Histoire comme transcendance d'une raison sociale et politique, comme vision dialectique et conflictuelle des sociétés.* » ⁹⁵

En d'autres termes, l'Amérique, « *c'est l'utopie réalisée.* » ⁹⁶ Et au-delà de ce sens de la mission d'un point de vue politique et civilisationnel, l'art est un moyen de représenter cette idéologie. Si ce nouveau peuple s'est très tôt approprié le cinéma, c'est d'abord grâce à la peinture que la Destinée Manifeste s'est exprimée. Une œuvre de John Gast, intitulée *American Progress* en est ainsi la représentation allégorique. Une femme – identifiée comme Columbia, la personnification des États-Unis – apporte la lumière de la civilisation à l'Ouest. Nous pouvons ainsi la voir survoler une plaine sur laquelle se déplace des colons (d'Est en Ouest), apportant avec eux la lumière ; le côté droit du tableau est ainsi éclairé, paisible et côtier, alors que le côté gauche est sombre, montagneux, inquiétant. Avec des œuvres significatives, la peinture du XIX^e siècle prépare le terrain au cinéma – vitesse,

⁹² Cité dans HUNTINGTON Samuel P., « The Erosion of American National Interests », *Foreign Policy*, September-October 1997. Si plusieurs définitions du mot idéologie existent, nous retenons celle du philosophe Louis Althusser, car elle intègre un élément essentiel pour les États-Unis, la notion de « mythe » : « *une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée* ». ALTHUSSER L., *Pour Marx*, Maspero, 1966, p.238. Cité dans BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, op.cit., p.17

⁹³ « *We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness* ». Déclaration d'indépendance des États-Unis, 4 juillet 1776

⁹⁴ KRULIC B., *La Nation : une idée moderne*, Éditions Ellipses, 1999, p.114

⁹⁵ PAZ O., *Liberté sur parole*, Gallimard, 1968

⁹⁶ « *L'Amérique n'est ni un rêve, ni une réalité, c'est une hyperréalité (...) parce que c'est une utopie qui dès le début s'est vécue comme réalisée. Tout ici est réel, pragmatique, et tout vous laisse rêveur.* » BAUDRILLARD J., *Amérique*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986, p.32

mouvement, chevauchées, coiffes d'Indiens contre costumes d'Européen – tous les sujets et les « symptômes » de la conquête de l'Ouest sont déjà représentés.⁹⁷

Mais, comme si l'histoire des États-Unis était synchrone avec celle du cinéma, c'est bien ce dernier qui endosse le rôle de « producteur » d'image de la nation américaine car, en 1895, la France est déjà trop avancée, trop mûre, pour que son cinéma illumine.⁹⁸

« Le cinéma, c'est l'Amérique. L'Amérique, c'est le cinéma. Ces deux continents se recouvrent, se recourent, s'emmêlent. Depuis longtemps, l'Amérique s'exprime dans le cinéma, par le cinéma et ne peut se percevoir en dehors d'images cinématographiques. Toute visite aux États-Unis donne le sentiment étrange d'un espace déjà connu, comme une confirmation in situ d'images qui peuplent notre mémoire. Cette parenté du cinéma et de l'Amérique forge une représentation toute particulière de cette nation. »⁹⁹

Section II. Naissance d'une nation cinématographique

« Ce n'est pas le moindre charme de l'Amérique qu'en dehors même des salles de cinéma, tout le pays est cinématographique. Vous parcourez le désert comme un western, les métropoles comme un écran de signes et de formules. »¹⁰⁰

⁹⁷ Notamment grâce aux peintures de George Catlin dans les années 1830

⁹⁸ « Paradoxe insondable, la France a inventé le cinéma pour éclairer le monde de ses lumières, mais la France sur grand écran est un petit pays. » FRODON J.-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, Odile Jacob, 1998, pp.90-91. Puis d'ajouter : « Si la France est prise comme point de comparaison, ce n'est pas le fruit d'un tropisme ethnocentré, mais du au rôle qu'elle entendait jouer. La France et les États-Unis sont les seuls pays à avoir des intentions d'universalité. Mais alors ce qu'elle n'a pas su optimiser le 7^e Art qu'elle avait pourtant créé, les États-Unis, eux, ont su mesurer les enjeux et les intérêts que pouvait apporter le Cinéma. À juste titre, Éric Rohmer écrivait que le cinéma américain avait "éveillé ce regret que la France ait renoncé à poursuivre une prétention à l'universalité qu'elle affirma, jadis et naguère, avec tant de force, qu'elle ait laissé le flambeau d'une certaine idée de l'homme s'éteindre pour se rallumer au-delà des mers, bref qu'elle doive s'avouer battue sur un terrain dont elle est légitime propriétaire" ».

⁹⁹ « Cette relation a conduit le cinéma américain à exposer sur ses écrans une grande part de la réalité américaine, à représenter les événements marquants de son histoire et à véhiculer ses principaux mythes fondateurs. » VERNIER J.-M., « Cinéma et Amérique : une image effritée », *Quaderni*, n°50-51, Printemps 2003, p.197; « Il est naturel qu'un art neuf choisisse, pour se manifester aux hommes, un peuple neuf, et un peuple qui n'avait, jusqu'ici, aucun art vraiment personnel. » FAURE É., *De la cinéplastique, L'Arbre d'éden*, Crès, 1922 ;

¹⁰⁰ BAUDRILLARD J., *Amérique, op.cit.*, pp.56-57

En phase avec l'essor des grandes nations, le cinéma se met en place dans les grandes puissances comme la France¹⁰¹, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Union soviétique, et l'Italie. Mais plus que tout autre peuple, les Américains comprennent rapidement la puissance de l'image, notamment en termes de rayonnement, saisissant le profit qu'offre la constitution de l'image de la nation américaine. D'ailleurs, dès 1914, un sénateur américain déclare que « *les films ouvrent la voie au commerce* »¹⁰² – la diffusion des films hollywoodiens suscitant celle des jeans, de Coca-cola et de Marlboro. En 1917, l'écrivain Upton Sinclair écrit : « *Grâce au cinéma, le monde s'unifie, c'est-à-dire qu'il s'américanise.* »¹⁰³ La même année, le président Woodrow Wilson déclare qu'Hollywood est une « *industrie essentielle* » à la promotion de l'image l'Amérique et explique :

« *The film has come to rank as the very highest medium for the dissemination of public intelligence and as it speaks a universal language it lends itself importantly to the presentation of America's plans and purposes.* »¹⁰⁴

Le déclenchement de la Première Guerre mondiale permet donc à l'industrie cinématographique américaine de se développer au détriment des nations européennes.¹⁰⁵ Désormais, les États-Unis et son cinéma ont un but commun : celui de « *représenter un horizon pour le monde tout entier, [et] devenir la terre des mythes* ». ¹⁰⁶ En 1919, le cinéma est considéré comme « *une extension de la puissance mondiale américaine* »¹⁰⁷, et en 1928, John Ford écrit : « *Ces dix dernières années, Hollywood est devenu le plus grand marché mental du monde* ». ¹⁰⁸

¹⁰¹ « *À l'origine des (...) on repère un fondement : (...) prouver sa force créatrice et commerciale pour Hollywood ; délivrer des messages pour la France.* » DAGNAUD M., « Les industries de l'image », *La Vie des idées*, 15 mai 2009

¹⁰² Cité dans FRODON J.-M., « Le cinéma spectacle collectif menacé », *Les cahiers de médiologie*, n°1, 1/1996, pp.127-135

¹⁰³ Cité dans FRODON J.-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, *op.cit.*, p.205

¹⁰⁴ Cité dans EPSTEIN E. J., *The Big Picture: The New Logic Of Money And Power In Hollywood*, Random House, 2005, pp.85-86. De fait, « *sous le fard de la transparence et du divertissement, l'Amérique trouve en Hollywood le refuge et le moyen de diffusion idéal pour son idéologie.* » CORNELLIER B., « Sur l'hégémonie hollywoodienne II », *cadrage.net*, 2001

¹⁰⁵ Comme l'explique le magazine *The Moving Picture World* : « *Within the next year or so the demand for American movies in Europe will be large enough to justify a greater "invasion" than Europe has ever known before.* » Cité dans FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, Bargain Price, 2005, p.39

¹⁰⁶ FRODON J.-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, *op.cit.*, p.124

¹⁰⁷ FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, *op.cit.*, p.42. D'ailleurs, en 1918, les dirigeants du FBI William J. Burns and J. Edgar Hoover, s'inquiètent tellement de la puissance des stars de cinéma à influencer « *la conscience politique [de la] nation qu'ils [ordonnent] à des agents secrets de maintenir une surveillance étroite [sur les radicaux] à Hollywood.* » ROSS Steven J., *Hollywood Left and Right: How Movie Stars Shaped American Politics*, Oxford University Press, 2011, p.3. Traduit par l'auteure

¹⁰⁸ Cité dans FRODON J.-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, *op.cit.*, p.130

Dans les années 1920, l'industrie se construit sur un modèle moderne, fondé sur une gestion optimale des moyens de productions, de distribution et d'exploitation (avec la création de nombreux studios). Hollywood est (déjà) le « meilleur ambassadeur des États-Unis ». ¹⁰⁹ Si la France a inventé le Cinéma, le bon sens commercial américain l'exploite pour attirer un public large. ¹¹⁰ D'ailleurs, Thomas Edison – l'inventeur du Kinétoscope, « ancêtre » du Cinématographe créée par les frères Lumière ¹¹¹ – exprime sa vision du cinéma dans le magazine *Variety* en 1908 : « *The French are somewhat in advance to us but they will not long maintain their supremacy* ». ¹¹²

Cependant, malgré un cinéma multiple grâce à des réalisateurs et des producteurs immigrés, la vision de l'Histoire et de l'Homme porte la marque de l'idéologie chrétienne protestante. Ainsi, l'Amérique du Nord est présentée et définie comme supérieure à celle du Sud, catholique. Ceux qui n'appartiennent pas à la catégorie des W.A.S.P. (*White Anglo-Saxon Protestant*), tels que les Italiens, les Juifs ou les Slaves sont exclus de l'*establishment* américain : « *l'Histoire et le mythe sont déjà associés.* » ¹¹³ Si le *melting-pot* a permis l'intégration des migrants, il a surtout intégré les Blancs : la « fiction américaine » a en partie occulté le fondement de la nation, à savoir le génocide des Amérindiens, l'esclavage puis la ségrégation des Noirs. L'interdiction des Noirs et des Indiens au cinéma prouve leur exclusion de la représentation nationale. Pendant longtemps, ces derniers étaient joués par des acteurs Blancs maquillés, comme dans le premier film parlant de l'histoire du cinéma, *Le Chanteur de Jazz*, réalisé par Alan Crosland en 1927. De fait, en excluant une partie de sa population des écrans, Hollywood choisit le récit national à la réalité sociale.

Naissance d'une nation (The Birth of a Nation), réalisé par D.W. Griffith en 1915 en est le symptôme le plus connu et, aujourd'hui encore, considéré comme le premier film américain. À tort d'un point de vue historique, il est en revanche le *premier grand film*

¹⁰⁹ FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, *op.cit.*, p.28

¹¹⁰ *Ibid.*, p.36

¹¹¹ Le premier film de l'Histoire – *La Sortie des Usines Lumière*, réalisé par Auguste et Louis Lumière – est tourné à Lyon en mars 1895

¹¹² FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, *op.cit.*, p.38. Ainsi, une propagande xénophobe se met en place, particulièrement envers les Français, accusés de faire des films « moralement condamnables » ou pas adaptés aux mœurs américaines – alors même que les films français sont considérés comme intellectuels comme par exemple *La Grande Bretèche* d'André Calmettes (1909), adaptation de la nouvelle éponyme de Balzac. Mais la propagande fonctionne, puisque les films français peinent à faire des entrées

¹¹³ FERRO M., *Cinéma et Histoire*, Gallimard, 1993, p.228

américain. La période « classique » du cinéma muet allant de 1915 à 1929, les historiens s'accordent à dire que le film de Griffith marque un tournant historique et narratif.¹¹⁴ Le film retrace l'histoire de deux familles séparées par la guerre de Sécession : les Stoneman de Pennsylvanie (État du Nord), et les Cameron, de Caroline du Sud.

Par plusieurs aspects, le film est symbolique, et d'abord par son titre : il s'agit de la naissance d'un pays et d'un langage cinématographique. Historiquement, la nation américaine naît en 1776 avec la Déclaration d'indépendance, alors que le cadre du film est celui de la guerre de Sécession (1861-1865). La naissance de la nation américaine résulte ici du conflit interne qui oppose le Nord au Sud ; du point de vue des mythes fondateurs des États-Unis, c'est bien cette guerre qui crée la nation comme représentation, comme projet et projection national, et non celle de 1776.¹¹⁵ Cinématographiquement, *Naissance d'une nation* invente un langage propre, tant du point de vue esthétique que de la narration : mouvements de caméra, profondeur de champ, une mise en scène dynamique, de très nombreux figurants, et une grande importance du montage.

La principale originalité du film est l'imbrication de l'histoire des deux familles dans la « Grande Histoire ».¹¹⁶ Ainsi, alors que la première partie du film allie la fresque historique aux événements familiaux, la seconde est consacrée à la Reconstruction (*Reconstruction Era*) et aux conflits raciaux entre les Blancs et les Noirs. D'ailleurs, le film traduit une idéologie dominante : la communauté blanche se constitue et s'unifie contre les Noirs qui occupent un rôle de repoussoir.¹¹⁷ En outre, si le film marque la véritable naissance du *cinéma américain* (par son sujet, son montage et sa durée – 180 minutes), il est également la naissance du *cinéma hollywoodien*, c'est-à-dire à la fois un produit artistique et commercial, tel que le définit Jean-Michel Frodon.¹¹⁸

¹¹⁴ Voir MARIE M., *Le Cinéma muet*, Cahiers du Cinéma, coll. Les petits cahiers, 2005

¹¹⁵ Plus largement, « rares sont les films qui évoquent la guerre d'Indépendance, alors que le nombre de ceux qui évoquent la guerre civile est infini. » FERRO M., *Cinéma et Histoire*, op.cit., p.228

¹¹⁶ « Un seul réalisateur aura tenté de relever le défi d'être le Griffith français : Abel Gance, (...) [qui] aura essayé d'accomplir cette mise en représentation nationale, à l'échelle des espoirs et des tragédies du siècle. (...) [Mais il] ne réalise pas Naissance de la France, ou Naissance de la République, mais Napoléon (en 1927, son chef-d'œuvre). Il a d'emblée besoin d'un homme providentiel pour porter sa fresque, son film devient le 18 brumaire d'un cinéma français qui – à la différence des Américains bien sûr, mais aussi des Russes, des Allemands, des Italiens ou des Japonais – ne saura jamais inventer le point de rencontre entre épopée et collectivité. (...) La tentative de Gance, sa solitude et ses limites, disent que le cinéma français n'a jamais su prendre en charge les grands récits. » FRODON J-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, op.cit., pp.86-87

¹¹⁷ Dans la majorité des productions de l'époque, les Noirs jouent des rôles de domestiques, de personnes violentes ou des simples d'esprit

¹¹⁸ « Le cinéma américain est la somme des films produits aux États-Unis, le cinéma hollywoodien est la projection de l'Amérique. » FRODON J-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, op.cit., p.118

« [The Birth of a Nation] *was the first movie to be shown at the White House, the first to be projected for judges of the Supreme Court and members of Congress, the first to be viewed by countless millions of ordinary Americans (...). In many ways, in fact, [this movie] was the first "blockbuster" (...).* »¹¹⁹

Par ailleurs, si le film est une œuvre sur la guerre civile, il est également (et surtout) un parti pris *pour* le Sud. De fait, le Ku Klux Klan – créée en 1865 et officiellement interdit en 1877 – se reforme en 1915, à la suite de la sortie de *Naissance d'une nation*.¹²⁰ Face aux violentes réactions suscitées par son film, D.W. Griffith réalise *Intolerance* en 1916.¹²¹ En 1918, un cinéma de contestation tente de montrer une *vision noire* de la société américaine. *The Birth of a Race* de John W. Noble est une réponse au film de Griffith, et en quelque sorte le premier « contre-film » de l'histoire du cinéma américain.¹²²

Dans le même temps, les seules œuvres qui abordent de façon frontale les thèmes politiques sont les films comiques. Notamment à travers le genre du Burlesque, les cinéastes sont plus libres d'exprimer leurs idées, au premier rang desquels, Charles Chaplin, qui s'approprie le genre et en devient le meilleur ambassadeur (à l'instar de Buster Keaton qui ne survivra pas à l'apparition du parlant). Dès 1917, avec *The Immigrant (L'Émigrant)*, Chaplin met en image la traversée de l'Atlantique puis l'arrivée dans le Nouveau Monde de façon inédite. En seulement 20 minutes, le court-métrage réussit à retranscrire l'aventure d'un immigré, avec ses espoirs et ses désillusions. Bien que drôles, ses films s'inscrivent toujours dans une réalité politique, sociale et sociétale ; qu'il soit question d'une guerre ou

¹¹⁹ STOKES M., *D.W. Griffith's the Birth of a Nation: A History of the Most Controversial Motion Picture of All Time*, Oxford University Press, 1st édition, 2008, p.3

¹²⁰ « L'émancipation des esclaves y est représentée comme la fin d'une parenthèse enchantée et le début de l'asservissement du Sud par le Nord. Griffith montre les anciens esclaves comme étrangers à l'identité américaine, un élément parasite susceptible de briser l'unité du pays. » BLUMENFELD S., « L'esclavage vu d'Hollywood », *Le Monde*, 1^{er} mars 2014

¹²¹ L'idée du film est de dénoncer l'intolérance à travers différentes époques – une illustration de la cruauté de l'Homme envers son prochain, mais nullement un film anti-raciste.

¹²² Le plus étonnant est que le film ne fait jamais référence à l'esclavage ou à la guerre de Sécession, comme si ces deux faits historiques n'avaient jamais existé : « Si l'on considère que la naissance du cinéma noir comme genre est étroitement liée à la sortie de *The Birth of a Race*, ces lacunes soulignent à quel point l'histoire des Noirs américains est traitée de façon cavalière par la cinéma, et quelle frustration ces derniers doivent éprouver devant leur propre incapacité à en imposer une autre vision. » « Le cinéma noir américain », *CinémAction*, n°46, 1988, p.27

de la pauvreté, Chaplin réussit à chaque fois le mariage entre l'humour et une toile de fond sombre.¹²³

Art nouveau et jeune nation : dès le départ, il y a une connivence entre l'Amérique et le cinéma, dont le western en est la représentation la plus évidente. Comme s'il ne faisait qu'un avec l'histoire américaine, il est à la fois le témoin de sa construction identitaire et son symbole¹²⁴. Le western est en effet la projection du mythe¹²⁵ :

« Dans et par le western, les Américains se sont forgés une mythologie de la conquête de l'Ouest, d'un triomphe de la civilisation sur l'état sauvage, de l'exaltation de l'individu au sein d'un partage de règles communautaires, de l'instauration de la loi par les armes, etc. Par là, le cinéma a suppléé les manques d'un pays sans mémoire en bâtissant et en nourrissant l'imaginaire des Américains d'une légende de la conquête constitutive d'une identité nationale. »¹²⁶

Au début du XIX^e siècle, les terres inexplorées de l'Ouest attisent les désirs de conquête. Mais le Far West est bien plus qu'une exploration froide, « administrative », il est un récit de voyage, une aventure. En 1890 – date du dernier massacre d'Indiens (Sioux) – le Bureau de recensement déclare la fin de la « Frontière », concept qui décrit le déplacement et l'installation des pionniers à l'Ouest. Dès que celle-ci cesse d'exister, l'esprit américain naît. Ce mythe de la Frontière est constitutif à l'identité du peuple : l'homme blanc est conquérant, créateur d'un nouveau monde, alors que l'Indien est sauvage et primitif, d'où l'existence d'une menace incarnée (par les Indiens ou des brigands), puis il y a une confrontation entre un individu et son environnement ; les paysages immenses (état sauvage/état de droit) sont associés à l'expansion (chemins de fer) au détriment des tribus indiennes. Ainsi, *L'Homme qui tua Liberty Valence* (*The Man Who Shot Liberty Valance*) de John Ford (1962), est un « récit ô combien complexe du passage de l'âge sauvage à l'âge du droit. (...) Ford (...) a su rendre dramatique et spectaculaire ce rapport collectif à la construction de la nation (...) en

¹²³ Citons notamment *La Ruée vers l'or* (*The Gold Rush*) en 1925, *Les Lumières de la ville* (*City Lights*) en 1931, *Les Temps modernes* (*Modern Times*) en 1936 et *Le Dictateur* (*The Great Dictator*) en 1940

¹²⁴ « La création des nations s'enracine (...) dans l'affectif et l'imaginaire, elle se nourrit de mythes fondateurs "bricolés" à partie d'éléments variés (...). » KRULIC B., *La Nation : une idée moderne*, op.cit., p.10. Voir également BURGOYNE R., *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*, University of Minnesota Press, 1997

¹²⁵ Le Mythe a « une double fonction : il désigne et il notifie, il fait comprendre et il impose. » BARTHES R., *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, p.190

¹²⁶ VERNIER J.-M., « Cinéma et Amérique : une image effritée », op.cit.

ayant davantage besoin de recourir à des figures exceptionnelles et individualisées de héros. »¹²⁷ « Cinéma américain par excellence »¹²⁸, le western n'est pas seulement un spectacle, un simple divertissement ; il raconte l'Histoire – les histoires – qui ont fait l'Amérique. C'est à travers le Western que les Américains se racontent.¹²⁹

Si le cinéma est un puissant vecteur de constitution d'identités collectives, l'exemple le plus significatif est la manière dont le western construit « *la mythologie (historiquement fautive mais socialement efficace) de la création de la nation américaine.* »¹³⁰ Et tout le western classique est consacré à cette projection nationale.¹³¹ Car au-delà des cow-boys, des Indiens et des coups de poing, les westerns constituent ce qu'est le peuple américain, c'est-à-dire une « communauté » avec des projets et des valeurs communs. Mais, comme pour les Noirs, Hollywood choisit ici encore le récit national à la représentation nationale.¹³²

Le western incarne également une idée de la nation intemporelle ; et lorsque John F. Kennedy intitule son programme de 1960 « La nouvelle frontière », il réaffirme cette relation entre mythe et histoire.¹³³ Mais ce récit national s'accompagne d'une crainte que l'on retrouve aussi bien dans les discours politiques que dans les films : celle de voir

¹²⁷ FRODON J-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation, op.cit.*, pp.112-113. Voir également SUR S., « Conclusions. Présentations et représentations du droit international dans les films et les séries télévisées », in CORTEN O. & DUBUISSON F. (dir.), *Du droit international au Cinéma*, Éditions A. Pédone, 2015, p.379

¹²⁸ RIEUPEYROUT J-L., *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Éditions du Cerf, 1953

¹²⁹ Ou selon les mots de Clint Eastwood : « *L'Amérique n'a donné naissance qu'à deux formes d'art spécifiques : le jazz et le western* ». Cité dans COHEN C., *Le Western*, Cahiers du Cinéma, coll. Les petits cahiers, 2005, p.4. *Le Vol du grand rapide (The Great Train Robbery)* d'Edwin Stanton Porter et Wallace McCutcheon, réalisé en 1903, est considéré comme le premier western américain. L'histoire est celle de quatre hors-la-loi attaquant un train. Ils s'emparent de l'argent en faisant sauter le coffre qu'il transportait, puis dévalisent les voyageurs et prennent la fuite. Poursuivis, ils sont tués et l'argent est récupéré. D'une durée de 12 minutes, il est surtout connu pour un plan : celui où l'un des brigands fait feu en direction de la caméra, tirant symboliquement sur le public

¹³⁰ FRODON M., « Le cinéma spectacle collectif menacé », *Les cahiers de médiologie*, n°1, 1/1996, pp.127-135

¹³¹ « (...) *self-perception of America the Invulnerable had also been fused with conceptions about the American dream and American exceptionalism. Why is one proud to be American? Because America is the new world, the world of possibility and promise, free of the wars of the "old world". But also because America embodies a can-do frontier attitude of a country literally constructed in 200 years out of pure nature. And what is a significant component of the frontier attitude? Strong masculinity. The cowboy who deals out rough justice when required.* » SAURETTE P., « You Dissin Me? Humiliation and Post 9/11 Global Politics », Congrès de l'Association Française de Science Politique, Toulouse, 2007

¹³² « *Le western, genre voué à la représentation nationale par excellence (...), perd une partie de ses caractéristiques archétypales dès que les Indiens y acquièrent un autre droit de cité qu'une paire de plumes bord cadre, une série de silhouettes se découpant en haut du cañon ou une meute hurlante et bariolée.* » FRODON J-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation, op.cit.*, pp.32-33

¹³³ « *Célébrer les racines nationales, c'est aussi soumettre un projet d'avenir.* » BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis, op.cit.*, p.255

l'Amérique attaquée ou disparaître. L'imaginaire obsessionnel de la menace¹³⁴ est intrinsèque à l'Histoire des États-Unis ainsi qu'à son industrie cinématographique.¹³⁵

« Durant tout le XX^e siècle, (...) les Etats-Unis ont pu s'identifier de façon quasi ininterrompue au rôle de leader des forces du Bien (...), luttant, victorieusement, contre celles du Mal (...). »¹³⁶

Une conception de leur mission (*Manifest Destiny*) qui, au service du « divertissement » et mis en avant par ce dernier, donne naissance à une relation unique entre un pouvoir et son industrie cinématographique.

¹³⁴ « Toute la production américaine de stratégie repose sur l'idée d'une menace qui puisse légitimer la mise au point de stratégies de défense et de sécurité (...). » VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Éditions Autrement, 2010, p.8

¹³⁵ « *What is reflected in both cinema and the political realm is a subtext to the American narrative dominated by fear and anxiety of the nation's demise* ». ARNOLD Gordon B., *Projecting the End of the American Dream: Hollywood's Visions of U.S. Decline*, Praeger Publishers, 2013, p.8

¹³⁶ POSTEL-VINAY K., *L'Occident et sa bonne parole. Nos représentations du monde, de l'Europe coloniale à l'Amérique hégémonique*, *op.cit.*, p.160

CHAPITRE II – Washington et Hollywood :

une relation institutionnalisée

Section I. Une production sous contrôle

Dès 1917, le gouvernement indique son intérêt pour le cinéma quand le président Wilson convoque des responsables des studios au moment de l'entrée en guerre des États-Unis, afin de promouvoir des films pro-Américains. C'est ainsi que « *Charlie Chaplin parcour[e] les États-Unis pour convaincre les Américains de souscrire aux emprunts et que l'ensemble de la communauté cinématographique particip[e] à l'effort de guerre.* »¹³⁷ De la même façon, Mary Pickford et Douglas Fairbanks, co-fondateurs du studio United Artists en 1919¹³⁸, parcourent la planète en tant qu'ambassadeurs de l'Amérique – leurs déplacements étant financés par le Département d'Etat.¹³⁹ C'est donc à partir de la Première Guerre mondiale que l'axe entre Hollywood et Washington s'institutionnalise. Surtout que, parallèlement, le gouvernement crée le *Committee on Public Information* (CPI), chargé d'influencer l'opinion et de contrôler l'image du pays et de ses valeurs.¹⁴⁰

Pour comprendre l'influence des célébrités sur l'opinion publique américaine, il faut souligner le rôle, la domination, des studios de l'époque. Dans les années 1920-1940, les principaux studios sont au nombre de huit, parmi lesquels on distingue les cinq grands (*majors* ou « The Big Five ») : MGM, Paramount, Warner, Fox, RKO et les trois *minors* (« The Little Three ») que sont Universal, Columbia et United Artists.¹⁴¹ La logique du système est celle d'un monopole vertical qui permet au studio de contrôler toutes les phases de la production, de la distribution et de l'exploitation.¹⁴² Les *majors* produisent et

¹³⁷ REVEL R. & ROSSANO D., « Hollywood, combien de divisions ? », *L'Express*, 5 juillet 2004

¹³⁸ Aux côtés de Charles Chaplin et D.W. Griffith

¹³⁹ FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, Bargain Price, 2005, p.43

¹⁴⁰ « *Since at that point all major movies were made for export as well as domestic consumption, this gave the government immense power over the pictures of America received by people at home as well as abroad.* » EPSTEIN E. J., *The Big Picture: The New Logic Of Money And Power In Hollywood*, Random House, 2005, p.315

¹⁴¹ Elles sont aujourd'hui au nombre de six : Paramount, Fox, Sony, Warner Bros., Disney et Universal. Voir DEHÉE Y., « L'argent d'Hollywood », *Le Temps des médias*, n°6, 1/2006, pp.129-142

¹⁴² Par ailleurs, les célébrités sont à cette époque la propriété des studios. En 1947, environ 500 acteurs et actrices « rentables » – parmi lesquels Gary Cooper, Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, Clark Gable ou John Wayne – sont sous contrat avec une major pendant environ sept ans, ce qui les empêche de travailler

distribuent les films sur le marché international, et possèdent de nombreuses salles de cinéma. Les *minors* en revanche ne possèdent pas ou très peu de salles, et n'ont donc pas la possibilité de projeter leurs films aux périodes les plus favorables et doivent se contenter des places inoccupées par les « Big Five » ou s'adresser à des exploitants indépendants. De fait, il faut attendre la loi antitrust de 1948¹⁴³ et l'effondrement du *studio system* (monopole) dans les années 1960 pour que le cinéma propose des points de vue variés.¹⁴⁴

À cela, la création de la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) en 1922 – renommée *Motion Picture Association of America* (MPAA) en 1945 – et dirigée par le Sénateur Will H. Hays de 1922 à 1945, est l'instigateur d'une loi régissant le contenu des films.¹⁴⁵ Le *Motion Picture Production Code* ou « Code Hays » est un code de censure appliqué de 1930 à 1966¹⁴⁶, qui conditionne et uniformise « la production hollywoodienne dans le sens souhaité par les lobbies conservateurs. »¹⁴⁷ Will Hays est remplacé en 1945 par Eric Johnston. Élu quatre fois président de la Chambre de Commerce des États-Unis, c'est un proche du président Roosevelt. En raison de ses liens avec le pouvoir, la *Motion Picture Association of America* est dès lors surnommée « le petit Département d'Etat »¹⁴⁸. Il crée par la suite la MPEA (*Motion Picture Export Association*), une filiale de la MPAA dont le but est de reconquérir les

ailleurs. En revanche, ils peuvent être loués à d'autres studios : « c'est ainsi qu'à la fin des années cinquante, Jean Seberg, sous contrat avec la Columbia, mais dont la carrière avait déçu les producteurs (...), est "bradée" pour un prix dérisoire à Jean-Luc Godard pour A bout de souffle... » BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, op.cit., p.59. Pour une vision critique d'Hollywood et de ses studios, voir CENDRARS B., *Hollywood, la Mecque du cinéma*, Éditions Grasset, 1936

¹⁴³ Également appelée *United States v. Paramount Pictures*, cette décision de la Cour suprême estime que les pratiques des studios (qui possèdent leurs propres circuits de distribution, leurs propres chaînes de cinéma et négocient des droits d'exploitation) sont contraires au droit de la concurrence

¹⁴⁴ En 1939, Frank Capra – alors président de la Screen Director's Guild (syndicat qui représente les intérêts des réalisateurs créée en 1936), « constate que six producteurs contrôlent 90 % des scripts, censurent et montent 90 % des films à Hollywood. » BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, op.cit., p.56

¹⁴⁵ Voir BORDAT F., « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°15, juillet-septembre 1987, pp.3-16

¹⁴⁶ « In 1922, [the studios] realized that, as a new and increasingly scandalous industry, they needed an organization to represent them in Washington. They formed the Motion Picture Producers and Distributors of America, under the direction of (...) Will H. Hays, an Indiana Republican and a Presbyterian. (It still represents the studios, under the title Motion Picture Association of America.) It also set up a moral guide, which was intended to ward off both national and local censorship. The Code was toothless until 1934, when the Legion of Decency – a conservative Catholic organization – claimed that Hollywood, with its racy productions, was polluting the nation's youth. The organization threatened to get Catholics to boycott any films that it saw as unfit. From that point, a movie couldn't get widespread distribution unless it received a Production Code seal, which certified that its morals and its politics had withstood scrutiny. Hays appointed as censor-in-chief Joseph I. Breen, a prominent Catholic layman and contributor to Catholic journals. He was also an anti-Semite. Two years before he was appointed, (...) Breen wrote to a friend that "people whose daily morals would not be tolerated in the toilet of a pest house hold the good jobs out here and wax fat on it. Ninety-five percent of these folks are Jews of an Eastern European lineage. They are, probably, the scum of the scum of the earth." » DOHERTY T., *Hollywood and Hitler, 1933-1939*, Columbia University Press, 2015. Voir également ALFORD M., *Screening Our Screens: Propaganda and the Entertainment Industry*, University of Bath, 2013

¹⁴⁷ DUBOIS R., *Une Histoire politique du cinéma : Etats-Unis, Europe, URSS*, Éditions Sulliver, 2007, p.39

¹⁴⁸ FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, op.cit., p.55

marchés européens qui déclinent depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale¹⁴⁹ : en étendant ainsi ses activités, elle met en place une véritable « *politique étrangère* ». ¹⁵⁰ D'ailleurs, dans un discours de 1957, Eric Johnston confesse que les films hollywoodiens réussissent à « *vendre les concepts de [la] démocratie [américaine]* ». ¹⁵¹

Jack Valenti, conseiller spécial du président Lyndon Johnson, est nommé directeur de la MPAA en 1966, en charge de défendre l'exportation des films hollywoodiens tout en protégeant le marché américain¹⁵². De par sa proximité avec le pouvoir, les sujets qui concernent Hollywood deviennent *in fine* des sujets américains. De fait, les présidents américains successifs comprennent leur intérêt à défendre la politique menée par l'organisation : quelle soit démocrate ou républicaine, la Maison Blanche soutient la MPAA. D'ailleurs, la MPAA a toujours été invitée à participer aux voyages des présidents à l'étranger¹⁵³:

« *American corporate and advertising executives, as well as the heads of Hollywood studios, were selling not only their products but also America's culture and values, the secrets of its success, to the rest of the world.* »¹⁵⁴

Cette production sous contrôle est renforcée par la présence d'agences gouvernementales dans la capitale de l'industrie cinématographique.

¹⁴⁹ « À la fin des années 1950, les marchés européens sont largement reconquis par les majors. En 1951, les films hollywoodiens représentent 50 % des parts de marché cinématographique en France, 40 % en Allemagne, 40 % en Espagne et 65 % en Italie. Bien que la MPEA ait mené à bien sa mission, elle n'est pas dissoute, contrairement à ce qui était initialement prévu. » MINGANT N., « La Motion Picture Export Association de Jack Valenti (1966-2004), corps diplomatique des majors hollywoodiennes à l'étranger », *Revue française d'études américaines*, 3/2009, n°121, pp.102-114

¹⁵⁰ Expression du professeur Thomas Guback. *Ibid.*

¹⁵¹ Cité dans BIDAUD A.-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, *op.cit.*, p.162

¹⁵² Notamment grâce aux « Trades Acts » qui permettent de porter plainte « *pour obstacle au commerce* », auprès des représentants américains pour le commerce extérieur, contre tout pays qui ne respecte pas les lois de protection des droits d'auteur. *Ibid.*

¹⁵³ « [Jack Valenti est ainsi présent] *au sein de délégations américaines à l'étranger, comme en Chine en 1979 ou en URSS en 1988 (...). En 1971, c'est après que Valenti a fait part à des représentants du gouvernement de la question du rapatriement vers les États-Unis des recettes perçues à l'étranger (...)* que le gouvernement décide d'inclure les majors parmi les entreprises pouvant bénéficier de prêts de la part de la Banque des exportations et importations ». MINGANT N., « La Motion Picture Export Association de Jack Valenti (1966-2004), corps diplomatique des majors hollywoodiennes à l'étranger », *op.cit.*

¹⁵⁴ PELLIS R., *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, And Transformed American Culture Since World War II*, Basic Books, 1998, p.13. Voir également LEE K., « "The Little State Department": Hollywood and the MPAA's Influence on U.S. Trade Relations », *Northwestern Journal of International Law & Business*, vol.28, n°2, Winter 2008, pp.371-397

Ainsi, le FBI ouvre ses bureaux à Los Angeles dès les années 1930 et le Département de la Défense fait de même en 1947. Fondée la même année, la CIA est la dernière agence à « *établir des relations formelles avec l'industrie cinématographique* »¹⁵⁵ en ouvrant son bureau de liaison en 1996 avec à sa tête Chase Brandon.¹⁵⁶ Et, à l'instar du Département de la Défense, du FBI et du Pentagone, elle s'investit dans les films en préparation. Si la CIA a été la dernière agence gouvernementale à posséder des locaux à Los Angeles, elle exerce son pouvoir dès les années 1950, en travaillant avec des personnalités patriotiques et anti-communistes, telles que John Ford, John Wayne, et les producteurs Cecil B. DeMille, Darryl Zanuck et Luigi Luraschi. Ce dernier étant responsable de la censure chez Paramount, il est chargé d'effacer les images qui peuvent offenser ou déplaire.¹⁵⁷

Dans ce contexte de monopole des studios, de l'assise de la MPAA sur Washington et Hollywood, et la présence d'officiels du gouvernement à Los Angeles, l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale va être le théâtre d'une véritable coopération entre la côte Est et la côte Ouest.

Section II. « *As the United States went to war, so did Hollywood* »¹⁵⁸. Propagande, patriotisme et cinéma¹⁵⁹

*« Entertainment is always a national asset.
Invaluable in time of peace, it is indispensable in wartime. »*¹⁶⁰

¹⁵⁵ JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, 2012, p.11

¹⁵⁶ Il a pris sa retraite en 2006, emportant avec lui de nombreux contacts et fichiers : « (...) he reportedly took with him every telephone number and piece of paper related to his job, and thus, as his successor Paul Barry explains, "nothing remains from the past (1995-late 2006)". » JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, op.cit., p.3

¹⁵⁷ « He specifically worked to delete scenes where Americans were depicted as " (...) drunk [or] sexually immoral (...)", and to eliminate others where Americans traveling abroad were depicted as imperialistic or insensitive to other cultures. » JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, op.cit., p.7

¹⁵⁸ ARNOLD Gordon B., *Projecting the End of the American Dream: Hollywood's Visions of U.S. Decline*, Praeger Publishers, 2013, p.29

¹⁵⁹ Sous-titre de l'ouvrage de VIOTTE M., *La guerre d'Hollywood 1939-1945. Propagande, patriotisme et cinéma*, Éditions de la Martinière, 2013

¹⁶⁰ Déclaration de Franklin D. Roosevelt en 1943. Cité dans DOHERTY T., *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II*, Columbia University Press, revised edition, 1999. Voir aussi « Hope for America: Performers, Politics and Pop Culture. Entertaining the Troops », Library of Congress. www.loc.gov/exhibits/hope-for-america/entertaining-the-troops.html

Pendant les années 1930, Hollywood reste relativement muet face à la situation en Europe et à l'ascension d'Hitler.¹⁶¹ Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate, Hollywood s'interroge quant au rôle qu'il doit ou non jouer, de peur de voir le marché allemand se fermer.¹⁶² À l'exception notable de la satire de Charles Chaplin avec *Le Dictateur* (*The Great Dictator*) en 1940 et de quelques films indépendants¹⁶³, il faut attendre l'attaque de Pearl Harbor en décembre 1941 pour que les États-Unis et Hollywood prennent part et s'emparent du conflit :

« Début 1942, le gouvernement adresse à l'industrie du cinéma un manuel d'informations [dans lequel] il recommande notamment de valoriser dans les films le courage des populations européennes (...) qui subissent le joug des armées du Reich. "Il faut partager leurs souffrances", précise-t-il, "et leur courage doit nous inspirer". »¹⁶⁴

Après l'entrée en guerre des États-Unis, une nouvelle structure est créée en juin 1942, l'*Office of War Information* (OWI), afin de contrôler la production de films, et dont le président Lowell Mellett, est un proche de Franklin D. Roosevelt. La même année, ce dernier convoque à la Maison Blanche des producteurs, des réalisateurs et des acteurs pour « leur assigner d'autorité leur rôle dans la mobilisation nationale »¹⁶⁵, parmi lesquels John Ford, Frank Capra, John Huston et William Wyler.¹⁶⁶

¹⁶¹ Surtout, face aux conséquences de la Grande Dépression, Hollywood demeure « l'usine à rêves » de l'Amérique. Voir DUBOIS R., *Une Histoire politique du cinéma : Etats-Unis, Europe, URSS*, Éditions Sulliver, 2007, p.39

¹⁶² Le Consul Allemand de Los Angeles veille aux productions hollywoodiennes et empêche par exemple le tournage de *The Mad Dog of Europe* (une charge virulente contre Hitler) d'Herman J. Mankiewicz. *La Guerre d'Hollywood 1939-1945*, réalisé par Michel Viotte, La Compagnie des Indes, 2013, 140 min.

¹⁶³ C'est-à-dire produits en dehors du circuit hollywoodien, comme *I Was a Captive of Nazi Germany* en 1936. Notons que le film *Confessions of a Nazi Spy* (1939) produit par la Warner fait figure d'exception

¹⁶⁴ *La Guerre d'Hollywood 1939-1945*, réalisé par Michel Viotte, *op.cit.* Voir par exemple *Jeux dangereux* (*To Be or Not to Be*) en 1942, du réalisateur d'origine allemande Ernst Lubitsch. Sur le ton de la comédie, le film évoque les mouvements de résistance en Pologne

¹⁶⁵ VALANTIN J.-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Éditions Autrement, 2010, p.137

¹⁶⁶ En 1942, plusieurs personnalités du cinéma (Laurel et Hardy, Humphrey Bogart, Bing Crosby, Claudette Colbert, Cary Grant, Bob Hope) montent à bord du *Hollywood Victory Caravan* afin d'inciter les citoyens à acheter des bons du Trésor (*war bonds*) pour financer les opérations militaires. Ils récolteront plus de 800 millions de dollars et seront reçus par Eleanor Roosevelt à la Maison-Blanche. À cela, l'USO (*United Service Organizations*), créée en 1941, fournit des services de loisirs et de soutien moral aux soldats, et plus de 7000 artistes vont se produire devant eux sur les cinq continents, parmi lesquels Bob Hope

De la même façon, l'*Office of Strategic Services* (OSS) – l'ancêtre de la CIA – met en place les *Morale Operations* (MO), qui visent à démoraliser les soldats nazis par l'intermédiaire de chansons, comme « Lili Marleene » interprétée par Marlene Dietrich. Particulièrement populaire auprès des soldats, le gouvernement du III^e Reich doit publier des avertissements et va jusqu'à l'interdire d'antenne. D'ailleurs, les programmes diffusés par le MO étaient considérés comme « [tout aussi] *dévastateurs qu'un raid aérien* ». ¹⁶⁷

Mais c'est Hollywood qui va le plus s'engager dans l'« effort de guerre » : en effet, « *une gigantesque machine de propagande se met en place pour soutenir l'effort de guerre face aux nouveaux ennemis de l'Amérique (...). Cet engagement d'Hollywood constitue une aventure unique, jamais rééditée dans l'Histoire* ». ¹⁶⁸

« *The Hollywood-Washington relationship becomes more amicable and cooperative during wartime and (...) national crises. These [are] times when the film industry and the government need (...) each other* » ¹⁶⁹

Près de 15 000 personnalités du cinéma, donc une cinquantaine de vedettes de premier plan, mettent ainsi leur carrière entre parenthèse pour servir leur pays. Si les studios sont réticents à l'idée de voir leurs stars partir pour l'armée, « *ils n'oublient pas cependant d'exploiter leur nouvelle vie sous les drapeaux* » ¹⁷⁰, à l'image de James Stewart, engagé dans l'Air Force, vantant les mérites de l'armée dans des films promotionnels. Parmi les nombreuses commandes du gouvernement, la série de films *Pourquoi nous combattons* (*Why We Fight*) est sans nul doute la plus connue. Réalisés par Frank Capra – alors responsable du service cinématographique de l'Armée – les sept volets ¹⁷¹ de cette série documentaire se présentent comme « *une arme de contre-propagande* » ¹⁷², dans lesquels deux mondes s'affrontent.

¹⁶⁷ BIRKHOOD M., « Unclassified Fictions: The CIA, Secrecy Law, and the Dangerous Rhetoric of Authenticity », *Berkeley Journal of Entertainment and Sports Law*, vol.3, n°1, May 2014, p.22. Traduit par l'auteur

¹⁶⁸ *La Guerre d'Hollywood 1939-1945*, réalisé par Michel Viotte, *op.cit.* Voir également SUID L. H., *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*, The University Press of Kentucky, 2nd édition, 2002

¹⁶⁹ GIGLIO E., *Here's Looking at You: Hollywood, Film & Politics*, Peter Lang Publishing Inc., 4^e édition, 2014 ; « *Despite ideological differences, the Hollywood moguls rallied FDR (...). The Hollywood studios eagerly agreed to serve as the White House's unofficial propaganda arm.* » FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, *op.cit.*, p.53

¹⁷⁰ *La Guerre d'Hollywood 1939-1945*, réalisé par Michel Viotte, *op.cit.*

¹⁷¹ *Prelude To War* (1942), *The Nazis Strike* (1943), *Divide and Conquer* (1943), *The Battle of Britain* (1943), *The Battle of Russia* (1943), *The Battle of China* (1944), *War Comes to America* (1945)

¹⁷² BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, *op.cit.*, p.139

Engagé dans l'armée en 1937, Ronald Reagan tourne ses premiers films pour la Warner ; assigné en 1942 aux relations publiques de l'USAAF (*United States Army Air Forces*), il travaille ensuite pour la « First Motion Picture Unit », une unité uniquement composée d'artistes (cadreurs, spécialistes d'effets spéciaux, cascadeurs), chargée de réaliser des films de formation (pilotage) et de propagande. À la fin de la guerre, elle en a produit plus de 400 pour l'armée de l'air.¹⁷³

Au sein de la Navy, John Ford est chargé de recruter des opérateurs de prises de vue – et travaille notamment avec Gregg Toland, le directeur de la photographie de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Tous deux réalisent le film de propagande *December 7th* (1943), qui relate de façon très subjective l'attaque de Pearl Harbor. Mais c'est surtout avec *La Bataille du Midway* (*The Battle of Midway*) en 1942 que John Ford contribue le plus à l'effort de guerre. Présent sur l'île au moment de cette attaque qui dure quatre jours, le réalisateur est blessé par un éclat d'obus mais continue de filmer. Il remporte l'Oscar du meilleur film documentaire – une catégorie créée en pleine guerre.¹⁷⁴

*« Avec John Ford et Frank Capra, on était certain que les fondements de l'américanisme, la glorification des gens humbles et simples incarnant l'idéal démocratique, la défense de la liberté, seraient réaffirmés pour renforcer le patriotisme national. »*¹⁷⁵

D'ailleurs, il n'y a pas que le gouvernement américain qui apprécie ces films de propagande. En novembre 1943, sort *La Croix de Lorraine* (*The Cross of Lorraine*) de Tay Garnett, qui vante la résistance française, la mort étant préférable à la soumission. Un mois plus tard, le Général de Gaulle écrit une lettre à Jean-Pierre Aumont, comédien et engagé dans les Forces Françaises Libres, pour le féliciter de sa participation au film : « *Il est bon que cette guerre silencieuse et sanglante soit mise sous les yeux de nos fidèles amis à l'étranger et notamment des États-Unis.* »¹⁷⁶

¹⁷³ <http://www.reagan.utexas.edu/archives/reference/military.html> Sur ce sujet, voir *Reagan*, réalisé par Eugene Jarecki, BBC & Charlotte Street Films, 2011, 105 min., et VAUGHN S., *Ronald Reagan in Hollywood : Movies and Politics*, Cambridge University Press, 1994

¹⁷⁴ Ex-æquo avec *Moscow Strikes Back* de Leonid Varlamov et Ilya Kopalin et *Prelude To War* de Frank Capra et Anatole Litvak

¹⁷⁵ BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, op.cit., p.138

¹⁷⁶ Cité dans *La Guerre d'Hollywood 1939-1945*, op.cit.

Dans le même temps, le gouvernement américain souhaite mieux faire connaître ses alliés auprès de l'opinion publique. Attaquée par le Japon dès 1937, la Chine de Tchang Kaï-chek est glorifiée. En 1943, la Première dame fait une tournée officielle des États-Unis et, le 4 avril, elle est à Hollywood devant 30 000 personnes parmi lesquelles de nombreuses personnalités du cinéma. À travers plusieurs films, notamment *Le Cabaret des étoiles* (*Stage Door Canteen*) de Frank Borzage (1943), on glorifie les soldats chinois et le courage de la population, et ce même si les personnages principaux sont interprétés par des Occidentaux.¹⁷⁷ L'Union soviétique connaît le même traitement. Alors que les Américains avaient une mauvaise image du pays avant la guerre, les studios doivent en donner une autre :

« Comment rendre les Russes sympathiques aux Américains ? Réponse : en gommant dans les scénarios toute référence directe au Communisme. À l'écran, les Soviétiques redeviennent des Russes. »¹⁷⁸

Le film *L'Étoile du Nord* (*The North Star*) de Lewis Milestone (1943), qui raconte la résistance d'un village ukrainien face à l'invasion allemande, est symptomatique de cette volonté de « redorer » l'image des Soviétiques. Mais ici, le film ressemble plus à un western qu'à un film de guerre – « une habile transposition des valeurs de l'Amérique dans les plaines de la Russie occidentale. »¹⁷⁹ À l'inverse, la représentation des ennemis est soigneusement étudiée. Si les officiers nazis portent un monocle et parlent avec un fort accent, les Japonais sont victimes d'une véritable haine raciale¹⁸⁰.

Si les studios réalisent des films de fiction et des documentaires, le public recherche également le divertissement. C'est pourquoi l'armée a recours à des « *dessins animés*

¹⁷⁷ « Le traitement des personnages Orientaux échappe rarement aux stéréotypes hollywoodiens ». *Ibid.* Voir également *Les Fils du dragon* (*Dragon Seed*) de Jack Conway et Harold S. Bucquet (1944) dans lequel l'héroïne chinoise est interprétée par Katharine Hepburn

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Voir par exemple *Prisonniers de Satan* (*The Purple Heart*) de Lewis Milestone (1944). Mais cette « haine » existait déjà pendant la Guerre sino-japonaise (1937-1945) et particulièrement après le massacre de Nankin (1937). Un an après l'attaque de Pearl Harbor, un décret du président Roosevelt désigne certaines parties du territoire comme zones militaires avec possibilité d'en expulser les populations. Environ 110 000 japonais ou américains d'origine japonaise sont internés dans des camps spécialement aménagés

pédagogiques »¹⁸¹, qui permettent au gouvernement de « faire passer le même message », mais à travers des histoires comiques.

« *When the Second World War broke out (...), Mickey Mouse and Donald Duck conducted Disneyland diplomacy to spread American values throughout the world.* »¹⁸²

C'est ainsi le cas pour la Warner qui réalise *The Ducktators* en 1943. Dans une basse-cour, un couple de canards allemands attend un enfant – « *un événement apparemment sans intérêt [mais qui va] influencer sur la vie future de ce petit monde* ». En effet, lorsque le poussin sort de sa coquille, il hurle : « *Sieg Heil !* » Coiffé comme Hitler et arborant la même moustache, il a des aspirations artistiques mais ne peint que des svastikas. Il se met à faire des discours enflammés devant les animaux de la basse-cour, mais seule la plus crédule des oies adhère à ses propos. Elle se met elle aussi à s'exprimer en public mais malgré une mâchoire imposante et un fort accent italien, elle ne convainc personne. « *Puis, de l'ouest, [arrive] un autre partenaire [a] l'air idiot.* » Un canard avec de grosses lunettes et de grandes dents traverse l'océan, un drapeau de l'Empire du Japon flottant sur son derrière. Une colombe de la basse-cour tente une réconciliation mais les trois alliés continuent de semer la terreur ; excédée, elle se met à les combattre un à un et gagne. Des années plus tard, la colombe explique à ses enfants que même si elle déteste la guerre, elle s'est dressée contre les puissances de l'Axe. Puis elle leur montre les têtes d'Hitler, Mussolini et du Premier ministre japonais, empaillées au-dessus de sa cheminée. À la manière du quatrième mur au théâtre, le message final incite les spectateurs à participer à l'effort de guerre.¹⁸³

La même année, le studio Disney réalise *Der Fuehrer's Face*, dans lequel Donald Duck travaille dans une usine d'armement à « Nutzi Land ». Avant d'aller au travail, il est obligé de saluer les portraits d'Hitler, d'Hiro Hito et de Mussolini qui trônent chez lui. Quand il arrive à l'usine, un mégaphone scande : « *Quel privilège vous avez d'être nazi ! De travailler 48h par jour pour le Fuehrer !* » À la manière du personnage de Chaplin dans *Les Temps modernes* (1936), il visse des obus toute la journée, jusqu'à devenir fou. Mais tout ceci n'était qu'un rêve, et Donald se réveille dans son lit, vêtu d'un pyjama aux couleurs du drapeau

¹⁸¹ *La Guerre d'Hollywood 1939-1945, op.cit.*

¹⁸² FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire, op.cit.*, p.9

¹⁸³ « *If you'd like to make this true, this is all you have to do : For Victory, buy United States Savings Bonds and Stamps.* »

américain. Lorsqu'il voit une ombre droite dressée devant lui, il est prêt à faire le salut nazi, puis se rend compte que c'est la Statue de la Liberté qui trône sur le rebord de la fenêtre. Il s'exclame : « *Je suis fier d'être citoyen des États-Unis d'Amérique* ». Le film se termine par un portrait d'Hitler sur lequel une tomate est jetée et qui forme les mots « The End ». ¹⁸⁴

Au-delà des dessins animés et des autres productions de propagande, un film semble nuancer la force du cinéma de propagande. *With the Marines at Tarawa*, réalisé par Louis Hayward en 1944, retrace la bataille qui a eu lieu sur l'île du 20 au 23 novembre 1943, entre les Marines et les 4000 soldats de l'Empire du Japon. Très réaliste et cru (c'est la première fois que des cadavres américains sont montrés), le film de 18 minutes cherche à montrer ce qu'est *réellement* la guerre. Mais si l'opinion publique est choquée (1000 victimes côté américain et ne restant qu'une centaine de Japonais), le président Roosevelt « *insiste pour que ces images ne soient pas censurées* ». ¹⁸⁵ Entre 1942 et 1945, Hollywood produit plus de 500 films de guerre dont le point commun est de montrer la puissance de l'armée et de ses soldats, la mort de l'ennemi en gros plan et à la fin, un discours patriotique. ¹⁸⁶ Et le film *Les Plus Belles Années de notre vie* (*The Best Years of Our Lives*) de William Wyler (1946), qui parle de la difficulté de reprendre une vie normale après la guerre, marque la fin de « *la guerre d'Hollywood* ». ¹⁸⁷

À la fin de la guerre, les patrons des studios sont invités en Europe par l'armée – officiellement pour les remercier. En réalité, ils sont là pour préparer le marché européen à l'arrivée d'un grand nombre de films américains. Après la Seconde Guerre mondiale, si les États-Unis aident l'Europe à se reconstruire avec des aides conséquentes, ils cherchent également à promouvoir leur pays. C'est ainsi que parallèlement au Plan Marshall (1947), les accords Blum-Byrnes signés en 1946, prévoient la mise en place de quotas des films américains dans les salles françaises :

¹⁸⁴ Voir également *Donald Gets Drafted* (1942) dans lequel il s'engage dans l'armée américaine. À cela, *Saludos Amigos* (1942) et *Les Trois Caballeros* (1944) participent à la politique de bon voisinage (*Good Neighbor policy*) menée par le président Roosevelt envers l'Amérique latine dans les années 1930-1940

¹⁸⁵ *La Guerre d'Hollywood 1939-1945, op.cit.* À l'inverse, le président Lyndon B. Johnson critiquera sévèrement des journalistes pour avoir montré des images « trop crues » lors de la guerre du Vietnam, comme nous le verrons

¹⁸⁶ Comme *Gung Ho!* de Ray Enright (1943), dont le scénario est basé sur le raid sur l'île Makin en 1942 ou encore *This Is the Army* de Michael Curtiz (1943) qui raconte l'élaboration d'un spectacle de music-hall par des soldats, « *constitue l'un des sommets de la propagande hollywoodienne* ». *La Guerre d'Hollywood 1939-1945*, réalisé par Michel Viotte, *op.cit.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

« (...) les Américains proposent un contingent de 108 films américains, alors que la capacité d'absorption française est de 180 films par an. Les ministères de l'Économie nationale, des Finances, des Affaires étrangères et de l'Information proposent un contingentement à l'écran réservant sept semaines sur treize à la production française, solution rejetée par les Américains. »¹⁸⁸

Au final, la France ne peut produire et distribuer que 40 films par an, contre environ 120 dans les années 1930 et 80 en 1941-1942.¹⁸⁹ De la même façon, sous l'égide de l'OWI et de l'OMPB (*Overseas Motion Picture Bureau*),

« L'Afrique du Nord puis l'Europe de l'Ouest [voient] arriver dès la libération des copies de films américains sous-titrés dans la langue du pays (...). Même les anciens ennemis ne furent pas oubliés : en Italie, 24 heures après le début de l'offensive alliée, l'OWI et l'OMPB [envoient] 40 films sous-titrés en italien (...) censés donner la meilleure image possible de l'Amérique (...). »¹⁹⁰

Aux États-Unis les années d'après-guerre sont « l'extase de la puissance, la puissance de la puissance »¹⁹¹. Mais la peur de l'Ennemi soviétique se retrouve dans des films manichéens, dans lesquels seule la vision américaine compte – et est la bonne¹⁹² :

« (...) *powerful enemies* [are] *important instruments in the creation and maintenance of American perceptions.* »¹⁹³

¹⁸⁸ MARGAIRAZ M., « Autour des accords Blum-Byrnes. Jean Monnet entre le consensus national et le consensus atlantique », *Histoire, économie et société*, n°3, 1982, pp.439-470

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ DUPONT N., « Le cinéma américain : un impérialisme culturel ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol.3, 2007, pp.111-132

¹⁹¹ BAUDRILLARD J., *Amérique*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986, p.105. « Pour la première fois de l'histoire (...), une république s'est élevée au premier rang sans avoir aspiré à la gloire de régner. Pour prix de sa victoire, elle doit prendre en charge la moitié du monde (...). » ARON R., *République impériale. Les États-Unis dans le monde : 1945-1972*, Calmann-Lévy, 1973, p.15

¹⁹² ARNOLD Gordon B., *Projecting the End of the American Dream: Hollywood's Visions of U.S. Decline*, *op.cit.*, pp.40-41. La diplomatie publique (*public diplomacy*) « vise à promouvoir l'intérêt national à travers la l'information et l'influence [des États-Unis] sur les publics extérieurs ». Cette définition est donnée par l'United States Information Agency (USIA), un organisme de propagande créé en 1953 au sein du Département d'État, chargé de l'image de l'Amérique à l'étranger

Dès 1944 est créée la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPAPAI), une organisation conservatrice dont le but est de défendre l'industrie cinématographique contre les Communistes et les Fascistes¹⁹⁴ et dont la majorité des membres – John Wayne, Gary Cooper, Cecil B. DeMille, Walt Disney, Clark Gable entre autres¹⁹⁵ – est auditionnée par la Commission des activités anti-américaines (*House Committee on Un-American Activities* – HUAC). Créée en 1947, elle met à l'index des cinéastes et des producteurs soupçonnés de sympathie envers l'Union soviétique. L'expression les « Dix d'Hollywood » (*Hollywood Ten*) désigne ainsi les producteurs, scénaristes, réalisateurs ou journalistes, condamnés à des amendes et à de la prison.¹⁹⁶ Ronald Reagan, alors président du syndicat Screen Actors Guild (SAG), est interrogé par l'HUAC pour savoir si des membres de la profession sont communistes.¹⁹⁷ Également agent de renseignement du FBI (au même titre que Walt Disney), Ronald Reagan « *fait des rapports circonstanciés sur les réunions censées être infiltrées par les communistes* »¹⁹⁸.

Dans les années 1950-1960, le film catastrophe est une métaphore, et Hollywood est l'endroit cathartique. Qu'il soit question de menace¹⁹⁹ nucléaire ou du rapport à l'URRS, dans les films apocalyptiques, la destruction de l'Amérique signifie la destruction du monde. Comme dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, ce sont les comédies qui osent aborder la menace communiste ; décrivant la société et la politique sous un angle satirique, elles peuvent et se permettent de dépeindre le monde de façon plus subversive que le reste

¹⁹³ *Ibid.*, p.35

¹⁹⁴ Extrait de la déclaration des principes : « *As members of the motion-picture industry, we must face and accept an especial responsibility. Motion pictures are inescapably one of the world's greatest forces for influencing public thought and opinion, both at home and abroad. In this fact lies solemn obligation. We refuse to permit the effort of Communist, Fascist, and other totalitarian-minded groups to pervert this powerful medium into an instrument for the dissemination of un-American ideas and beliefs. We pledge ourselves to fight, with every means at our organized command, any effort of any group or individual, to divert the loyalty of the screen from the free America that give it birth. And to dedicate our work, in the fullest possible measure, to the presentation of the American scene, its standards and its freedoms, its beliefs and its ideals, as we know them and believe in them.* » http://www.cobbles.com/simpp_archive/huac_alliance.htm

¹⁹⁵ « (...) although the Hollywood left has been more numerous and visible, the Hollywood right (...) has had a greater impact on American political life. (...) The Hollywood left has the political glitz, but the Hollywood right sought, won, and exercised electoral power. » ROSS Steven J., *Hollywood Left and Right: How Movie Stars Shaped American Politics*, Oxford University Press, 2011

¹⁹⁶ Qui a donné l'expression « Hollywood blacklist ». L'histoire du scénariste Dalton Trumbo est adaptée au cinéma en 2015. En pleine Guerre Froide, celui-ci est accusé d'être communiste. Interdit de travailler, il est emprisonné avec d'autres artistes. *Dalton Trumbo (Trumbo)* de Jay Roach (2015)

¹⁹⁷ Son audition se trouve dans les ANNEXES

¹⁹⁸ BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, op.cit., pp.146-147

¹⁹⁹ « La menace est une notion polymorphe, toujours travaillée et mise en forme par le débat stratégique ; elle fournit un matériau dramatique de premier ordre à Hollywood. La production de menace donne à Hollywood les moyens d'attirer le public, qui, par les thèmes développés, est transformé en vecteur de l'opinion publique. Ce processus d'interpénétration du cinéma et du débat stratégique connaît une histoire cyclique, qui commence au début de la guerre froide, avec la production de menace entraînée par la relation avec l'URSS. » VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.17

de la production cinématographique. En 1964, *Docteur Folamour ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe* (*Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*) de Stanley Kubrick en est l'exemple le plus connu et le plus symptomatique. En traitant l'arme nucléaire et ses périls sous les traits du burlesque, Kubrick se joue de la situation internationale, et intente un procès au genre humain en soutenant « *l'idée que l'homme (...) est un animal déraisonnable conduit par l'hubris à sa perte.* »²⁰⁰

Dans ce contexte de Guerre Froide, la censure veille à ce que les acteurs américains soient positivement représentés. C'est ainsi que les afro-américains sont montrés de façon favorable (« *well dressed negroes* »), avec du texte à dire, ce qui « *indique que c'est homme libre* »²⁰¹ ; ou bien la censure enlève des scènes dans lesquelles les Indiens sont mal menés, comme dans *Le Sorcier du Rio Grande* (*Arrowhead*) de Charles Marquis Warren en 1953. Mais cette censure ne fait pas partie d'une campagne « politiquement correct » ; au contraire, les agents sont spécialement chargés de ces contrôles afin que les Soviétiques n'exploitent pas la question raciale et, par la même, la ségrégation aux États-Unis.²⁰² Parallèlement, l'OPC (*Office of Public Coordination*), un think tank qui opère au nom Département d'État, mais hébergé dans les locaux de la CIA, est chargé de discréditer l'idéologie Soviétique à travers le cinéma.²⁰³

La CIA estimant que les films sont un medium de masse idéal pour diffuser des messages de propagande pendant la Guerre Froide, elle l'utilise pour combattre le communisme à l'étranger ; sur le sol américain, elle travaille avec les studios afin de s'assurer que les productions « *politiquement indésirables et "plutôt de gauches" ne reçoivent d'aides ou de récompenses* ». ²⁰⁴ De fait, l'implication de la CIA dans les films est plus significative aux États-Unis qu'à l'étranger. En outre, à la fin de la Guerre Froide, la CIA a recours à

²⁰⁰ SUR S., *Plaisirs du cinéma. Le monde et ses miroirs*, Éditions France-Empire Monde, 2010, p.66

²⁰¹ ALFORD M. & GRAHAM R., « Lights, Camera... Covert Action: The Deep Politics of Hollywood », *Global Research*, 21 janvier 2009

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Le film *Animal Farm* (1954) basé sur le roman éponyme de George Orwell publié en 1945, est ainsi devenu un film d'animation. En effet, les producteurs et la CIA pensaient que le message serait plus diffusé avec des personnages de dessins animés ; d'autre part, il a été réalisé en Grande-Bretagne pour des raisons financières mais aussi politiques : « *the lighter the American hand in the film, the greater its propaganda potential became.* » JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, *op.cit.*, p.8. De plus, George Orwell ayant des sympathies socialistes, la production était sûre de ne pas être accusée de propagande

²⁰⁴ WILFORD H., *The Mighty Wurlitzer: How the CIA Played America*, Harvard University Press, 2009. Traduit par l'auteur

l'industrie du divertissement (*entertainment industry*) moins pour influencer à l'étranger que pour donner une bonne image d'elle aux Américains.²⁰⁵

Parallèlement, les États-Unis et leurs alliés s'assurent de leur image à l'étranger à travers le Congrès pour la liberté de la culture (*Congress for Cultural Freedom – CCF*). Créé en 1950, cet organisme « *est un exemple peu connu de mobilisation d'intellectuels européens et américains dont les activités vise[nt] à contrebalancer la propagande soviétique* »²⁰⁶, avec un « *budget annuel (...) alloué par une fondation fictive, créée par la CIA.* »²⁰⁷ Écrivains, musiciens et peintres sont donc mis à contribution pour défendre et promouvoir des idées libérales et favorables à l'Occident.²⁰⁸ Ainsi, l'adaptation cinématographique du roman *1984* de George Orwell (par Michael Anderson en 1956), est soutenu par le CCF et, « *sous l'influence de la CIA, le livre est transformé en porte-drapeaux anti-communisme* »²⁰⁹ ; la CIA contrôle et censure les opinions divergentes, une ingérence que dénonçait Orwell dans son œuvre. Le financement du *Congrès pour la liberté de la culture* par la CIA est révélé par le *New York Times* en 1966 ; ces révélations, ajoutées à celles du chef des activités extérieures de la CIA Tom Braden²¹⁰ et dans le contexte de la guerre du Vietnam, provoquent un scandale.

Si l'Art et la politique « s'entendent » ou s'utilisent l'un l'autre²¹¹, ils ne sont pas pour autant unis en toute circonstance. Aussi, lorsqu'une décision politique comme la guerre du Vietnam va à l'encontre des idées majoritaires à Hollywood, Washington est, pour la première fois, privé d'une représentation favorable.

²⁰⁵ « *The end of the Cold War (...) brought about a rapid and dramatic shift in the CIA's relationship with Hollywood. Instead of using motion pictures for psychological warfare directed at communists living abroad, the Agency primarily began to use film and television to improve its own image at home. The shift in focus was complete by the mid-1990s, when Langley hired its first entertainment industry liaison officer and had and officially backed television series in development.* » JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, 2012, pp.10-11. À propos du *Militainment* – mélange de militarisation et divertissement – voir GRONDIN D., « L'étude des objets, espaces et sites de sécurité de la vie quotidienne. Enquête sur la militarisation de la vie américaine par le biais de la culture populaire », *Études internationales*, Septembre 2013, pp.453-470

²⁰⁶ CORBIN-SCHUFFELS A-M., *La force de la parole. Les intellectuels face à la RDA et à l'unification allemande*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p.12

²⁰⁷ *Quand la CIA infiltrait la culture*, réalisé par Hans-Ruediger Minow, Arte & ZDF, 2006, 52 min.

²⁰⁸ Voir notamment STONOR SAUNDERS F., « Modern art was CIA 'weapon' », *The Independent*, 22 octobre 1995. À cela, le CCF emploie d'anciens Nazis et des artistes au passé trouble, « *pour peu qu'ils puissent servir leur cause* », comme par exemple le chef d'orchestre autrichien Herbert von Karajan. *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Voir son article publié dans le *Saturday Evening Post* intitulé « I'm glad the CIA is 'immoral' », 20 mai 1967

²¹¹ « *La politique s'est toujours servie de l'Art pour affirmer son pouvoir. Il est donc tout à fait compréhensible qu'une grande puissance comme les États-Unis se soient servis (...) de toutes les formes d'expression artistiques afin de forger une sorte d'identité américaine.* » Propos de Werner Spies, historien de l'art. Cité dans *Quand la CIA infiltrait la culture*, réalisé par Hans-Ruediger Minow, *op.cit.* ; « *Cette période (...) qui coïncide avec le début de la guerre froide, est celle où il existe une idéologie officielle, obligatoire. Le seul moment de l'histoire du cinéma américain où toute mis en cause fut identifié à une trahison.* » FERRO M., *Cinéma et Histoire*, *op.cit.*, p.234

Section III. Une relation interdépendante ?

« (...) *Washington has had almost as big an impact upon Hollywood as Hollywood has had upon Washington. There has been a mutual exchange of ideas and working methods that has altered the culture of both spheres of influence. (...) [In fact] Moviemakers and politicians are very similar types of people: Vain, ambitious, egotistical, performers who love crowds, they're drawn to one another's charisma.* »²¹²

Au moment où la guerre du Vietnam éclate, c'est au cinéma que l'on voit la guerre. Dans « Les Actualités », diffusées avant le film, elle est présentée de façon spectaculaire et rassurante ; fictionnalisée et esthétisée, les plans (larges) montrent des avions et des armes, insufflant un sentiment d'invincibilité de l'armée et des soldats. Premier conflit télévisé, le journaliste devient une présence familière qui, chaque soir, s'invite dans les foyers qui assistent en direct à une guerre.²¹³ Les chaînes de télévision leurs demandent alors de ramener du réel, du pris sur le vif. Équipés de caméras légères et de micros synchrones, ils vivent et se déplacent avec les soldats qui parlent en toute liberté. Les journalistes étant libres de mouvement, les Américains ont accès à un flot d'images « crues », sans filtres. Le journaliste devient une marque d'authenticité, rapportant des images de corps inanimés, de familles apeurées par les bombes et les attaques²¹⁴, de soldats désabusés qui perdent leurs camarades. Un épisode en particulier fera date, lorsque le 3 août 1965 le grand reporter de CBS Morley Safer rapporte que des soldats américains ont mis le feu à des maisons, et décide de montrer les victimes. Plus de 30 millions d'Américains regardent le reportage, dont le président Johnson qui, furieux, appelle le président de CBS News et lui lance : « *Vos gars viennent de chier sur le drapeau américain.* »²¹⁵

²¹² STANLEY T., *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, Thomas Dunne Books, 2014

²¹³ Le premier long journal télévisé date de 1963 sur CBS News

²¹⁴ « *Les États-Unis ont perdu au Vietnam leur plus beau titre, celui de champion du droit des peuples et des individus à disposer d'eux-mêmes. Mais leur image ne s'est pas détériorée qu'à l'extérieur. Combien parmi les centaines de milliers de jeunes gens (...) qui ont été pendant un an se battre dans les rizières contre ces hommes, ces femmes, ces enfants parfois dont la maigreur et le regard chargé de reproches leur posaient, à chaque instant, la question des raisons de leur présence, ne sont-ils pas revenus cyniques, révoltés, drogués, désabusés en tout cas de ce rêve américain dans lequel ils avaient été élevés ? Rien n'a joué dans la crise profonde que traversent depuis quelques années, les États-Unis, un plus grand rôle au Vietnam.* » FONTAINE A., « Fin d'un grand rêve », *Le Monde*, avril 1972. Cité dans ARON R., *République impériale. Les États-Unis dans le monde : 1945-1972*, Calmann-Lévy, 1973, p.118

²¹⁵ Déjà critiquée et devenue injustifiable, une autre image va devenir le symbole de cette guerre, celle d'un soldat vietnamien abattu en pleine rue. Pour intensifier l'impact de cette image muette, la chaîne NBC décidera de rajouter le son d'un coup de feu. Lorsque Nixon arrive au pouvoir, il commence à retirer ses troupes et les reporters. Désormais, il n'y a plus d'images, « *la réalité de la guerre disparaît des écrans. (...) Pas de corps, pas de morts, pas d'informations.* » *Enemy Image*, réalisé par Mark Daniels, Multimédia France Productions & France 2, 2005, 93 min.

Aux États-Unis, modèles cinématographiques et idéologiques se confondent, mais la guerre du Vietnam apparaît comme le point de rupture entre Washington et Hollywood. Dans les années 1950, John Wayne est félicité par le général MacArthur pour ses rôles de militaires : « *l'acteur et le porte-étendard de l'idéologie américaine se confondent au point qu'il est transformé en symbole national, en "prophète de l'American Way of Life"* ». ²¹⁶ En 1965, séduit par le roman de Robin Moore *The Green Berets*, l'acteur désire l'adapter au cinéma, et écrit au président Lyndon Johnson « *pour lui dire combien il est important pour le peuple américain de comprendre les raisons de l'engagement américain au Vietnam* » :

« [Il faut] raconter l'histoire de nos combattants avec raison, émotion, avec des personnages forts et de l'action. Nous voulons le faire de façon telle que nous inspirerons une attitude patriotique aux Américains, un sentiment qui nous a toujours animés dans ce pays, dans les périodes de tension et de crise ». ²¹⁷

Mais les studios refusent de le financer au motif que le livre a dévoilé les méthodes employées sur le terrain par les forces spéciales (corruption, torture, violation des lois internationales), ce qui déplait fortement au Département de la Défense dont John Wayne a besoin. Le président Johnson décide au contraire d'aider le projet et incite le Pentagone à fournir des hélicoptères et des conseillers, au moment où la contestation intérieure grandit. ²¹⁸

Sorti en 1968, *Les Bérets Verts*, réalisé par Ray Kellogg et John Wayne, est ouvertement un film de propagande qui cherche à convaincre le plus grand nombre des bienfaits de l'intervention américaine. ²¹⁹ Si le Pentagone a aidé le film après avoir réécrit le scénario à sa convenance, son assistance a dû être passée sous silence de peur qu'il soit

²¹⁶ BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, op.cit., p.30

²¹⁷ Cité dans VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.33

²¹⁸ En 1965, plusieurs manifestants s'immolent en signe de protestation. « *Perhaps we could have believed this film in 1962 or 1963, when most of us didn't much care what was happening in Vietnam. But we cannot believe it today. Not after television has brought the reality of the war to us.* » Critique de EBERT R., rogerebert.com, 26 juin 1968

²¹⁹ Au début du film, la présentation à la presse de jeunes soldats éduqués, polyglottes et patriotes souligne la volonté de vendre la guerre à travers le cinéma. Mais lorsqu'un soldat explique les raisons de l'engagement des États-Unis dans cette guerre (meurtres, tortures de civiles), un journaliste lui rétorque : « *I guess horrible things happen in war. But that doesn't mean to say they need us or want us* », il lui répond stoïquement qu'ils ont besoin d'eux et qu'ils veulent qu'ils interviennent

considéré comme, justement, de la propagande.²²⁰ D'ailleurs, John Wayne ne tranche-t-il pas : « *If everything isn't black and white, I say "why the hell not?"* »²²¹ Effectivement, le film parle de la guerre au Vietnam telle un western raconte l'histoire entre les cowboys et les Indiens, et le film ne vas pas au-delà de l'auto-glorification de la grandeur américaine.²²²

*« D'un militarisme flamboyant, il constitue une apologie de la lutte menée contre le communisme au Vietnam par l'armée américaine. Ce film de propagande pure et dure, qui reflète les positions unilatérales de l'administration, se trouve distribué sur les écrans juste après l'offensive du Têt en janvier 1968. Or celle-ci frappe l'opinion publique américaine, qui comprend soudain que ses boys sont engagés dans une guerre sans issue. »*²²³

À l'exception notable de John Wayne, Hollywood est ouvertement contre la guerre du Vietnam, mais les films critiques à son égard ne sortent une dizaine d'années après sa fin²²⁴ :

*« Whatever the reason (...), Vietnam became the first United States war not to dominate, or even to make an impression on (...) the silver screen during the actual conflict. »*²²⁵

Car ce conflit est une double fracture : entre Washington et le peuple américain et entre le pouvoir et Hollywood, qui, dans les années 1970, devient « la caisse de résonance des

²²⁰ « [The film] failed to thank the Pentagon for its support. That credit had been removed at the DoD's insistence, as it feared it would make the film too likely to be categorized as propaganda by viewers (which would be accurate) and would raise too many questions about how the DoD assisted the film with public resources. » JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, 2012, p.112

²²¹ Cité dans ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, Pluto Press, 2010, p.37

²²² « *The Americans spend all their time in Vietnam doing nice things, like offering medical assistance to needy peasants and hugging adorable children. Meanwhile, the Vietcong are a massive, faceless force of evil, murdering children and raping women.* » VON TUNZELMANN A., « The Green Berets: how the war was spun », *The Guardian*, 11 juillet 2014

²²³ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., pp.33-34. L'offensive du Têt se déroule du 30 janvier au 23 septembre 1968 ; ces opérations sans précédent visent à frapper les centres de commandement civiles et militaires dans le Vietnam du Sud et à susciter un soulèvement général de la population pour ensuite renverser le gouvernement de Saïgon

²²⁴ À l'exception de *MASH* de Robert Altman (1970). Bien que celui-ci parle de la guerre de Corée, il est en réalité une critique de celle du Vietnam

²²⁵ LANNING M.L., *Vietnam at the Movies*, Fawcett Columbine, 1994, p.46. Cité dans MURRAIRE A., « À propos du Vietnam : crise de la représentation dans le film de guerre américain », in MENEGALDO G. (dir.), *Crises de la représentation dans le cinéma américain*, La Licorne, 1996, p.93

problématiques contemporaines »²²⁶, qu'elle soit progressiste ou conservatrice. En effet, la guerre du Vietnam fait éclater le « complexe militaro-cinématographique » en deux pôles :

« un pôle conservateur (...) définie par le président Nixon, et un pôle libéral qui dénonce avec virulence la guerre au Vietnam, ses effets sociaux et idéologiques, ainsi que l'appareil politique et stratégique qui l'a soutenue. »²²⁷

La guerre sur les écrans est donc différée, et le premier à l'aborder est *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola en 1979. En s'inspirant d'une nouvelle de Joseph Conrad²²⁸, Coppola raconte le voyage du capitaine Willard qui doit exécuter le colonel Kurtz un militaire aux méthodes expéditives et qui sévit au-delà de la frontière cambodgienne. Si « (...) pour la première fois depuis la Seconde Guerre mondiale, un film de guerre de très grande envergure est produit sans le soutien de l'armée américaine »²²⁹, Coppola a néanmoins acquis grâce à ses précédents succès – notamment *Le Parrain* (1971) – « le poids politique nécessaire à l'intérieur des studios pour proposer et faire accepter le financement de ses projets. »²³⁰ Mais les films sur la guerre du Vietnam « ne sont jamais des films sur le Vietnam [...] mais entièrement sur l'Amérique et ce qui lui est advenu alors. »²³¹

« Ironically, the Vietnam War itself was to mark the beginning of the end of America's glorification of war and the virtue of dying for one's country [and] ideals (...). »²³²

²²⁶ THORET J-B., « Petite histoire de la fin du monde au cinéma », *Le Monde*, 20 décembre 2012

²²⁷ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., pp.35-36

²²⁸ *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*) paru en 1899

²²⁹ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.34

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ FRODON J-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, Odile Jacob, 1998, p.128. Ce qui sera aussi le cas pour les films sur la guerre en Irak, comme nous le verrons dans la Troisième Partie.

« Coppola fait son film comme les Américains ont fait la guerre (...) avec la même démesure, le même excès de moyens, la même candeur monstrueuse... et le même succès. La guerre comme défonce, comme fantaisie technologique et psychédélique, la guerre comme succession d'effets spéciaux, la guerre devenue film bien avant d'être tournée. La guerre [fut d'abord pour les Américains] (...) un gigantesque terrain où tester leurs armes, leurs méthodes, leur puissance. Coppola ne fait rien d'autre : tester la puissance d'intervention du cinéma (...). [La guerre du Vietnam] "en elle-même" n'a peut-être (...) jamais eu lieu, c'est un rêve, un rêve baroque de napalm et de tropique (...) qui n'avait pas pour fin l'enjeu d'une victoire ou d'une politique, mais le déploiement sacrificiel, démesuré, d'une puissance se filmant déjà elle-même dans son déroulement, n'attendant peut-être rien d'autre que la consécration d'un superfilm, qui parachève l'effet de spectacle de masse de cette guerre. » BAUDRILLARD J., *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, 1981, pp.89-90

²³² SUID L. H., *Guns and Glory: The Making of the American Military Image in Film*, The University Press of Kentucky, 2nd edition, 2002, p.256

Si les films produits arrivent tardivement – *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*) de Michael Cimino (1978), *Platoon* d'Oliver Stone (1986), *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick (1987) et *Outrages* (*Casualties of War*) de Brian De Palma (1989) – c'est qu'ils se répondent les uns aux autres, « *chacun ayant pour objectif de corriger la vision que donnaient les précédents* ». ²³³ En revanche, il est intéressant de constater qu'aucun de ces films n'aborde la légitimité des interventions : qu'il s'agisse de la guerre de Corée ²³⁴, du Vietnam (ou plus tard de l'Irak), les films de guerre américains ne font jamais « *référence à un quelconque cadre juridique international* ». ²³⁵

Dans le même temps, à la fin des années 1960, apparaît une nouvelle génération de cinéastes. Influencés par le néoréalisme italien et surtout par la Nouvelle Vague, des réalisateurs tels que Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas ou Brian De Palma donnent à voir une autre Amérique de celle représentée les décennies précédentes. Baptisé le « *Nouvel Hollywood* » ²³⁶, ce mouvement délaisse « *le glamour et le "rêve" (...) pour laisser place à un hyperréalisme empreint de pessimisme* » ²³⁷. Un cinéma de cinéphiles dont l'esthétisme ²³⁸ s'accorde avec leurs préoccupations historiques, politiques et sociales ²³⁹ et mettent en avant la figure de "l'anti-héros".

« Les normes morales traditionnelles se trouvent provisoirement suspendues (...) : violence, sexe, politique (avec la contestation du Vietnam) ont désormais droit de cité. Ce n'est pas que les patrons de studios soient devenus "gauchistes" du jour au lendemain (...) mais globalement le système reste rationnel : les films de ces jeunes réalisateurs

²³³ TESSIER L., *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*, Le Cerf, 2009, p.289

²³⁴ *J'ai vécu l'enfer de Corée* (*The Steel Helmet*) de Samuel Fuller (1951) ou *Les Ponts de Toko-Ri* (*The Bridges at Toko-Ri*) de Mark Robson (1954)

²³⁵ CORTEN O., « Mais où est donc passée la Charte des Nations Unies ? Représentations et sous-représentations des règles sur l'usage de la force dans les films d'action », in CORTEN O. & DUBUISSON F. (dir.), *Du droit international au Cinéma*, Éditions A. Pédone, 2015, p.113.

« [En définitive] la guerre a été gagnée des deux côtés : par les Vietnamiens sur le terrain, par les Américains dans l'espace mental (...). Et si les uns ont remporté une victoire idéologique et politique, les autres en ont tiré *Apocalypse Now, qui a fait le tour du monde.* » BAUDRILLARD J., *Amérique*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986, p.51

²³⁶ Voir BISKIND P., *Le nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... la révolution d'une génération*, Le Cherche midi, 2002

²³⁷ DUBOIS R., *Une Histoire politique du cinéma : Etats-Unis, Europe, URSS, op.cit.*, p.125

²³⁸ À l'instar de la Nouvelle Vague, les tournages se font en extérieur avec des caméras plus légères ; il y a moins de champs-contrechamps et les plans sont tournés caméra à l'épaule

²³⁹ Voir notamment *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (1967), *Easy Rider* de Dennis Hopper (1969), *Mean Streets* (1973) et *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *Chinatown* de Roman Polanski (1974), *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*) de Miloš Forman (1975)

(...) ne coûtent pas cher et rapportent beaucoup. Leur liberté de ton remplace les salaires de stars. »²⁴⁰

Malgré la rupture que représente le « Nouvel Hollywood », l'industrie cinématographique incarne la puissance intemporelle de la nation américaine.²⁴¹ Aussi faut-il souligner que, à l'exception de quelques films²⁴², les années 1970 voient l'émergence de films à très gros budget (*blockbusters*)²⁴³ dans lesquels la narration est binaire et où la victoire des « bons » sur les « méchants » est clairement identifiée.

²⁴⁰ DEHÉE Y., « L'argent d'Hollywood », *Le Temps des médias*, n°6, 1/2006, pp.129-142

²⁴¹ Voir DAGNAUD M., « Le cinéma, instrument du *soft power* des nations », *Géoéconomie*, n°58, 2011/3, pp.21-30

²⁴² *Easy Rider* de Dennis Hopper (1969) et *American Graffiti* de George Lucas (1973) sont les meilleurs exemples de films à petit budget dont les recettes ont été considérables

²⁴³ *Les dents de la mer* (1975) et *Rencontres du troisième type* (1977) de Steven Spielberg, la trilogie de *La Guerre des Étoiles* de George Lucas (1977, 1980, 1983)

CHAPITRE III – Le cinéma comme incarnation et agent de la puissance (1981-2001)

La puissance de l'industrie cinématographique américaine est mue par quatre leviers : « *s'imprégner et suivre les goûts et la sensibilité des publics ; constituer des groupes industriels de taille imposante, capables de financer des spectacles ambitieux ; miser de grosses sommes sur la distribution et la promotion ; le relais de l'action des pouvoirs publics américains sans cesse en éveil pour endiguer, via les négociations du commerce mondial, les orientations protectionnistes des autres industries nationales, notamment les cinémas européens.* »²⁴⁴

Cette puissance économique s'accélère dans les années 1980, lorsque l'administration du Président Reagan annule les « décrets anti-trust Paramount » de 1948²⁴⁵, ce qui permet aux studios d'acquérir des canaux de diffusion (cinémas, chaînes de télévision), concentrant ainsi toutes les phases d'exploitation des biens audiovisuels, de la production à la diffusion d'un film.²⁴⁶ Surtout, la production de films, majoritairement des *blockbusters*, accélère l'identification des spectateurs non-Américains au cinéma hollywoodien. Car si ces derniers ne représentent « *que 6 ou 7 % du total tourné dans le monde, (...) ils occupent 50 % du temps de projection.* »²⁴⁷

« [Ainsi,] *au plus fort de la lutte contre la guérilla soutenue par les Etats-Unis, la télévision du Nicaragua diffusait des séries américaines. (...) un pays qui domine tous les canaux de communication dispose*

²⁴⁴ DAGNAUD M., « Les industries de l'image », *La Vie des idées*, 15 mai 2009

²⁴⁵ Une décision de la Cour suprême qui estime que les pratiques des studios sont contraires au droit de la concurrence. Se référer à la p.36

²⁴⁶ « *Avec les années 1980-1990, le rachat des studios par des multinationales, la constitution de conglomerats puissants (grâce notamment à la politique de déréglementation soutenue par Ronald Reagan favorisant les constitution de nouveaux trusts) et la nouvelle consolidation du pouvoir des majors, l'argent et les impératifs commerciaux n'ont jamais autant pesé sur le contenu des films. D'où cette situation apparemment contradictoire : d'un côté un assouplissement du rating et une évolution des mœurs (...); de l'autre, une censure plus ferme et plus contraignante qui n'ose dire son nom.* » DUBOIS R., *Hollywood, cinéma et idéologie*, op.cit., p.35 ; « *Le lancement d'un film à gros budget, dont les ingrédients ont été savamment dosés pour en imposer au public du moment, est organisé par des équipes de spécialistes et de professionnels parfaitement entraînés et coordonnés qui font donner tous les moyens à la fois de communication, et ils sont nombreux, selon une montée en puissance progressive du tir qui culmine dans l'offensive finale : la projection en salle.* » FUMAROLI M., *Paris-New York et retour. Voyage dans les arts et les images*. Journal 2007-2008, Fayard, 2009, p.87

²⁴⁷ NYE J., *Le leadership américain : quand les règles du jeu changent*, op.cit., p.175

*d'occasions plus nombreuses de faire passer ses messages et d'influencer les choix des autres. »*²⁴⁸

De la même façon, l'essayiste et critique de cinéma Michael Medved rapporte les propos d'une de ses connaissances. Au Liban, cet Américain entend les paroles d'un vendeur de falafel proche du Hezbollah. Pourtant, dans son magasin, ce dernier a collé l'affiche du film *Rambo* ; étonné, l'Américain lui demande alors si son engagement politique n'est pas en contradiction avec son appréciation du film – icône de l'ère Reagan. Le Libanais lui répond alors : « *We use Rambo's methods to destroy evil America* ». ²⁴⁹

Ces exemples démontrent le taux de pénétration de la culture américaine à travers le monde²⁵⁰, y compris dans des pays ennemis ou en guerre avec les États-Unis. Dans le cas de ce vendeur Beyrouthin, la récupération d'un symbole tel que Rambo – incarnation virile et violente de la politique étrangère américaine – est utilisée comme un outil de destruction contre les États-Unis.²⁵¹ Et, en juin 1985, un article australien résume le *soft power* américain et ses conséquences sur les pays importateurs :

*« MGM [Metro-Goldwyn-Mayer] is mightier than the CIA. Paramount more powerful than the Pentagon. Warner Bros. wields more influence than the White House... (...) Most of our television time is occupied by foreign programming and the overwhelming majority of the alien imagery is American... (...) We are losing our authenticity, our originality, and becoming echoes. »*²⁵²

Lorsque la violence de l'Histoire est grande – Seconde Guerre mondiale, guerre du Vietnam, Guerre Froide – le cinéma fait appel au Mythe car, « *chassé du réel par la violence de*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ MEDVED M., « That's Entertainment? Hollywood's Contribution to Anti-Americanism Abroad », in WITTKOPF Eugene R. & McCORMICK James M. (dir.), *The Domestic Sources of American Foreign Policy. Insights and Evidence*, Rowman & Littlefield, 4^e éd., 2004, pp.43-54

²⁵⁰ Même aux États-Unis, « *les héros cinématographiques supplantent les hommes réels dans le système de référence des Américains. Les statistiques en témoignent : en 1982, une photo de E.T. est reconnue par 73 % de la population, alors qu'un portrait de George Bush, seulement vice-président (...), ne l'est que par 38 %.* » BIDAUD A.-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, *op.cit.*, p.31

²⁵¹ L'appropriation des symboles ou du mode de vie américain par des opposants à l'Occident et à ce qu'il représente se retrouve chez les 19 pirates de l'air du 11 Septembre 2001. Pendant les mois qu'ils ont passés sur le sol américain avant de commettre les attentats, ces derniers ont profité de ce que les États-Unis « avaient à offrir », à savoir les bars et les spectacles érotiques (peep show) : « *immersing themselves in Western degradation to stiffen their own hatred (and self-hatred?)* » MEDVED M., « That's Entertainment? Hollywood's Contribution to Anti-Americanism Abroad », *op.cit.*

²⁵² *The Australian Weekend Magazine*, 22-23 juin 1985

l'histoire, [le mythe] trouve refuge au cinéma. »²⁵³. Comme l'ont analysé Claude Lévi-Strauss ou Roland Barthes, le recours aux mythes est une forme de négation ou « *d'évaporation de l'histoire.* »²⁵⁴ Ainsi, la guerre du Vietnam et le scandale du Watergate terminés, plusieurs films vont mettre en scène des héros qui vont personnifier l'Amérique et sa politique étrangère.

« [Ronald Reagan] *a étendu aux dimensions de l'Amérique la vision cinématographique et euphorique, extravertie et publicitaire, des paradis artificiels de l'Ouest.* »²⁵⁵

Section I. Les années Reagan. Un acteur à la Maison Blanche

« *Pour éviter que le public puisse confondre l'acteur et le candidat républicain, la diffusion de ses quelques 66 films fut interdite à la télévision, au nom du principe d'égalité d'antenne entre les postulants. L'amalgame entre cinéma et réalité fut telle pour ce président qu'un historien a (...) retrouv[é] des dialogues de ses films, intégralement reproduits dans les allocutions présidentielles.* »²⁵⁶

Si le lien entre politique et cinéma est étroit, celui qu'entretient Ronald Reagan à l'égard d'Hollywood l'est particulièrement. Ancien acteur, ancien soldat au service cinématographique de l'armée, le président élu en 1981 connaît mieux que quiconque l'importance du *soft power*.²⁵⁷ Et le cinéma des années 1980 s'attache à « *réhabiliter les grands mythes fondateurs américains que le cinéma des années 1970 a éreintés (...).* »²⁵⁸ La figure du héros musclé (blanc) prend un tournant : tel un héritier de John Wayne, il doit incarner le "rêve américain" de l'ère Reagan :

« *Ce héros doit également être invulnérable et, pour transmettre efficacement l'idéologie reaganienne, affronter de véritables méchants dans une lutte symbolique du Bien contre le Mal. Il garde cependant sa part*

²⁵³ BAUDRILLARD J., *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, 1981, p.69

²⁵⁴ Cités dans BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, *op.cit.*

²⁵⁵ BAUDRILLARD J., *Amérique*, *op.cit.*, p.105

²⁵⁶ BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, *op.cit.*, p.29

²⁵⁷ « (...) *something Ronald Reagan understood well: America's soft power.* » NYE Joseph S., « The Power We Must Not Squander », *The New York Times*, 3 janvier 2000

²⁵⁸ DA SILVA D., *Le Populisme américain au cinéma de DW Griffith à Clint Eastwood*, LettMotif, 2015, p.452

d'humanité sans laquelle le principe d'identification ne fonctionnerait pas. Finalement on retrouve, chez le héros cinématographique des années 1980, les deux grandes caractéristiques du président Reagan : c'est un Vainqueur, celui qui réussit avec sa seule volonté (socialement pauvre et défavorisé) et qui devient riche et célèbre (...). Et c'est aussi un Survivant, celui qui résiste aux pires épreuves de la vie et devient plus fort (comme Reagan a survécu à un attentat en 1981 et au cancer en 1985). »²⁵⁹

Cette décennie de blockbusters est en effet « concomitant[e] (...) de la "révolution conservatrice" reaganienne, dont le slogan « America is back » symbolise un nouveau rapport à l'histoire et à son image. »²⁶⁰ Bien que celle-ci commence avant sa présidence, la saga des *Rocky* (1976, 1979, 1982, 1985, 1990)²⁶¹ est significative de l'ère reaganienne qui s'annonce – « [a] Reaganite entertainment ».²⁶² Après plus d'une décennie de films hyperréalistes et noirs, Hollywood renoue avec les grandes figures du cinéma, incarné ici par ce boxeur italo-américain ; et le choix de Philadelphie comme lieu de l'action n'est pas anecdotique, puisqu'il s'agit de la ville dans laquelle fut signée la Déclaration d'indépendance des États-Unis (1776).

« Dans ce contexte de fronde idéologique des années 1960 et 1970, le premier volet des aventures de Rocky Balboa renoue avec le film hollywoodien classique : un héros irréprochable, un "happy end". Le succès populaire de ce cinéma classique annonce l'ère de Ronald Reagan et les valeurs du pouvoir blanc. Rocky ouvre bien la voie aux films de "cinéma reaganien" (...). »²⁶³

²⁵⁹ *Ibid.*, p.453

²⁶⁰ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, *op.cit.*, p.39 ; « (...) the film industry routinely promotes the dubious notion that the United States is a benevolent force in world affairs and that unleashing its military strength overseas has positive results for humanity. » ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, *op.cit.*, p.3

²⁶¹ Puis *Rocky Balboa* (2006) et *Creed : L'Héritage de Rocky Balboa (Creed)* en 2015

²⁶² BRITTON A. Cité dans WOOD R., *Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond*, Columbia University Press, 2003, p.144

²⁶³ DUBOIS R. Cité dans EL HADJ K., « Rocky Balboa cède la place à Donnie Creed, héros noir du "cinéma de l'ère Obama" », *Le Monde*, 13 janvier 2016

De fait, dans le premier volet, Rocky s'incline devant Apollo Creed, un personnage qui ressemble à Mohamed Ali. Dans le second (1979), Rocky bat Apollo, un an avant l'élection de Ronald Reagan. Dans *Rocky IV* (1985) le héros écrase Ivan Drago, incarnation de l'ennemi soviétique et meurtrier d'Apollo Creed, devenu l'ami noir du héros. En d'autres termes, « (...) Rocky incarne, dans ces années marquées par la révolution conservatrice américaine, un formidable fantasme national inconscient – d'où sans doute son succès. » Et, au regard de la saga des Rocky, « il apparaît clairement que [sa] fonction symbolique (...) est invariablement de remettre le Noir (ou, à l'occasion, le communiste) à sa place, de le corriger et de restaurer la Loi et l'ordre du Père. »²⁶⁴

De la même façon, la série des Rambo est significative de la présidence de Ronald Reagan et de sa politique étrangère. L'ancien béret vert John Rambo – *Rambo (First Blood)* de Ted Kotcheff, 1982 – est en effet la personnification d'une Amérique sûre de ses valeurs et de ses actions. *Rambo 2 : La Mission (Rambo: First Blood Part II)* de George Pan Cosmatos (1985), narre le combat du soldat courageux et connaisseur du terrain, alors que les bureaucrates ne connaissent rien de la réalité. Au début du film, le colonel Trautman charge John Rambo de sauver des soldats américains détenus au Vietnam. « On nous laissera gagner cette fois ? », répond-il. Selon le film, « les États-Unis ont perdu la guerre à cause des politiques et des diplomates, alors que les soldats auraient pu la gagner si on ne les avait pas trahis ». ²⁶⁵

Avec des films comme *Rambo*, *Commando* (1985), *Invasion USA* (1985), *Delta Force* (1986), *Cobra* (1986), ou encore la série des *Die Hard*²⁶⁶, le cinéma reaganien²⁶⁷ s'incarne dans des films dans lesquels l'action est le principal moteur narratif.

Ce retour sur les écrans d'une Amérique triomphante du Mal, glorifiant le patriotisme et un certain militarisme, s'incarne dans *Top Gun* de Tony Scott (1986), l'un des films les plus aidés par le Département de la Défense et le Pentagone, et qui a suscité des enrôlements massifs « favorisés par les bureaux de recrutements installés aux abords des cinémas

²⁶⁴ DUBOIS R., « Boxe et cinéma : combats idéologiques », lesensdesimages.com, 1^{er} novembre 2013

²⁶⁵ CORTEN O., « Mais où est donc passée la Charte des Nations Unies ? Représentations et sous-représentations des règles sur l'usage de la force dans les films d'action », in CORTEN O. & DUBUISSON F. (dir.), *Du droit international au Cinéma, op.cit.*, p.117. Sortiront ensuite *Rambo 3 (Rambo III)* de Peter MacDonald (1988) et *John Rambo* réalisé par Sylvester Stallone (2008), qui se passe pendant la crise birmane de 2007

²⁶⁶ *Piège de cristal (Die Hard)* de John McTiernan (1988), *58 minutes pour vivre (Die Hard 2 : Die Harder)* de Renny Harlin (1990) et *Une journée en enfer (Die Hard with a Vengeance)* de John McTiernan (1995). Puis *Die Hard 4 : Retour en enfer (Live Free or Die Hard)* de Len Wiseman (2007) qui parle d'attaque terroriste et *Die Hard : Belle journée pour mourir (A Good Day to Die Hard)* de John Moore (2013), dans lequel les Russes endossent de nouveau les rôles de méchants

²⁶⁷ Voir GIMELLO-MESPLOMB F. (dir.), *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?*, Éditions du Nouveau monde, coll. Histoire et cinéma, 2007

projetant le film. »²⁶⁸ En effet, alors que la Navy connaissait une forte baisse du recrutement après la guerre du Vietnam, elle décida de soutenir la production du film (prêt d'avions, de pilotes), à la condition pour le réalisateur « *de filmer les avions au décollage et à l'atterrissage (...), et de filmer les scènes de combats au-dessus de l'océan, de manière à affirmer le caractère "Navy" du film.* »²⁶⁹

Avec la fin de la guerre froide, les États-Unis deviennent, *de facto*, l'unique (super) puissance. Or, ce nouveau « statut » prive les Américains d'un ennemi commun²⁷⁰, et, de fait, « *la valorisation de l'idéologie américaine ne peut plus s'incarner dans la lutte antisoviétique.* »²⁷¹

*« With the end of the Cold War, the world began running low on villains. When it was no longer acceptable to portray American Indians as villains, filmmakers turned to the Soviets. For 40 years they labored overtime, the perfect cinematic bad guys because they had virtually no organized domestic representation and would never see the movies in their homeland. The Commies could be as nasty as Hollywood wanted them to be. »*²⁷²

La menace communiste écartée, l'ennemi peut désormais venir de partout. Mais comme l'exprime le réalisateur Arthur Penn²⁷³, « *Maintenant, (...) nous nous cherchons un*

²⁶⁸ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.19 ; CORTEN O., « Mais où est donc passée la Charte des Nations Unies ? Représentations et sous-représentations des règles sur l'usage de la force dans les films d'action », in CORTEN O. & DUBUISSON F. (dir.), *Du droit international au Cinéma*, op.cit., p.123. « *The Pentagon acknowledged the film 'helped with recruiting like crazy'.* » ROBB David L., *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, Prometheus Books, 2004, p.182. Cité dans ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, op.cit., p.83

²⁶⁹ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.19

²⁷⁰ « (...) *individuals and groups define their identity by differentiating themselves from and placing themselves in opposition to others. While wars at times may have a divisive effect on society, a common enemy can often help to promote identity and cohesion among people. The weakening or absence of a common enemy can do just the reverse.* » HUNTINGTON Samuel P., « The Erosion of American National Interests », *Foreign Policy*, September-October 1997. Voir également ROCHE J-J., *Un empire sans rival : Essai sur la pax democratica*, Éditions Vinci, 1996

²⁷¹ YAZBEK E., « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain ». Thèse soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2008, p.77

²⁷² « *But almost every other group is concerned about its image. There have been protests about movies that depict Italians as Mafia bosses. The Irish have been upset by depictions of IRA terrorists in the United States. Hispanic organizations have objected to films that cast Latinos as drug lords. And during its production, Basic Instinct was protested by gays for depicting a bisexual killer.* » <http://ccat.sas.upenn.edu/~haroldfs/popcult/handouts/demoniz/TERR05.htm>

²⁷³ Arthur Penn (1922-2010) a commencé sa carrière en travaillant pour la télévision et le théâtre avant de se tourner vers le cinéma dans les années 1950. Figure incontournable du 7^e Art, il est acclamé par la critique pour sa vision du cinéma comme de l'histoire américaine. Parmi la quinzaine de films réalisés, nous pouvons citer *Le Gaucher* (1958), *Miracle en Alabama* (1962), *La Poursuite impitoyable* (1966), *Bonnie and Clyde* (1967), *La*

adversaire. Nous inventons des ennemis pour avoir quelqu'un qui s'oppose à nous, mais ça n'a aucun sens. »²⁷⁴ De fait, si les *blockbusters* ont désormais plus recours aux ennemis imaginaires de l'Amérique et du monde (les extraterrestres au premier plan), les ennemis d'hier continuent néanmoins d'être exploités.

Section II. L'Amérique impéreuse. L'« hyperpuissance »²⁷⁵ dans un monde « hollywoodisé »²⁷⁶

« *Hollywood dreams of Hollyworld* ». Par ces mots, l'auteur Kerry Segrave semble résumer son ouvrage²⁷⁷ et une certaine approche du cinéma américain. Comme Upton Sinclair avant lui (« *Grâce au cinéma, le monde s'unifie, c'est-à-dire qu'il s'américanise* »²⁷⁸), les années 1990 semblent américaines. Si au début de son mandat Bill Clinton est un « *shérif réticent* »²⁷⁹, le cinéma américain ne l'est pas.

Fugue (1975). Voir TULARD J., *Dictionnaire du cinéma. Tome I : Les Réalisateur*, Robert Laffont, 2007, p.745. Réalisateur inclassable (westerns, policiers), ses films sont néanmoins parcourus par la même Idée : la démythification du « Rêve américain », notamment dans son chef d'œuvre *Little Big Man* (1970), où il « *déboulonne la figure patriotique du tueur d'indiens George Armstrong Custer (qui verra son image de héros à jamais ternie)* ». VIVIANI C., « Hommage à Arthur Penn », *Positif*, n°598, décembre 2010

²⁷⁴ Cité dans BENEZET E. & COURMONT B., *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*, *op.cit.*, p.91

²⁷⁵ Expression d'Hubert Védrine dans *Face à l'hyperpuissance*, Fayard, 2003

²⁷⁶ « *C'est (...) parce qu'il est vu dans le monde entier que le cinéma d'Hollywood a des moyens et c'est aussi parce qu'il a des moyens, qu'il est vu dans le monde entier.* » MITTERRAND F., « Analyse géopolitique du cinéma comme outil de *soft power* des États », *Géoeconomie*, n°58, 2011/3, pp.9-15 ; « *By driving the cost of a film higher and higher, Hollywood made it impossible for anyone to compete on that level. Toward the end of the 1980s, the negative cost for an average film from one of the majors stood around \$20 million. Added to that were \$10 million or so for advertising and distribution cost.* » SEGRAVE K., *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, McFarland, 1997, pp.246-247

²⁷⁷ *Ibid.*, p.236

²⁷⁸ Cité dans FRODON J-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, *op.cit.*, p.205

²⁷⁹ « *During his first year in office, Clinton carelessly allowed the United States to get involved in nation building in Somalia. But when eighteen American soldiers were killed in a firefight in Mogadishu in October 1993 (famously rendered in Black Hawk Down), he immediately pulled U.S. troops out of the country. In fact, the administration was so spooked by the fiasco that it refused to intervene during the Rwandan genocide in the spring of 1994 (...).* » MEARSHEIMER John J., « Imperial by design », *The National Interest*, n°111, January-February 2011 ; « *À son entrée à la Maison Blanche, en janvier 1993, Bill Clinton promet de cesser de se préoccuper de la politique étrangère et de se concentrer sur l'économie (...). Mais le magnétisme de l'unipolarité était fort. Lors de son second mandat, il devint exclusivement ou presque un président de politique étrangère, consacrant l'essentiel de son temps, de son énergie et de son attention à des situations comme celles du Moyen-Orient ou la crise des Balkans. (...) Tout au long des années Clinton, la puissance américaine devint plus apparente [et] Washington prit de l'assurance (...).* » ZAKARIA F., *Le Monde post-américain*, Éditions Perrin, 2011, p.307

Critère ou enjeu de puissance²⁸⁰, le cinéma est au cœur des négociations des accords du GATT de 1994, qui confirment cette tendance : l'Europe protectionniste se confronte à l'Amérique libérale. En septembre 1993, l'industrie cinématographique et audiovisuelle française est au Parlement européen afin de la protéger contre la domination hollywoodienne. Ce cycle de négociations du GATT propose en effet d'appliquer les règles du commerce international aux services audiovisuels (cinéma, télévision, radio).

« *La culture devrait être l'exception dans le commerce mondial... Si le cinéma est inclus dans le GATT, nous ne pouvons pas nous battre sur un pied d'égalité avec la puissance Américaine* », estime Gérard Depardieu.²⁸¹ Carla Hills, négociateur du GATT pour les États-Unis sous George H. Bush, déclare alors aux réalisateurs et producteurs français : « *Faites des films aussi bons que vos fromages et vous les vendrez !* »²⁸² Le ministre de la Culture et de la Francophonie, Jacques Toubon (qui lui rétorque que la « *Culture c'est de la diversité et du pluralisme... Les règles du GATT ne sont pas compatibles avec un système culturel autonome* »²⁸³) et l'ensemble de la profession française et européenne font face aux politiques et réalisateurs américains ; le Président de la République François Mitterrand intervient et statue : « *Les créations de l'esprit ne peuvent être assimilées à de simples marchandises.* »²⁸⁴ Deux conceptions de la profession ainsi s'affrontent : « *la marchandise contre l'œuvre, l'industrie contre la culture* ». ²⁸⁵

En effet, les cinémas italien et allemand peinent à exister, de même que 93 % des films distribués en Grande-Bretagne sont des productions américaines²⁸⁶. La France résiste mieux que ses voisins tant par sa production (première en Europe) que par les entrées réalisées par les films hexagonaux. Mais l'on doit cette « résistance » au système français et non au marché : de fait, les aides financières et les quotas sont au cœur des discussions avec les États-Unis. De plus, alors que l'Europe distribue 60 % de films américains, ces derniers ne diffusent que 3 % de films étrangers – mais accusent les Européens d'être

²⁸⁰ BENEZET E. & COURMONT B., *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma, op.cit.* ; « *At the end of the 1980s, when the Japanese electronics giant Sony bought a Hollywood studio, Columbia Pictures, the takeover was splashed ominously on the cover of Time and Newsweek. Many Americans feared that the Japanese – the perpetrators of Pearl Harbor – were deploying their stray currency to buy the "soul" of America.* » FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, Bargain Price, 2005, p.21

²⁸¹ Cité dans SEGRAVE K., *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present, op.cit.*, p.271. Traduit par l'auteur

²⁸² *Ibid.*, p.272. Traduit par l'auteur

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Discours de M. François Mitterrand, Président de la République, sur la marche vers le développement et la démocratie, la défense de l'identité culturelle dans les négociations du GATT et la mise en œuvre de « l'entente francophone », 16 octobre 1993

²⁸⁵ REVEL R. & COSTE P., « Quand Hollywood se joue du Gatt », *L'Express*, 14 avril 1994

²⁸⁶ *Ibid.*

« *protectionnistes* ». Les Européens veulent défendre *l'exception culturelle* et non les *biens culturels*, les Américains se battent pour un marché qu'ils ont déjà largement conquis.²⁸⁷ Cette domination financière et culturelle tend à nier la diversité des productions cinématographiques ; les histoires nationales ou individuelles s'effacent devant l'homogénéité – l'uniformité – américaine.²⁸⁸ « *Faut-il penser un monde où il n'y aurait qu'une seule image ?* », s'inquiète à juste titre le réalisateur Alain Corneau.²⁸⁹

Si l'idée d'hégémonie est présente ou acquise, une déclaration comme celle d'Arthur Cohen, alors président du marketing international chez Paramount, est particulièrement révélatrice : « *L'américanisation du monde n'est pas près de s'arrêter* ». ²⁹⁰

« *L'illustration la plus fréquemment citée du soft power des États-Unis est celle de l'impact des valeurs, des modes de consommation, de la culture populaire et des stéréotypes qui y sont fabriqués, et irriguent le monde par les films, par les séries télévisées, par l'information – déversées à jet continu dans le monde entier.* »²⁹¹

La mondialisation – « *mot-clef des années 1990* »²⁹² – se retrouve dans la production de films, et principalement dans les films d'action. L'industrie cinématographique étant la

²⁸⁷ Deux conceptions différentes que l'on retrouve dans les négociations pour le Traité de libre-échange transatlantique (*The Transatlantic Trade and Investment Partnership*) en 2013. Voir RICARD P., « Paris impose l'exception culturelle à Bruxelles », *Le Monde*, 15 juin 2013 ; « TTIP and Culture », European Commission, 16 juillet 2014 : http://trade.ec.europa.eu/doclib/docs/2014/july/tradoc_152670.pdf

²⁸⁸ « (...) *l'industrie cinématographique américaine réalise un taux de pénétration qui varie entre 65 et 85 % sur le marché européen, et excède la moitié dans le reste du monde, à l'exception de l'Inde. Quant à la production audio-visuelle dans son ensemble, la domination américaine est encore plus massive, probablement entre 80 et 90 %. (...) Cette hégémonie a nourrie et continue de nourrir un courant continu de contestation, qui s'est exprimé sous différentes formes. (...) Désormais, c'est derrière la bannière de la "diversité culturelle" que s'organise la résistance aux pressions visant à soumettre les productions de l'industrie audiovisuelle au droit commun des échanges commerciaux* [La « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles » a été adoptée le 20 octobre 2005 à l'UNESCO]. » BUHLER P., *La Puissance au XX^e siècle. Les nouvelles définitions du monde*, CNRS Éditions, 2011, pp.289-290

²⁸⁹ Déclaration faite en présence de plusieurs personnalités du cinéma et du ministre de la Communication Alain Carignon au Parlement de Strasbourg. Journal télévisé de France 2, 16 septembre 1993

²⁹⁰ *The Wall Street Journal*, 26 mars 1993. Cité dans MINGANT N., *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*, CNRS Éditions, 2010, p.222 ; « *It is in the interests of the United States to ensure that if the world is moving toward a common language, it be English. If the world is moving toward common telecommunications, safety, and quality standards, they be American; that if the world is becoming linked by television, radio, and music, the programming be American; and that if common values are being developed, they be values with which Americans are comfortable. These are not simple idle aspirations. English is linking the world. American information technologies and services are at the cutting edge of those that are enabling globalization. Access to the largest economy in the world is the primary carrot leading other nations to open their markets. Indeed, just as the United States is the world's sole remaining military superpower, so is it the world's only information superpower.* » ROTHKOP D., « In Praise of Cultural Imperialism? », *Foreign Policy*, 22 juin 1997

²⁹¹ « *Dans quelle mesure la masse de ces "signes" qui irriguent la planète sert-elle véritablement les intérêts, la politique, la stratégie du gouvernement américain, en "façonnant ce que les autres désirent" ? Non seulement cette immense machinerie produit des images et des représentations davantage formatées par le marché que par les priorités politiques du moment. Mais surtout elles déclenchent des réactions de rejet autant que de sympathie.* » BUHLER P., *La Puissance au XXI^e siècle. Les nouvelles définitions du monde*, op.cit., p.273

²⁹² *Ibid.*, p.269

deuxième source de revenus du commerce extérieur après l'aéronautique²⁹³, le cinéma est un paramètre majeur de l'hégémonie américaine.²⁹⁴

À l'instar du cinéma reaganien, Hollywood s'empare de la présidence de Bill Clinton, d'autant que « l'image cinématographique » du Président et sa relation avec Hollywood sont excellentes, au point que la capitale est rebaptisée « East Hollywood » pendant sa présidence.²⁹⁵ Ainsi, en 1997 et 1998, deux films évoquent des épisodes difficiles de la présidence de Bill Clinton.

Des hommes d'influence (Wag the Dog) de Barry Levinson, raconte l'histoire d'un candidat à l'élection présidentielle éclaboussé par un scandale sexuel. Son équipe de conseillers en communication décide alors de détourner l'attention de l'opinion publique en « fabricant » une guerre en Albanie, faisant appel à un producteur hollywoodien, qui va jusqu'à tourner des scènes (en studio) d'une jeune mère fuyant les bombardements. À l'image de Bill Clinton qui lance une opération contre Saddam Hussein au moment où celui-ci est accusé de « mauvaises conduites sexuelles » (*sexual misbehavior*) avec Paula Jones et Monica Lewinsky, le film atteste de l'efficacité (et de la véracité) de ce genre de diversion. Quatre jours après avoir reconnu devant l'Amérique sa relation avec Monica Lewinsky, Bill Clinton lance des frappes contre des camps terroristes au Soudan et en Afghanistan ; quelques mois plus tard, alors qu'il fait face à une possible destitution (*impeachment*), il lance des frappes aériennes contre l'Irak. S'agit-il d'une coïncidence ou était-ce encore un effort de la part des conseillers du président pour détourner l'attention de ses accusations ?²⁹⁶ En

²⁹³ PANCRACIO J-P., « Les États-Unis ou l'invention d'une puissance planétaire (1776-1919) », CREC Saint-Cyr, 2004

²⁹⁴ Sous cet angle, nous pouvons considérer les États-Unis comme un « Empire sans frontières et sans souveraineté, invisible et omniprésent ». ARON R., *République impériale. Les États-Unis dans le monde : 1945-1972*, Calmann-Lévy, 1973, p.283 ; « Dans ce contexte, le National Research Group, un institut d'études créé en 1978, devient une pièce maîtresse de l'industrie hollywoodienne. Il vend à ses clients deux prestations : la première consiste en des sondages et études d'opinion sur les films à venir, permettent de définir le niveau de notoriété d'un film annoncé, et son attrait pour les différents groupes démographiques et sociologiques (selon des critères de sexe, âge, couleur et revenu). Chaque studio peut ainsi évaluer le potentiel de ses films à venir sur leurs cibles. La règle officieuse veut que si, à la même date de sortie prévisionnelle, deux films visent la même cible (par exemple les adolescentes blanches de 15 à 25 ans), le film ayant le moins bon score mesuré par le NRG voit sa sortie reportée par son studio. » DEHÉE Y., « L'argent d'Hollywood », *Le Temps des médias*, n°6, 1/2006, pp.129-142

²⁹⁵ « Cela ne fut pas sans conséquence. Ainsi, un groupe de pression républicain força la chaîne CBS à renoncer à la diffusion de la série *The Reagans* en novembre 2003, car l'acteur principal et interprète de Ronald Reagan, James Brolin, était marié à Barbara Streisand, elle-même proche de Bill Clinton et démocrate militante ». BENEZET E. & COURMONT B., *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*, op.cit., pp.80-81 ; « In the 1990s you had a definitive cinematic presidential image with Bill Clinton – very much attracted to the traditional Hollywood leading man role, in some ways fulfilling it in his presidency. » MORELLA M., « Hollywood at the White House », *US News and World Report*, 8 novembre 2012

²⁹⁶ GIGLIO E., *Here's Looking at You: Hollywood, Film & Politics*, Peter Lang Publishing Inc., 4^e édition, 2014. Traduit par l'auteur

ce sens, « *le cinéma permettrait (...) de configurer les représentations dans l'opinion publique de manière particulièrement efficace, spécialement lorsqu'il s'agit de conflits dans des régions par ailleurs peu connues* ». ²⁹⁷ Sur ce point, si *Les Rois du désert* (*Three Kings*) de David O. Russell (1999) qui parle de la guerre du Golfe est une fiction, Bill Clinton confia au réalisateur – après sa projection à la Maison Blanche – que le film avait « *confirmé* » les rapports du Pentagone sur l'Irak. « *If so, art had informed a president.* » ²⁹⁸

En 1996, le roman *Primary Colors: A Novel of Politics* raconte la campagne présidentielle de Bill Clinton de 1992. L'adaptation cinématographique est réalisée par Mike Nichols et sort en 1998 sous le titre *Primary Colors*, au moment de l'affaire Lewinsky. Le film raconte la campagne présidentielle d'un gouverneur démocrate du Sud des États-Unis (qui ressemble à Bill Clinton, lui-même élu de l'Arkansas) ²⁹⁹ qui se voit accusé d'abus sexuels.

Mais ce sont surtout les films d'action à gros budgets qui marquent la décennie. Sortis à l'aube des années 2000, le recours à la force est non seulement omniprésent, mais est représenté comme légitime : « *après tout, il est pratique courante à Hollywood de supposer que les étrangers ne comptent pas, que les ennemis de l'Amérique sont implacablement mauvais, et que la puissance des États-Unis est par définition altruiste et bonne.* » ³⁰⁰ Sous cet angle, le « cinéma de sécurité nationale » ³⁰¹ – vu ici comme un miroir de la « *nation indispensable* » ³⁰² – est un concept qui suppose que certains films reflètent « *un univers mental où fusionnent l'imaginaire dramatique et la culture américaine de stratégie. (...) Pour les Américains, la guerre [et] l'armée (...) ne correspondent pas à un vécu historique, mais représentent une référence mentale ininterrompue.* » ³⁰³

²⁹⁷ CORTEN O., « Mais où est donc passée la Charte des Nations Unies ? Représentations et sous-représentations des règles sur l'usage de la force dans les films d'action », in CORTEN O. & DUBUISSON F. (dir.), *Du droit international au Cinéma, op.cit.*, p.122

²⁹⁸ EPSTEIN Edward J., *The Big Picture: The New Logic Of Money And Power In Hollywood*, Random House, 2005, p.301

²⁹⁹ De surcroît, la femme du candidat, interprétée par Emma Thompson, ressemble fortement à Hillary Clinton

³⁰⁰ ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, Pluto Press, 2010, p.149. Traduit par l'auteur

³⁰¹ Concept développé par Jean-Michel Valantin dans *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Éditions Autrement, 2010

³⁰² Formule de Madeleine Albright, secrétaire d'État de Bill Clinton : « (...) *if we have to use force, it is because we are America; we are the indispensable nation. We stand tall and we see further than other countries into the future* ». Citée dans MEARSHEIMER John J., « Imperial by design », *op.cit.*

³⁰³ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale, op.cit.*, pp.22-23. Mais dans cette décennie marquée par plusieurs grosses productions hollywoodiennes mettant à l'écran la puissance américaine, *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) fait figure d'exception. Ici, la seconde moitié du XX^e siècle est racontée par un « simple d'esprit », qui se retrouve au cœur de plusieurs événements importants. Nommé ainsi en l'honneur de son ancêtre – lieutenant général confédéré et chef du Ku Klux

La prédominance de l'Amérique sauvant le monde est particulièrement significative dans les films apocalyptiques tels que *Armageddon* de Michael Bay (1998), dans lequel un astéroïde « *de la taille du Texas* » s'apprête à frapper la Terre. La NASA fait alors appel à une équipe de forage afin de creuser un trou dans l'astéroïde et y placer une bombe avant que celui-ci ne détruise la planète. Peu avant le décollage des deux fusées, baptisées *Freedom* et *Independence*, les citoyens du monde entier écoutent religieusement le discours du président des États-Unis.³⁰⁴ Une accumulation d'images et de clichés, comme la représentation de la France au moment où l'astéroïde s'apprête à la frapper : après une vue aérienne sur des enfants jouant au milieu d'un troupeau de moutons à côté du Mont Saint-Michel, nous voyons un Paris suranné sous le feu des météorites.³⁰⁵ Ici encore, Hollywood nous donne à voir une humanité « *unifié[e] dans une prière mondiale pour le succès des États-Unis (...) sauvé[e] [grâce à] l'individualisme héroïque américain* »³⁰⁶, tandis que le reste du monde est dénigré.³⁰⁷

La première des grandes caractéristiques du cinéma américain des années 1990 est la représentation d'un monde manichéen dans lequel le héros – personnification de la nation américaine – sauve sa famille, son pays et *par ricochet* le monde. Et l'exemple le plus significatif de ce biais idéologique se situe dans les films où le héros est le président des États-Unis lui-même.³⁰⁸

Klan –, il raconte cette anecdote à une jeune femme noire qui attend le bus à côté de lui, il grandit dans l'Alabama aux côtés de sa mère. Le 11 juin 1963, il assiste au blocage de la porte d'entrée de l'Université de l'Alabama (*The Stand in the Schoolhouse Door*) par le Gouverneur de l'État, pour empêcher l'entrée de deux étudiants noirs. Plus tard, il est envoyé au Vietnam. Une fois démobilisé, Forrest Gump devient champion de ping-pong. Envoyé en Chine pour jouer contre l'équipe nationale, il participe ainsi à la reprise des relations diplomatiques entre les États-Unis et la Chine (*ping-pong diplomacy*). En outre, il est reçu à la Maison-Blanche par trois présidents, rencontre des membres du Black Panther Party, et révèle malgré lui le scandale du Watergate

³⁰⁴ « *I address you tonight not as the president of the United States, (...) but as a citizen of humanity.* »

³⁰⁵ D'autres séquences frôlent le racisme, notamment au début du film. Un couple de Japonais se trouve dans un taxi à New York, lorsqu'une pluie de météorites s'abat sur la ville. Les rues ressemblent à un terrain de guerre, mais la femme se plaint au chauffeur et insiste : « *I want to go shopping!* »

³⁰⁶ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.103 ; « [Le film est] un long et ennuyeux moment spot publicitaire à la gloire de l'Amérique blanche (...) et protestante [promouvant] un nouvel état du monde que seuls les États-Unis pourraient sauver. » BLUMENFELD S., « La fin du monde approche et seuls les États-Unis peuvent sauver la terre », *Le Monde*, 12 juillet 2000. Cité dans BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, op.cit., p.306

³⁰⁷ « *Non-Americans are reduced to faceless stereotypes, mostly seen in large crowds. (...) Antinuclear protesters get the Greenpeace treatment. A bumbling Russian cosmonaut (...) is presented as if somebody wanted to restart the cold war.* » Critique de MASLIN J., *The New York Times*, 1^{er} juillet 1998

³⁰⁸ D'une façon générale, la représentation du président des États-Unis au cinéma est ancienne. Mais sa profusion dans les années 1990 peut s'expliquer par deux événements qui ont marqués les Américains : l'assassinat de John F. Kennedy et l'affaire du Watergate. En effet, si le premier est un traumatisme, le second est un scandale encore présent. Or, dans les années 1990, il semble que Hollywood veuille donner une image positive du président – cela étant peut-être dû à la popularité de Bill Clinton et à son rapport avec les stars d'Hollywood. Voir CHANDELIER M., *Le président des États-Unis vu par Hollywood (1991-2000)*,

Independence Day de Roland Emmerich (1996) et *Air Force One* de Wolfgang Petersen (1997) – qui représentent l'Amérique impériale au cinéma – mettent en scène des chefs d'État opposés à une invasion extra-terrestre et à une menace terroriste. Au cours de chacun des histoires, l'hôte de la Maison Blanche est appelé à prononcer un discours sur la défense de la liberté et sur la nécessité d'une lutte sans merci pour anéantir les forces du mal.³⁰⁹

« [Mais] lorsque le président doit en personne casser la figure des terroristes (*Air Force One*) ou aller tirer sur le vaisseau spatial envahisseur aux commandes d'un avion de combat (*Independence Day*), c'est que la nation comme machine symbolique ne fonctionne plus, et que celui qui en est d'abord le symbole est obligé de mettre la main à la pâte, loin de ses droits et obligations – il n'est d'ailleurs pas fortuit que ce soit à chaque fois en vol, que le président soit « déterritorialisé », qu'il n'ait plus les pieds sur sa terre natale. »³¹⁰

À partir d'une date symbolique³¹¹, *Independence Day* propose une vision idéologique de la puissance américaine à travers un scénario catastrophe, dans lequel la Terre est menacée par des extraterrestres. Alors que politiques et militaires ne savent comment les battre, un scientifique découvre qu'il faut implanter un virus informatique dans le vaisseau mère en orbite afin de désactiver les boucliers de tous les vaisseaux.³¹² Le jour de l'Indépendance, le

L'Harmattan, 2006 et PERETTI Burton W., *The Leading Man: Hollywood and the Presidential Image*, Rutgers University Press, 2012 ; « (...) il se dégage de la majorité des blockbusters un dédain manifeste à l'encontre de toute forme de débat. Ainsi, dans *Air Force One*, *Independence Day* [ou] *Armageddon* (...), les réunions de l'entourage présidentiel débattant à propos d'une décision sont systématiquement stériles ou nuisibles quant au résultat escompté. Seule la décision d'agir d'un homme seul, le président s'il est un ancien officier et que le problème est d'ordre militaire, ou un expert de la question à résoudre si l'enjeu est civil, emporte l'adhésion de la mise en scène. De la sorte, (...) [l]a justice ne peut s'incarner qu'à travers l'intervention musclée d'un homme ou d'une nation incarnant l'ensemble des valeurs positives. » BOUSQUET F., « Blockbusters & Bush », *op.cit.*, mai 2003

³⁰⁹ D'ailleurs, « (...) le 12 septembre 2001, George Bush s'adresse au peuple américain par des mots tous droits sortis de ces films : « Nous défendrons la liberté et tout ce qui est bon et juste dans le monde ». Quelques mois plus tard, il stigmatise les ennemis de l'Amérique en les désignant par l'expression « Axe du mal » (...). Loin d'exprimer une idéologie caricaturale et outrée, les blockbusters à succès des années quatre-vingt-dix ont donc donné le ton à un discours qui est aujourd'hui celui de l'administration présidentielle. » *Ibid.*

³¹⁰ FRODON J.-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, *op.cit.*, pp.206-207

³¹¹ « Avant de sortir le film (...), le service marketing international de la Twentieth Century-Fox s'assure que la notion de journée de l'indépendance est familière aux différents publics. Découvrant que de nombreux pays ont une fête de l'indépendance, le studio peut lancer sa campagne sur ce thème et ce titre. Connaître un marché signifie donc d'abord connaître son public : sa démographie, ses préférences, son comportement, ses références. » MINGANT N., *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*, CNRS Éditions, 2010, p.80

³¹² Les États-Unis se préparent à lancer la dernière attaque d'envergure et le Président Whitmore déclare : « (...) *the Fourth of July will no longer be known as an American holiday, but as the day when the world declared in one voice, "We will not go quietly into the night! We will not vanish without a fight! We're going to live on! We're*

4 juillet, l'attaque fonctionne, et la « *tactique est diffusée auprès des armées aériennes survivantes, russe, chinoise et israélo-irakienne (qui ont fusionné dans le Sinai).* »³¹³

« *The unity of Arabs and Israelis is made possible by US leadership. While the US insists that its own domestic boundaries remain intact, its President decides that its values, ideals and even Independence Day itself will be extended globally. (...) Republican Presidential candidate Bob Dole summed up Independence Day's prevailing ideology in terms that reflected his own sophisticated instincts: 'We won, the end. Leadership. America. Good over evil. It's a good movie. Bring your family, too.'* »³¹⁴

Si *Independence Day* peut être considéré comme un *blockbuster* politiquement correct, il est représentatif d'un monde unipolaire dans lequel les États-Unis se complaisent.³¹⁵ D'ailleurs, les premiers plans traduisent cette tendance et contextualisent l'histoire de façon synthétique : après l'apparition du titre et du temps de l'action (« July 2 », soit deux jours avant la fête de l'indépendance américaine), le troisième montre le drapeau américain planté sur la Lune. Cette image en noir et blanc se colorise « *graduellement (...) alors qu'un léger et lent travelling, presque imperceptible, élargit le champ de vision et inclut des étoiles lointaine. Le document rejoint encore une fois l'imaginaire et propose paradoxalement l'authenticité comme un élément de la fiction.* »³¹⁶ Puis un panoramique³¹⁷ montre une plaque sur laquelle nous pouvons lire : « *Here*

going to survive!" *Today, we celebrate our Independence Day!* » À la toute fin du film, les Américains diffusent en morse la façon de battre les extraterrestres ; des Arabes s'exclament : « *C'est pas trop tôt !* », comme une volonté d'appuyer une fois encore la supériorité de l'Amérique. D'autre part, si une suite a rapidement été évoquée, les attentats du 11 Septembre ont repoussé le projet, comme l'explique le producteur du film : « *After September 11, there were a lot of interviews that we did basically because the imagery looked so similar, and it was so frightening to see things that were fantasy in a movie look so much like these horrible images of reality.* » KEN P., « An Interview with Dean Devlin », 16 juillet 2002. <http://www.ign.com/articles/2002/07/16/an-interview-with-dean-devlin>. Le second volet, *Independence Day 2 (Independence Day: Resurgence)* de Roland Emmerich est sorti en juin 2016

³¹³ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.98

³¹⁴ ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, op.cit., p.107

³¹⁵ « *Even before the events of September, 11, 2001, the film Independence Day (...) was used in an introductory International Relations course to explore the concept of world order in a unipolar world, the significance of the Fourth of July holiday as the world's "Independence Day", and the notions of realism, idealism, and the nation-state.* » WEBBER J., « Independence Day as a Cosmopolitan Moment: Teaching International Relations », *International Studies Perspectives*, 2005. Cité dans TOTMAN S., *How Hollywood Projects Foreign Policy*, Palgrave Macmillan, 2009, p.5

³¹⁶ YAZBEK E., « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain », op.cit., p.85. Sorti la même année, le film *Mars Attacks!* de Tim Burton est une parodie du patriotisme exacerbé de ce genre de films. « [Mars Attacks mocks] the conventions that "Independence Day" takes seriously. (...) Given this mocking quality, it's to be expected that a running theme (...) is the ongoing stupidity of most Americans, starting with President James Dale (Jack Nicholson) (...). » TURAN K., « "Mars Attacks!": Tim Burton's 'Plan 9' », *The Los Angeles Times*, 13 décembre 1996

men from the planet Earth first set foot upon the moon. We came in peace for all mankind. » Ici, la suprématie américaine s'exprime à travers cette phrase, « *le drapeau américain dominant la lune et surtout, la planète terre entière dans ses deux faces.* »³¹⁸ Si comme Jean-Luc Godard nous considérons que le « *travelling est affaire de morale* », nous pouvons considérer ce panoramique comme une « *affaire d'idéologie* ». ³¹⁹

Mais alors que le film est perçu comme un simple divertissement aux yeux du public américain et occidental, il s'attire les foudres du Hezbollah qui lui y voit de la propagande pro-juive³²⁰, alors même qu'il représente

*« une synthèse du politiquement correct hollywoodien, avec son équipe multiculturelle réunissant un président de la génération du baby-boom, un scientifique juif écolo et un pilote de chasse noir, dans une bataille contre des extra-terrestres. Le politiquement correct américain ne correspond pas à ce qui est perçu comme politiquement correct dans les différents pays du globe. Pour les films à gros budget, le problème des majors est alors de faire du politiquement correct à l'échelle mondiale. »*³²¹

En outre, il est intéressant de souligner le refus du Pentagone de le financer au motif qu'il ne met pas en scène de véritables héros militaires. Phil Strub, en charge de l'aide financière et logistique des films se plaint en effet d'y voir « *l'armée impuissante et/ou inepte, et où les stratégies pour battre les extraterrestres sont le fait des civils* ». ³²² À l'inverse, l'Air Force est héroïsée, présentée comme le seul corps d'armée à pouvoir sauver le monde.

³¹⁷ Le panoramique est un mouvement, une rotation de la caméra sur son axe

³¹⁸ YAZBEK E., « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain », *op.cit.*, p.86

³¹⁹ « *De même, la suite de la phrase gravée, "nous sommes venus en paix pour tout le genre humain", démontre les bonnes volontés américaines et instaure le principe du caractère pacifiste des Etats-Unis face à l'agression future des extra-terrestres.* » *Ibid.* ; la technique n'est « *jamais innocente et (...) son invisibilité est la stratégie que prend le mythe pour se faufiler dans le filmique et pour mieux parler en nous, comme dirait Roland Barthes* ». WARREN P., *Le secret du Star System américain. Une stratégie du regard*, Éditions de l'Hexagone, 1989, p.55. Cité dans CORNELLIER B., « Sur l'hégémonie hollywoodienne II », *cadrage.net*, 2001

³²⁰ MINGANT N., *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*, *op.cit.*, p.151. Sur ce point, nous devons souligner le caractère théologique du film, « *véhiculé par toute une imagerie empruntée à l'Ancien Testament.* » Surtout, avant la séquence finale et l'anéantissement des extraterrestres, des prières sont improvisées : « *la société américaine, perçue dans ses origines nomades et militaires, renouvelle l'alliance avec Dieu.* » Voir VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, *op.cit.*, p.99, pp.171-172

³²¹ MINGANT N., *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*, *op.cit.*, pp.246-247

³²² « *Until this could be rectified, Strub refused his assistance, which then caused [the producer] to give David Levinson (Jeff Goldblum) a military background, to make General Grey (Robert Loggia) a "more supportive and energized character," and to shift scenes so that the president "recaptures his military experience by leading his troops into battle." Such demands surely qualify as attempts at puffery and propaganda (...).* » JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, 2012, pp.108-109

Contrairement à *Independence Day*, *Air Force One* de Wolfgang Petersen (1997) est largement financé par le Département de la Défense, qui ne fait aucun changement dans le scénario, mais l'Air Force s'assure qu'aucun autre service armé n'est filmé³²³, le film se passant exclusivement à bord de l'avion présidentiel. À l'instar du film de Roland Emmerich, *Air Force One* fait partie de ces films d'action à « tendance impériale » dans lesquels le président des États-Unis sauve la Nation.³²⁴ Le film s'ouvre sur l'enlèvement du général Radek par un commando russo-américain au Kazakhstan. Trois semaines plus tard, le président américain reçoit un accueil triomphal à Moscou et déclare la guerre au terrorisme. Alors qu'il rentre à Washington à bord de l'avion présidentiel en compagnie de sa femme, de sa fille et de son cabinet, des terroristes nostalgiques de l'ex-URSS investissent l'appareil et séquestrent les passagers afin d'obtenir la libération de leur chef, le général Radek. Ressuscitant son passé de soldat au Vietnam, le président maîtrise la situation de bout en bout.

Si le film glorifie l'Amérique à travers les actes du Président et de l'armée, il n'est pas seulement la mise en avant de l'exceptionnalisme américain³²⁵ (« *Nobody does that to the United States* » commente un militaire), mais un tableau noir de l'ancienne URSS. En effet, si la réussite du capitalisme est visible dans les quelques plans que nous voyons de Moscou³²⁶, le film donne une image désastreuse du monde en-dehors des États-Unis :

« [The film] shows the US repeatedly interfering in the affairs of sovereign nations, including (...) the assassinations of their would-be leaders. Ironically, this behaviour is shown to be absolutely necessary to protect common values and democratisation, as Eastern democracies are so fragile, underdeveloped and dependent on US kind-heartedness. »³²⁷

Mais bien que caricaturale et fictive, l'image du président américain à la fois humain (bon mari, bon père et humble) et politique (lutte contre le terrorisme, intègre et

³²³ ROBB David L., *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, Prometheus Books, 2004. Cité dans ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, op.cit., pp.85-86

³²⁴ À l'image du super-héros sur lequel nous reviendrons dans la Quatrième Partie, Chapitre II.

³²⁵ « *Les Américains sont les plus forts, ce n'est pas un scoop, c'est un cliché. Assené avec autant de naïveté, c'est consternant.* » Critique de DANIEL I., *Télérama*, 1997. <http://www.telerama.fr/cinema/films/air-force-one,32316.php>

³²⁶ « [the] only images of Russia (...) are of considerable opulence (...). [T]he spread of US power and capitalist values seems to have worked out for the common good. » ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, op.cit., p.85

³²⁷ *Ibid.*, p.86

courageux), demeure un « modèle » 18 ans après la sortie du film. C'est ainsi que Donald Trump déclare aimer les films dans lesquels le président (des États-Unis) agit de façon héroïque, et loue ainsi le patriotisme (du personnage) d'Harrison Ford :

*« I love Harrison Ford – and not just because he rents my properties. He stood up for America. »*³²⁸

Les films d'action tels que *Air Force One* ou *Independance Day*³²⁹, « présentent les États-Unis en des termes glorifiant et suggèrent que l'hostilité du monde extérieur ne peut être dominée [que par l'intervention d'] une grande puissance. »³³⁰ Ainsi, ces films réputés sans contenus, développent au contraire une idéologie cohérente qui s'accorde avec la (projection de) politique étrangère américaine :³³¹

Apologie de la supériorité américaine,
Importance du patriotisme, omniprésence du drapeau,
Place centrale occupée par le président,
Discrédit des idées révolutionnaires,
Glorification de l'individualisme,
Rêve américain,
Une vision du monde rassurante.

La toute-puissance à l'aube du 11 Septembre se retrouve également dans des films historiques, au premier rang desquels *Il faut sauver le soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*) de

³²⁸ HEALY P., « Voters, Worried About Terrorism, Look for Leaders at Home on Silver Screen », *The New York Times*, 2 décembre 2015. « Donald, it was a movie. It's not like this in real life », lui répondit l'acteur

³²⁹ Ou *La Somme de toutes les peurs* (*The Sum of All Fears*) de Phil Alden Robinson (2002) comme nous le verrons

³³⁰ ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, *op.cit.*, p.104. Traduit par l'auteure

³³¹ BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, *op.cit.*

Steven Spielberg (1998), qui incarne à lui seul le « processus d'inflation mémorielle »³³² que connaît le cinéma américain.

« *Film clé du cinéma hollywoodien des années 1990 (...) [il] propose l'armée comme une source de valeur morale et exhale un puissant parfum de patriotisme rétro. [Le film est] surtout la tentative la plus ambitieuse d'un film hollywoodien pour contrôler la mémoire nationale (...). La Guerre froide terminée, Spielberg offr[e] une raison d'être à la politique étrangère américaine : non plus la libération de l'Europe mais le sauvetage d'un unique bidasse (...). Le film articule donc une tautologie que la guerre du Vietnam avait introduite dans le discours politique américain – le but de la guerre est de soutenir les troupes qui sont déjà là-bas.* »³³³

À la confrontation des points de vue, « *Spielberg préfère s'envelopper dans le drapeau américain* ».³³⁴

Il en va de même pour la super-production sortie quelques mois avant les attentats du 11 Septembre, *Pearl Harbor* de Michael Bay.³³⁵ Sorti le 30 mai 2001 – Journée de la

³³² « *La carrière d'un Steven Spielberg en témoigne parfaitement. Dans les années 1980, le réalisateur s'est principalement cantonné à des films d'aventure comme Les Dents de la mer (1975), E.T. l'extraterrestre (1982), ou Indiana Jones et le temple maudit (1984). Dans les années 1990, s'il n'a pas totalement abandonné cette veine, il s'est en revanche davantage tourné, avec La Liste de Schindler (1994) (...), vers de grands sujets d'histoire qui étaient totalement absents de sa filmographie dans la décennie précédente. Le cinéma n'a pas seulement été spectateur du memory boom, il en a été l'un des principaux acteurs. À tel point que des historiens anglais [se sont demandés] si Hollywood ne leur avait pas "volé l'histoire".* » CHÉROUX C., « Le déjà-vu du 11-Septembre », *Études photographiques*, n°20, juin 2007

³³³ HOBEBMAN J., « Malaise dans la spielbergisation », *Les Cahiers du Cinéma*, n°614, juillet-août 2006. En outre, les scènes de combats (particulièrement le débarquement en Normandie) sont tellement réalistes que la Navy et l'Army multiplient les contacts avec les studios : « [ces derniers] s'engagent alors à mettre au point des techniques d'entraînement et de simulation qui ont pour vocation d'être d'abord étudiées et utilisées par les militaires, avant d'être rendues aux studios qui peuvent les employer pour réaliser des films. Ces accords reposent sur des contrats s'élevant à plusieurs dizaines de millions de dollars. » VALANTIN J.-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.120

³³⁴ HERNAN V. & GORDON A., *Screen Savors: Hollywood Fictions of Whiteness*, Rowman & Littlefield Publishers, 2003, p.53 ; « (...) ainsi retrouve-t-on dans la patrouille de Tom Hanks, le Courageux, le Pleutre, le Violent, l'Intellectuel, les souvenirs de la période civile, la discussion sur la validité de la mission, etc. Autant de figures obligées, de scènes ennuyeuses. L'échantillonnage sociologique est aussi presque complet avec le Rital, le Juif, l'Irlandais... Par contre, il n'y a pas de Noirs dans l'armée de Spielberg. De même qu'on ne voit pas du tout les Anglais, les Canadiens et à peine les Français (seulement une famille de civils apeurés). Spielberg a fait le vide autour de son nombril national (hormis quelques Allemands – il faut bien quelques méchants). Mais le cinéma américain étant ce qu'il est (et il l'est encore plus avec Spielberg), on ne peut s'empêcher de tiquer quand un film qui sera vu en masse dans le monde entier s'ouvre et se referme sur un gros plan de son drapeau (imaginons le malaise si cela arrivait dans un film français). On a beau savoir que les images hollywoodiennes "envahissent" les écrans et les rêves des peuples du monde, on aurait souhaité que Spielberg (qui, du reste, n'a pas tourné ce film en France) ne nous le rappelle pas avec autant d'arrogance. » Critique de KAGANSKI S., *Les Inrocks*, 30 novembre 1997

³³⁵ Réalisée pour un coût total de 140 millions de dollars, c'est l'une des superproductions les plus chères de l'histoire du cinéma. « À l'issue d'une longue campagne de marketing qui dépasse celles de Titanic ou de Jurassic Park, le film sort en fanfare sur plus de 3 000 écrans américains le 30 mai 2001 (...). La première est retentissante. Les studios

mémoire et année qui marque le 60^{ème} anniversaire de l'attaque japonaise. La dynamique mémorielle suscitée par la sortie du film se traduit notamment par l'emballement médiatique : la sortie du *blockbuster* de Disney transforme Pearl Harbor en véritable « industrie culturelle ». ³³⁶ Le film entend parler de la Seconde Guerre mondiale en louant et glorifiant « la bienveillance de la puissance américaine ». Réalisé avec l'aide du secrétaire d'État à la Défense William Cohen ³³⁷, Pearl Harbor « souligne (...) les mérites d'une "guerre juste", qui se caractérise par le désir légitime de l'Amérique à mettre fin (...) au fascisme ». ³³⁸

« Pearl Harbor est (...) la mise en scène du fantasme américain de la guerre rêvée en termes de stricte confrontation technologique entre des systèmes d'armes inégalement sophistiqués et modernes, pour atteindre à une pureté du combat débarrassé de la question de la vie et de la mort des soldats sanctifiés par leur martyre. L'unilatéralisme américain s'en trouve légitimé (...). » ³³⁹

À cela, si nous ne voyons qu'un seul afro-américain, la quasi absence d'Asiatiques sur l'île d'Hawaï en 1941 est déroutante. Et la sous-représentation des Japonais montre une fois encore l'impossibilité pour Autrui de prendre corps à Hollywood, et ce, même s'il est au cœur de l'histoire. ³⁴⁰

Dans les années 1990, le héros américain a des convictions solides et n'hésite pas à se sacrifier pour sauver son pays et par extrapolation, le monde. *Pearl Harbor* est caractéristique de ce cinéma belliqueux, dans lequel les institutions politiques et militaires sont considérées comme bienfaitantes. ³⁴¹

Disney ont investi 5 millions de dollars pour inviter la presse à une gigantesque soirée de gala à Pearl Harbor même. Dans ces conditions, le film est évidemment très largement relayé par les médias et rencontre un vaste succès populaire. » CHÉROUX C., « Le déjà-vu du 11-Septembre », *op.cit.* Le producteur, Jerry Bruckheimer, est connu pour ses films d'action (*Top Gun*, 1986 ; *Les Ailes de l'enfer*, 1997 ; *Ennemi d'État* et *Armageddon*, 1998)

³³⁶ ROSENBERG Emily S., *A Date Which Will Live. Pearl Harbor in American Memory*, Duke University Press Books, 2005, p.2 ; « Disney paid more than \$1 million for military assistance, including extensive shooting at Pearl Harbor, with adjacent Ford Island virtually transformed into a production back lot. » « Pentagon provides for Hollywood », *USA Today*, 29 mai 2001 ; « (...) the movie (...) doesn't evoke that time (...) so much as turn it into a pre-Fourth of July fireworks show. » HOWE D., « Pearl Harbor: Bombs Away », *The Washington Post*, 25 mai 2001

³³⁷ SUID L. H., *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*, *op.cit.*, pp.653-654

³³⁸ ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, *op.cit.*, p.40. Traduit par l'auteure

³³⁹ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, *op.cit.*, p.106

³⁴⁰ « Japanese audiences will find little to complain about apart from the fact that they play such a small role in their own raid. » Critique de EBERT R., *rogerebert.com*, 25 mai 2001. Comme les Noirs ou les Indiens

³⁴¹ « L'institution militaire comme appendice de Hollywood, les stars du cinéma en supplétifs du Pentagone : c'est une génération entière de réalisateurs en treillis qui émerge. » REVEL R. & ROSSANO D., « Hollywood, combien de divisions ? », *L'Express*, 5 juillet 2004

Mais deux films sont des précurseurs, puisqu'ils tendent à critiquer cette vision de la puissance américaine et abordent des thématiques qui sont caractéristiques de la période post-11 Septembre. Si la représentation du terrorisme et, *a fortiori* sa réponse, est ancienne, elle n'est pas traitée de la même façon, suivant qu'il s'agit de l'avant ou de l'après 11 Septembre. Dans les premiers, les fusillades ou les exécutions sommaires ne semblent pas poser de problème et ce, même si ces dernières sont arbitraires. Dans les seconds en revanche, la représentation d'une exécution froide n'est plus mécanique et soulève des interrogations³⁴², comme nous le verrons ultérieurement.

Dans le film *Ennemi d'État* (*Enemy of the State*) de Tony Scott (1998), un agent de l'Agence de Sécurité Nationale (NSA) rencontre un député Républicain dans un parc afin de le convaincre de voter une nouvelle loi antiterroriste, qui élargit les pouvoirs des agences de renseignement afin de « mieux » surveiller la population : « (...) *this is the richest, most powerful nation on earth, and therefore the most hated. And you and I know what the average citizen does not: that we are at war 24 hours of every day* », assène-t-il. Ce dernier refuse au nom du respect de la vie privée des citoyens américains ; l'agent et son équipe l'éliminent. Mais la caméra d'un chercheur en zoologie a filmé la scène, et un avocat se retrouve malgré lui en possession de la cassette. Poursuivi par l'Agence, il doit compter sur l'aide d'un ancien employé de la NSA pour faire éclater la vérité. Totalement libre de ses mouvements et disposant de moyens considérables, cette dernière évolue au-dessus du FBI et du gouvernement. Bien avant le 11 Septembre, *Ennemi d'État* aborde plusieurs thèmes qui se retrouvent dans le Patriot Act de 2001 et préfigure le scandale de la NSA.³⁴³

De la même façon, *Couvre-feu* (*The Siege*) d'Edward Zwick (1998) aborde des thématiques propres au « climat post-11 septembre »³⁴⁴. Nous l'avons vu, la représentation du terrorisme avant 2001 se résume à quelques archétypes³⁴⁵, sauf ici, où les terroristes sont

³⁴² « (...) dans les années 1970, 1980 et 1990, l'urgence [est] souvent invoquée pour écarter totalement le droit, tandis que dans les années 2000, on envisage l'urgence comme ne permettant plus qu'une dérogation ponctuelle à certaines règles de droit (...). » TABBAL M., « La mise en scène de la lutte contre le terrorisme : où sont les droits de l'homme ? » in CORTEN O. & DUBUISSON F. (dir.), *Du droit international au Cinéma*, Éditions A. Pédone, 2015, p.368

³⁴³ « One of the reasons that filmmakers often consult with CIA officers is to learn about the Agency's technological capabilities in order to enhance the accuracy, or at least the realism, of their texts. (...) the creators of *Enemy of the State* approached the CIA to learn about the intelligence community's surveillance technology and were granted access to Langley's archives and the assistant director. » JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, *op.cit.*, p.90

³⁴⁴ CAMPBELL A., « Imagining the 'war on terror'. Fiction, film and framing », in HAYWARD Keith J. & PRESDEE M. (dir.), *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*, Routledge-Cavendish, 2010, p.99

³⁴⁵ Terroristes européens (*Piège de cristal*, 1998), narco-terroristes (*58 minutes pour vivre*, 1990), terroristes néo-nazis (*Une journée en enfer*, 1995), nostalgiques de l'URSS (*Air force one*, 1997).

des Musulmans qui « *s'attaquent [au] mode de vie [Occidental]* »³⁴⁶, à l'instar des terroristes du 11 Septembre 2001.

Après un attentat contre les forces américaines basées en Arabie Saoudite, des terroristes palestiniens prennent les passagers d'un bus en otages à New York. Alors que le directeur du FBI tente de négocier, un agent de la CIA commente : « *They're not here to negotiate. They were waiting for the cameras. They want everybody watching* ». ³⁴⁷ Après l'explosion du bus, le chef du FBI précise à ses agents : « *Just got of fthe phone with leaders of the Arab community. We have their complete support and cooperation. They love this country as much as we do. They want these criminals brought to justice as badly as we do.* » Puis se reprend : « *Having said that, let me say this: I want to rumble every trap, hole, market, community center, every student organization that has ever said a bad word about this country. I want to know about'em.* » Alors que les investigations continuent, d'autres attentats ont lieu à New York, ce qui aboutit à la mise en place de la loi martiale et à l'internement des hommes musulmans de la ville.

Si le film préfigure le climat post-11 Septembre, c'est avant tout pour son questionnement sur le recours à la loi martiale dans une situation comme celle-ci. En effet, le film ne cesse de rappeler « *combien la puissance militaire américaine doit nécessairement être contrôlée par la politique et intégrer des règles éthiques (...) afin de ne pas devenir l'ennemi de ceux qu'elle protège.* »³⁴⁸ D'ailleurs, le général chargé de la mise en œuvre de l'état d'urgence est finalement arrêté pour meurtre et torture. Mais le film n'en demeure pas moins caricatural et manichéen lorsqu'il s'agit d'aborder Autrui. De fait, si les membres de la communauté musulmane visée par l'état d'urgence sont finalement libérés, ils sont néanmoins séparés de la population (« *placing the Muslim-Other outside the frame of human* »)³⁴⁹. En outre, il est

Citons notamment *Le Chacal (The Jackal)* de Michael Caton-Jones (1997). À la suite de l'assassinat de son frère par le FBI et le ministère de l'Intérieur russe, un chef de la mafia russe décide de faire appel à un tueur à gage (le « Chacal ») pour supprimer une personnalité politique américaine. Les autorités du pays, aidée par un major des services de renseignement russes, doivent réagir rapidement. Elles décident donc de faire appel à Declan Mulqueen, un membre de l'IRA emprisonné depuis sept ans, le seul à connaître les manières de procéder du Chacal. Même si ce dernier était un terroriste, il est représenté comme quelqu'un ayant une cause, des idéaux. Alors que Bruce Willis – qui joue un méchant et non héros – est dépeint comme froid, sans état d'âme. Alors même que nous sommes en 1997, le générique (images de Staline, défilés militaires et drapeau de l'URSS) nous indique que les Russes sont toujours les méchants

³⁴⁶ Phrase du Général Devereaux, en charge de l'application de la loi martiale

³⁴⁷ « *Le spectacle du terrorisme impose le terrorisme du spectacle* », commentera Jean Baudrillard à propos du 11 Septembre 2001. BAUDRILLARD J., *L'Esprit du terrorisme*, Éditions Galilée, 2002

³⁴⁸ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.89

³⁴⁹ CAMPBELL A., « *Imagining the 'war on terror'. Fiction, film and framing* », in HAYWARD Keith J. & PRESDEE M. (dir.), *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*, op.cit., p.102

clairement stipulé dans le film qu'un « bon Musulman » est un Musulman intégré, assimilé, à la société américaine, à l'image de l'adjoint du directeur du FBI.³⁵⁰

Est-ce pour ces raisons que *Couvre-feu* fut un échec commercial mais fut le film plus loué après le 11 Septembre 2001 ?³⁵¹

Conclusion de la première partie

Le cinéma américain du XX^e siècle a montré le monde à sa convenance. En dépeignant l'Autre comme inférieur ou menaçant (les Afro-Américains, les Japonais), « *la narration hollywoodienne s'assure du confort et de la supériorité de son modèle (...).* »³⁵²

« (...) l'autre n'existe et ne se définit que comme périphérique, à assimiler ou à détruire, par rapport au centre américain. (...) tout le grand cinéma américain (et beaucoup du moins grand) raconte l'Amérique, une projection idéale (ce qui ne signifie pas idyllique) de l'Amérique, à l'Amérique et au monde. La question qui se pose aujourd'hui est de savoir si l'Amérique a encore une histoire à raconter (...), ou s'il ne lui reste plus que l'exercice ressassé de sa propre puissance matérielle et l'apurement (impossible) de ses dettes symboliques. En attendant que le XXI^e siècle réponde, il est l'évidence, durant tout le

³⁵⁰ « Avec un héros noir (...), un collègue arabe (...) et une femme, agent de la CIA (...), les quotas du "politiquement correct" le plus basique sont remplis. On n'est pas sûr que tout ça fasse vraiment avancer ni le cinéma ni la démocratie. » Critique d'Isabelle Daniel, *Télérama*, 16 décembre 1998 ; « (...) the audience is invited (...) to view him within human frames, as his son is indiscriminately interned. » *Ibid.*, p.103. En revanche, la représentation des Arabes dans le film a suscité des critiques de la part d'Hussein Ibish, membre de l'American-Arab Anti-Discrimination Committee qui déclare : « The Siege is extremely offensive. It's beyond offensive. We're used to offensive, that's become a daily thing. This is actually dangerous ». Objet de critiques similaires, le film *L'Enfer du devoir* (*Rules of engagement*) de William Friedkin (2000), raconte l'histoire d'un colonel qui est envoyé au Yémen afin d'évacuer l'ambassade cernée par des émeutiers. Mais face à une foule incontrôlable, il ordonne d'ouvrir le feu. Cette tuerie conduit le héros de l'Amérique devant un tribunal militaire. Voir WHITAKER B., « The 'towel-heads' take on Hollywood », *The Guardian*, 11 août 2000

³⁵¹ Propos du scénariste du film, Lawrence Wright. Cité dans MARTIN D., « Reporting The Bin Laden Beat », CBS News, 9 septembre 2007

³⁵² CORNELLIER B., « Sur l'hégémonie hollywoodienne I », *cadrage.net*, 2001

XX^e siècle, d'une domination spirituelle [centrée] sur un rapport singulier à (...) à l'imaginaire (...). »³⁵³

Aussi, qu'arrive-t-il lorsque l'industrie cinématographique est dépassée par un événement d'une ampleur inégalée, à la fois politiquement et cinématographiquement ? Que peut raconter le cinéma après le 11 Septembre 2001 ?

³⁵³ FRODON J.-M., *La Projection nationale : Cinéma et Nation, op.cit.*, pp.128-130. « L'américanisation contemporaine est déployée dans les images de la fiction populaire, du western, du film d'animation, des grandes séries télévisuelles. L'américanisme s'inscrit lui, dans les modes de fabrication et de régulation des industries hollywoodiennes. L'« hollywoodisme » est duel : il définit une nouvelle économie symbolique qui combine l'américanisation des images et l'américanisme de leur mode de production. "Jamais en ce début de siècle, écrit René Bonnell, l'industrie américaine du cinéma n'a autant dominé le monde" : la première bénéficiaire de cette hégémonie est "la machine hollywoodienne". » MUSSO P., « Américanisme et américanisation : du fordisme à l'hollywoodisme », *op.cit.* En mars 1951, le réalisateur Joseph Mankiewicz affirme dans le magazine Life que « le secret de l'universalité des films américains tient à ce qu'ils sont conçus à destination d'un niveau mental de douze ans ». Cité dans MÉRIGEAU P., « Contre Hollywood, tout contre », *Les Cahiers du Cinéma*, n°465, mars 1993, p.46
Andrew J. Bacevich est plus critique : « (...) to credit the United States with possessing a "liberating tradition" is equivalent to saying that Hollywood has a "tradition of artistic excellence". The movie business is just that – business. Its purpose is to make money. If once in a while a studio produces a film of aesthetic value, that may be cause for celebration, but profit (...) defines the purpose of the enterprise. » BACEVICH Andrew J., *The Limits of Power: The End of American Exceptionalism*, Metropolitan Books, 2008, pp.18-19

DEUXIÈME PARTIE. LA FRACTURE

DU 11 SEPTEMBRE. L'IRRUPTION DU RÉEL

Le 11 Septembre 2001 est une triple rupture dans l'histoire des États-Unis. D'abord politique, puisque c'est la première fois qu'ils sont attaqués sur le sol ; symbolique car la première puissance est attaquée en direct sous les yeux du monde. Cinématographiquement enfin, car les événements de cette journée dépassent tous les scénarii de fins du monde imaginés par le 7^e Art.

CHAPITRE I – L'Image entre spectacularisation et historicité

Section I. La destruction de symboles et son traitement médiatique

Le vol 11 d'American Airlines percute la Tour Nord du World Trade Center à 8h46. Il n'existe qu'une seule image du premier avion³⁵⁴.

À partir de cet instant, toutes les chaînes d'informations diffusent en continu l'image de la tour en feu. La scène est filmée sous plusieurs angles différents, selon l'endroit où se trouvent les bureaux des chaînes de télévision. Pendant 17 minutes, les journalistes et les new-yorkais commentent l'indescriptible, les yeux fixés sur le haut de la tour. De fait, plus d'une quinzaine de caméras (sans compter celles des passants) sont en train de filmer

³⁵⁴ Jules et Gédéon Naudet, deux français venus réaliser un film sur les pompiers d'une caserne de Manhattan, sont les seuls à avoir filmé le premier avion percuter la tour. Après un appel signalant une fuite de gaz dans une rue proche du World Trade Center, deux pompiers partent accompagnés par l'un des deux frères. Face caméra, un pompier examine une bouche d'égout. Suite à un bruit à la fois violent et sourd, l'homme soudain se redresse et scrute les airs. La caméra suit son mouvement : devant elle, un avion vient s'encaster dans la tour nord du World Trade Center. Le récit de cette journée est devenu un film, *New York : 11 septembre*, sorti en 2002, 128 min. Par ailleurs, la caméra qui a filmé le Vol 11 s'écraser sur la première tour est désormais exposée au Musée national d'histoire américaine à Washington

lorsque le second avion percute la Tour Sud à 9h03. Dès lors, l'image semble dire : « ce n'est pas fini » ; ce second avion apparaît comme le coup de grâce, le *climax*³⁵⁵ d'un récit qui n'avait pas de sens.

Du point de vue des chaînes de télévision (qui ont généralement une caméra sur le toit de leurs bureaux et filment en plan très large), l'avion entre littéralement « dans le champ ». Comme s'il s'agissait d'une entrée sur scène, il fait irruption dans un décor surréaliste, *irréel*.³⁵⁶ Un témoin raconte sur la chaîne NBC ce qu'il a vu et entendu lors du premier « *crash* ». Sur ses paroles, nous voyons le sud de Manhattan filmé depuis un hélicoptère. Alors qu'elle explique ce qu'il s'est passé, nous pouvons apercevoir l'autre avion s'approcher très rapidement de la seconde tour. Ni les journalistes, ni les personnes en régie censées gérer les caméras ne le voit arriver. Et du fait de l'angle privilégié de l'hélicoptère, l'explosion est beaucoup plus impressionnante.

Par leur immédiateté et leur espace (mondialité), les images du 11 Septembre s'affranchissent du temps ; cristallisées en direct, elles s'historicisent dès leur diffusion. Et le fait que ces images soient en définitive un monologue, une réalité uni-dimensionnelle, renforce sa spectacularité. Pas de contrechamp, pas d'« opposition », pas d'« objection » à cette scène : il n'y a rien d'autre à proposer. Sous cet angle, nous nous rapprochons de l'idée développée par l'historien de l'art Horst Bredekamp : « [les] *images ne sont pas simplement illustratives : elles construisent aussi ce qu'elles montrent. (...) Si l'image ne possède pas de vie propre, elle développe une puissance qui emporte le corps et l'esprit de celui qui la regarde (...) : il y a une activité autonome propre à l'image.* »³⁵⁷

Ces images se posent en vérité ; un événement « *absolu et sans appel* » pour reprendre les termes de Jean Baudrillard. Diffusées sans cesse pendant plusieurs jours, elles vont rejouer l'instant, les mêmes secondes vont être revues, comme s'il fallait les voir indéfiniment pour accepter que New York fût touchée. Et ce qui vient renforcer la dimension *spectaculaire* de l'événement est le fait qu'il ait été vécu en deux fois. Une première fois en direct avec l'attaque de la seconde tour et l'incendie de la première ; une seconde fois, lorsque l'attaque de la première tour (enregistrée par les frères Naudet) a été

³⁵⁵ Dans un film, le *climax* désigne un événement de non-retour. Se situant au $\frac{3}{4}$ de l'action, il fait basculer l'histoire

³⁵⁶ Voir KROES R., « Indecent Exposure: Picturing the Horror of 9/11 », in RUBIN D. & VERHEUL J. (dir.), *American Multiculturalism after 9/11. Transatlantic Perspectives*, Amsterdam University Press, 2009, pp.67-79

³⁵⁷ CERF J., « Horst Bredekamp, historien de l'art : "Les images peuvent agir comme des armes" », entretien, *Télérama*, 3 janvier 2016

diffusée. Cette « duplication » renvoie à l'idée selon laquelle l'événement ne peut vivre sans images, qu'il ne peut exister en dehors des caméras.

« Aussitôt l'événement consommé en direct, l'image même des attentats s'est immédiatement transformée en icône médiatique. Et comme toute icône médiatique, elle exige piété, répétition, démultiplication. (...) Ces icônes ont été décortiquées, ralenties, fragmentées, réitérées sous une multiplicité d'angles différents. (...) Délestées de toute réalité, vidées de leur substance, virtualisées en quelque sorte, elles n'auront même plus fonction de rappel, de mémoire mais elles seront devenues des boucles indéfiniment reprises, comme une série d'échantillons visuels qu'on sample et transpose dans toutes sortes de contextes et qui perdent instantanément leurs racines. »³⁵⁸

De ce point de vue, l'image de l'avion percutant le Pentagone fait « fonctionne moins » que celle des deux tours. Loin de minimiser l'acte et le nombre de victimes, le fait qu'une seule image – furtive, de mauvaise qualité et diffusée bien plus tard – ait saisi l'instant a moins marqué les esprits et les regards ; si le symbole du département de la Défense attaqué a, lui, été traumatique, la non-visibilité de l'événement l'a privé du choc vécu à Manhattan, tout comme le quatrième avion qui s'est écrasé dans un champ en Pennsylvanie.³⁵⁹

De même qu'en 1919 Paul Valéry déclarait « *Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles* »³⁶⁰, l'image du 11 Septembre apparaît comme un « *retournement sans précédent du Spectacle contre lui-même.* »³⁶¹

« Il s'agit d'une image monde, une image qui met en cause la représentation de la mondialisation elle-même, avec toute sa force

³⁵⁸ JOUSSE T., « New York, 11 septembre, l'envers du spectacle », *Les Cahiers du cinéma*, n°561, octobre 2001

³⁵⁹ « Un terroriste ne raisonne pas comme un général d'armée, mais comme un metteur en scène de théâtre (...). Si vous demandez aux gens ce qu'il s'est passé le 11 Septembre, ils répondront probablement que les tours jumelles du World Trade Center sont tombées sous le coup d'une attaque terroriste d'Al-Qaeda. Pourtant, en plus des attentats contre les tours, il y a eu ce jour-là deux autres attaques, notamment une attaque réussie contre le Pentagone. (...) Si l'opération du 11 Septembre avait relevé d'une campagne militaire conventionnelle, l'attaque du Pentagone aurait retenu la plus grande attention. » HARARI Y., « La stratégie de la mouche : pourquoi le terrorisme est-il efficace ? », *BibliObs, Le Nouvel Observateur*, 31 mars 2016 ; « *New York is where 9/11 happened; the Pentagon and United 93 are secondary sites in the public imagination.* » WETMORE Kevin J., *Post-9/11 Horror in American Cinema*, Bloomsbury Academic, 2012

³⁶⁰ « La crise de l'esprit », publié pour la première fois dans l'hebdomadaire londonien *Athenians*, avril-mai 1919, paru ensuite dans *La Nouvelle Revue Française*

³⁶¹ JOUSSE T., « New York, 11 septembre, l'envers du spectacle », *op.cit.*

hégémonique et les enjeux qui l'accompagnent. (...) Les Twin Towers sont ainsi une application du principe de spectacularisation du monde. De ce point de vue, l'attentat est – en creux – une mise en question du modèle de représentation de notre monde. (...) Il s'agit, au fond, d'une image véhiculant la destruction d'une image symbolique. »³⁶²

Le 11 Septembre 2001 est vécu et compris comme *historique* au moment même où il se produit. En effet, un événement est considéré comme historique, mondial, dès lors que chacun se souvient de ce qu'il faisait à cet instant précis : selon son espace et ses actions, chacun pourrait ainsi raconter « son 11 Septembre ». D'ailleurs, il est redondant de dire que des avions se sont écrasés ce jour-là, car le « 9/11 » est devenu un nom propre³⁶³.

Cet événement est également universel mais dans un sens différent de celui donné par des journalistes ou commentateurs au lendemain de la tragédie. En effet, le « *Nous sommes tous Américains* »³⁶⁴ sous-entend que le monde serait américain ; or, ce « Nous » globalisant renvoie à une vision compatissante des attentats³⁶⁵ : la mondialisation de l'information crée une mondialisation de l'émotion.³⁶⁶ Diffusées en continu à travers le monde pendant plusieurs jours, les images ont cristallisé – pris en otage – les attentats. C'est sa dimension filmique qui fait que le 11 Septembre est une date qui, à elle seule, est devenue une référence universelle. Le 11 Septembre est porté par sa médiatisation : il est intrinsèquement lié à la télévision qui a capté l'intégralité des événements à mesure qu'ils se déroulaient. Si l'événement ne fait pas sens, les images sont déjà absolues, hypervisuelles, iconiques. Car, sans minimiser l'événement, si celui-ci avait été annoncé à la radio, ou si les avions n'avaient pas été filmés en train de s'écraser sur les tours, l'impact aurait été moindre.

³⁶² VERNIER J.-M., « L'«image absolue» du 11 septembre 2001 : une image télévisuelle pas comme les autres », *Quaderni*, n°48, Automne 2002

³⁶³ « Nine Eleven » ou « 9-1-1 » (« Nine One One »), comme le numéro d'appel d'urgence aux États-Unis

³⁶⁴ Titre d'un éditorial de Jean-Marie Colombani publié dans *Le Monde* le 13 septembre 2001

³⁶⁵ « *Nous (...) sommes [américains] dans la mesure où nous faisons tous partie du monde des médias. La mondialisation médiatique est représentée par l'Amérique (Universal-isation hollywoodienne du cinéma, CNN-isation de l'information, etc.), c'est le mode de fabrication américain des médias qui s'impose mondialement. Nous sommes tous des éléments du processus mondial de fabrication des images. Il n'y a plus d'en-dehors de la télévision et des images vidéo.* » VERNIER J.-M., « L'«image absolue» du 11 septembre 2001 : une image télévisuelle pas comme les autres », *op.cit.*

³⁶⁶ LAMY A., « La médiatisation de "l'apocalypse". Le traitement médiatique du 11 septembre 2001 aux États-Unis dans la presse et la télévision françaises (11-18 septembre 2001) », Thèse soutenue à l'Université de Metz, 2005

« *L'image consomme l'événement, au sens où elle l'absorbe et le donne à consommer. Certes elle lui donne un impact inédit jusqu'ici, mais en tant qu'événement-image. (...) [Ici], le réel s'ajoute à l'image comme une prime de terreur, comme un frisson en plus. Non seulement c'est terrifiant, mais en plus c'est réel. Plutôt que la violence du réel soit là d'abord, et que s'y ajoute le frisson de l'image, l'image est là d'abord, et il s'y ajoute le frisson du réel. (...) Cette violence terroriste n'est pas "réelle". Elle est pire, dans un sens : elle est symbolique. La violence en soi peut être parfaitement banale et inoffensive. Seule la violence symbolique est génératrice de singularité.* »³⁶⁷

De longs plans larges et fixes qui se succèdent démontrent l'impossibilité pour l'énonciateur (la télévision) de contrôler l'image. Impuissants, les Américains et les téléspectateurs du monde entier, subissent un flot d'images violentes. Plusieurs fois par jour, et sous différents angles, ils vont revoir les avions s'écraser, assister à la quête des survivants, aux scènes de panique dans les rues d'un New York sous la poussière et les débris. Après des jours d'information télévisée en continu, les Américains – qui ont tout vu – n'ont pourtant pas compris grand-chose. À force de répétition, les images sont vidées de leur substance, et ne *montrent* plus rien.

De plus, alors que l'usage télévisuel moderne tend à nous montrer des images de victimes et parfois des scènes indécentes (« gore »), les attentats du World Trade Center relèvent d'une terreur non incarnée puisqu'il n'y a pas d'images de victimes. Sur ce point, on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec l'impératif de l'armée américaine du « pas de cadavres à l'écran » lors de la guerre du Golfe. En fait, les seuls corps que nous avons pu voir, sont les personnes qui se sont jetées des tours, celles que les médias ont appelées les *jumpers*.³⁶⁸ Mais nous les avons vus parce que les chaînes de télévision enregistraient l'intégralité de la tragédie : les tours ne s'étaient pas encore effondrées, et les corps de ces personnes « faisaient partie » de la scène d'horreur. Il faut aussi préciser que jamais ces corps n'ont été montrés une fois au sol. Pourtant, le 11 Septembre « *est*

³⁶⁷ BAUDRILLARD J., *L'Esprit du terrorisme*, Éditions Galilée, 2002

³⁶⁸ Ce terme fait débat car un *jumper* est une personne décidée à se défenestrer. Or, nous ignorons si ces personnes se sont suicidées ou sont tombées en voulant échapper à la fumée. Le photographe Richard Drew a immortalisé l'un d'entre eux avec un cliché devenu célèbre, intitulé « The Falling Man », où l'on voit un homme tête en bas, « *parfaitement vertical entre les lignes du gratte-ciel (...). [Une photo] belle et insoutenable à la fois. Peut-être parce que c'est une des rares photos prises à New York, ce jour-là, qui montre quelqu'un qui va mourir (...).* » VINOGRADOFF L., « Le mystère et le magnétisme du "Falling Man", quinze ans après le 11-Septembre », *Le Monde*, 11 septembre 2016

l'événement pour lequel il existe le plus grand nombre de documents de toute l'histoire ».³⁶⁹ Dans ces conditions, nous pouvons nous demander s'il y a eu une forme de censure ou d'auto-censure, puisqu'*« on avait même vu un propriétaire de Deli distribuer des [appareils photo] jetables aux passants. »*³⁷⁰ Or, entre le moment où les tours sont attaquées et l'effondrement de la première, 56 minutes se sont écoulées sans qu'aucune photographie de victimes ne soit publiée. De fait, plusieurs photographes professionnels ont sciemment décidés de ne pas se rendre sur les lieux ou de ne rien photographier par décence, ou les journaux ont fait le choix de ne pas diffuser ces images considérées trop violentes.³⁷¹

Cette image aseptisée des attentats est plus une *« autocensure pour la bonne cause »*³⁷² que de la censure. Par ses corps absents, le 11 Septembre *prouve* son caractère exceptionnel : *« si la nation ne saigne pas, elle n'est ni blessée ni mortelle. »*³⁷³ Cette absence de « carnage »³⁷⁴ a eu un impact sur la perception de ces images ; les téléspectateurs ont ainsi vécu le 11 Septembre comme une répétition sans fin des mêmes plans. De fait, cette dissimulation des morts tranche avec les images d'horreur du Vietnam, du Rwanda ou de la Bosnie. Aux images traumatiques, les Américains préfèrent la prolifération de drapeaux, les manifestations de soutien de la population et les chants patriotiques. *A contrario*, les attentats de Bali à l'automne 2002 montreront des cadavres et du sang. L'événement n'ayant pas eu lieu sur le sol américain, l'horreur est *montrable*.

De plus, si l'Amérique essuie une défaite quant au contrôle de la réalité, elle a quand même réussi à la maîtriser, voire à la retourner à son avantage. D'abord, en multipliant les angles de prise de vue – des chaînes d'information et des vidéos amateurs – elle « accepte » *l'histoire* qui se déroule, même si elle n'en est pas l'auteur : ce 11 Septembre, l'Amérique et le monde n'ont d'autre choix que de regarder, impuissants, ce spectacle horrifiant. Comme réponse narrative (filmique), les États-Unis doivent créer une autre histoire : *« Today, (...) the world narrative belongs to the terrorists. (...) It is left to us to create the counternarrative. »*³⁷⁵ De cette façon, ils prennent « les terroristes au mot », en considérant le 11 Septembre 2001 comme un commencement. Si les terroristes voulaient que les attentats soient le début

³⁶⁹ Extrait du documentaire *In Memoriam - New York City, 9/11/01*, diffusé sur la chaîne HBO, 2002

³⁷⁰ DESCHAMPS F., « Derrière le mur d'images », *Libération*, 9 septembre 2002

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² « Cette stratégie télévisuelle a pour objectif capital pour les Américains de les souder comme une unité face à l'étranger menaçant. » VERNIER J-M., « L'« image absolue » du 11 septembre 2001 : une image télévisuelle pas comme les autres », *op.cit.*

³⁷³ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Éditions Autrement, 2010, p.135

³⁷⁴ « (...) the most photographed disaster in history failed to yield a single noteworthy image of carnage ». STUBBLEFIELD T., *9/11 and the Visual Culture of Disaster*, Indiana University Press, 2014, p.4

³⁷⁵ DeLILLO D., « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September », *Harper's Magazine*, décembre 2001, p.34

d'une nouvelle ère, les États-Unis ont créé « *l'image zéro* » : « *tout ce qui a précédé le 11 septembre n'a plus cours.* »³⁷⁶

« (...) *la résonance symbolique des attentats a été amplifiée planétairement par la généralisation du temps réel. Voir les tours jumelles du World Trade Center s'effondrer en direct et en mondovision est, du point de vue de l'image, un événement sans équivalent. L'immédiateté absolue de l'événement représente non seulement l'horreur en direct mais aussi un coup spectaculaire porté au cœur même de la civilisation la plus médiatique que l'on ait connu. Il y a une sorte d'ironie atroce à voir l'Amérique et ses médias pris à leur propre piège symbolique. On sait, depuis longtemps, que toute image est une représentation, voire une construction. Mais cette construction-là, cette représentation-là n'aura pas été mise en scène par la télévision mais par une instance abstraite, meurtrière, sans visage qui lui aura été imposé, plein écran, son propre régime symbolique et son propre timing. Car le terrorisme est décidément aussi et d'abord une affaire de manipulation et de prise de pouvoir sur l'image.* »³⁷⁷

Section II. L'imaginaire obsessionnel de la menace est devenu réalité

Parmi les nombreuses impressions et commentaires, le « *c'était comme un film* » est revenu à plusieurs reprises. Jennifer Overstein – témoin des deux attaques – n'a su expliquer ce qu'elle avait vu que par « *On aurait dit un film !* »³⁷⁸ D'ailleurs, le 26 septembre 2001, le journal satirique *The Onion* reprenait cette impression cinématographique avec un article intitulé : « *American Life Turns into Bad Jerry Bruckheimer Movie* ». ³⁷⁹

³⁷⁶ JOYARD O., « 11 septembre, image zéro », *Les Cahiers du cinéma*, n°561, octobre 2001

³⁷⁷ JOUSSE T., « New York, 11 septembre, l'envers du spectacle », *op.cit.*

³⁷⁸ RICKLI C., « An Event "Like a Movie"? Hollywood and 9/11 », *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, vol.10, 2009

³⁷⁹ Proche des Républicains, Jerry Bruckheimer est un producteur de télévision et de cinéma connu pour ses *blockbusters* comme *Top Gun* (1986), *USS Alabama (Crimson Tide)* (1995), *Ennemi d'État (Enemy of the State)* de Tony Scott (1998) ou *Pearl Harbor* de Michael Bay (2001)

« *The attack on the World Trade Center (...), was described as "unreal," "surreal," "like a movie," in many of the first accounts of those who escaped from the towers or watched from nearby. (After four decades of big-budget Hollywood disaster films, "It felt like a movie" seems to have displaced the way survivors of a catastrophe used to express the short-term unassimilability of what they had gone through: "It felt like a dream.") Nonstop imagery (television, streaming video, movies) is our surround, but when it comes to remembering, the photograph has the deeper bite. Memory freeze-frames; its basic unit is the single image. In an era of information overload, the photograph provides a quick way of apprehending something and a compact form for memorizing it.* »³⁸⁰

Mais d'un point de vue historique comme télévisuel, le 11 Septembre n'a pas de référent. En revanche, nous pouvons dire que les États-Unis ont cinématographiquement imaginés le 11 Septembre bien avant qu'il ne se produise ; à de nombreuses reprises, le cinéma américain a représenté la destruction de New York, du pays ou du monde. Sous cet angle, il nous appris à « *percevoir, recevoir et à comprendre les événements qui se sont produits ce jour-là.* »³⁸¹

Si ces images peuvent faire écho au cinéma (américain), Jean-Michel Frodon montre qu'elles sont le contraire d'un spectacle hollywoodien et souligne « *leur très haute teneur en invisible* ». ³⁸² En effet, un film aurait joué à outrance sur le montage (nerveux, elliptique), sur le son qu'on aurait amplifié, et aurait montré les victimes ensanglantées. Au contraire, les images du 11 Septembre ne montrent rien de tout cela. Nous voyons des plans qui tremblent, enregistrés avec des caméras amateurs, l'attaque du second avion, les personnes prises au piège dans les tours, l'effondrement de celles-ci, la course des cameramen pour y échapper, la poussière omniprésente dans les rues et sur les visages. Puis, comme si on avait coupé l'image et le son à la ville de New York, les plans sont noirs pendant quelques instants. Un spectacle triste, étouffé par les cendres, au relent apocalyptique. L'expression « *c'était comme un film* » renvoie plutôt à un mode de représentation occidentale, à une mémoire visuelle collective, le souvenir de certains scénarii. Car cette impression de *déjà-vu*

³⁸⁰ SONTAG S., *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003, pp.19-20

³⁸¹ ENGELHARDT T., « 9/11 in a Movie-Made World », *The Nation*, 26 septembre 2006. Traduit par l'auteur

³⁸² FRODON J-M., « À Manhattan, la puissance abstraite des images », *Le Monde*, 13 octobre 2001

n'est pas sans fondements historiques ou cinématographiques³⁸³ – d'autant que les terroristes regardent quantité de films d'action les semaines précédant leurs actes.³⁸⁴ De plus, ces attentats s'inscrivent dans une dramaturgie qui sous-entend une *mise en scène* (suspense, montage, esthétique) :

« a) un seul et unique lieu, topos de l'explosion, pour ancrer le discours dans un espace/temps ;

b) des victimes et témoins multiples pour souligner l'atrocité du fait culturel attentat ;

c) des secours et des policiers pour signifier aux téléspectateurs que les autorités sont présentes, actives et compétentes. »³⁸⁵

Une dramaturgie qui se retrouve à la « Une » de tous les quotidiens dans les jours qui suivent. Le recours de la presse américaine aux termes *Infamy* ou *Second Pearl Harbor* démontre une volonté de convoquer l'Histoire et de provoquer chez le lecteur le sentiment simultané d'émotion et de souvenir. Étant la seule que les États-Unis aient vécu, l'attaque du 7 décembre 1941 a été la plus utilisée par la presse ; et la photographie des trois pompiers en train de hisser le drapeau américain (en référence à celui hissé à Iwo Jima le 23 février 1945)³⁸⁶ en est le symptôme. Si le *déjà-vu* du 11 Septembre est cinématographique, il est également mémoriel. D'ailleurs, cette image (comme celles des tours en feu) n'est pas un discours et ne propose pas d'analyse. Elle est un symbole, une icône, qui deviendra par la suite une des marques du « *kitch patriotique* ». ³⁸⁷

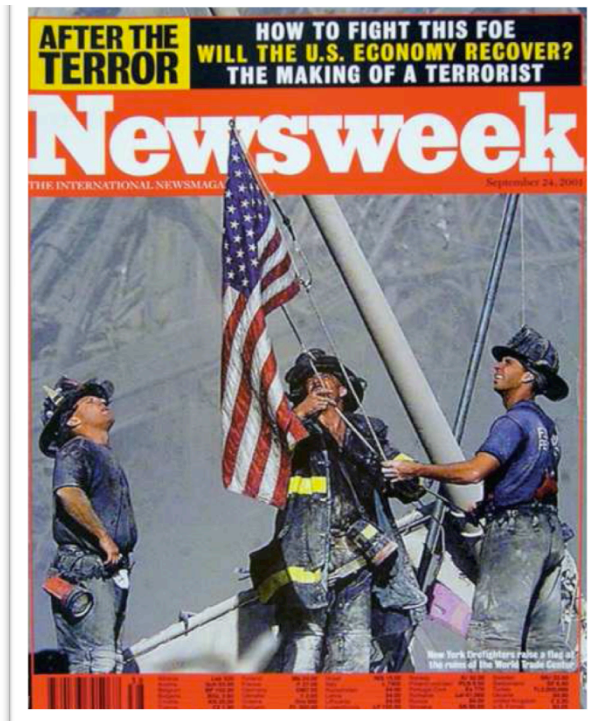
³⁸³ Le réalisateur américain Robert Altman va jusqu'à affirmer: « *The movies set the pattern, and these people have copied the movies. Nobody would have thought to commit an atrocity like that unless they'd seen it in a movie. How dare we continue to show this kind of mass destruction in movies. I just believe we created this atmosphere and taught them how to do it.* » theguardian.com, 18 octobre 2001

³⁸⁴ PRINCE S., *Firestorm. American Film in the Age of Terrorism*, Columbia University Press, 2009, p.71

³⁸⁵ HARLÉ M., *Attentats et télévision. Paroles et images*, Éditions De Boeck Université, 1998, p.70

³⁸⁶ « *La Navy l'utilisa pour ses campagnes de recrutement. Elle fut au cœur du septième emprunt pour financer l'effort de guerre. À cette occasion, elle apparut sur 3,5 millions de posters et 15 000 panneaux d'affichage. Un timbre reproduisant l'image fut également vendu à plus de 150 millions d'exemplaires. L'image de Rosenthal est ainsi devenue la photographie la plus reproduite de l'histoire visuelle des États-Unis.* » Ibid.

³⁸⁷ Cette photo sera en effet au cœur de la "marchandisation" du 11 Septembre (posters, figurines, billets de banque). Voir HARRIS D., « *The kitschification of Sept. 11* », salon.com, 26 janvier 2002



Lorsque le mot « apocalypse » est l'objet de nombreuses utilisations³⁸⁸, c'est bien pour marquer le degré de l'événement et l'inscrire dans une histoire à la fois contemporaine et fictionnelle. Si ces attentats³⁸⁹ peuvent résonner comme un *déjà-vu*, ils sont aussi une rupture dans cet « *imaginaire de la menace* ». Pour la première fois, les États-Unis sont attaqués de l'extérieur et sous les yeux du monde ; c'est la fin de la sanctuarisation du territoire qui est traumatique. L'irruption du réel crée la rupture avec la fiction, puisque le 11 Septembre n'a pas d'autres références que fictionnelles.³⁹⁰

De surcroît, quelques mois avant les attentats, les Américains étaient « plongés » dans le patriotisme et les commémorations. En effet, l'année 2001 marque le 60^{ème} anniversaire de l'attaque de Pearl Harbor, et le film éponyme de Michael Bay sort le 30 mai 2001 aux États-Unis pour la Journée de la mémoire.³⁹¹ Mais lorsque les médias convoquent l'Histoire – comme si elle se répétait – Pearl Harbor/11 Septembre 2001 –, ils ne parlent

³⁸⁸ « L'apocalypse terroriste s'abat sur New York et Washington » (*Le Figaro*, 12 septembre) ; « Apocalypse au cœur de l'Amérique » (*Libération*, 12 septembre)

³⁸⁹ Il est d'ailleurs intéressant de noter que le mot « attentat » ne se traduit pas en anglais

³⁹⁰ La destruction du World Trade Center a été plusieurs fois filmée ou décrite dans des romans de science-fiction : « (...) destruction encore évoquée à la fin de *La Planète des Singes* (1968), et, en 1979, dans *Meteor* de Roland Neame (...), où un météore géant détruit les deux tours avant de s'enfoncer dans le sol de Manhattan. Cette destruction est reprise en 1996 par les extraterrestres d'*Independance Day*, puis, en 1998, à la fois dans *Deep Impact* et dans *Armageddon*. » VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., pp.133-134

³⁹¹ « [comme l'] explique l'historienne Emily S. Rosenberg, la plupart des journaux et des magazines publièrent des articles sur le bombardement de la base navale ou des entretiens avec les survivants ; il y eut alors 30 % de couverture médiatique en plus qu'au moment du 50^e anniversaire de 1991. La sortie du blockbuster de Disney, écrit-elle, « a transformé Pearl Harbor en véritable industrie culturelle ». » CHÉROUX C., « Le déjà-vu du 11-Septembre », *Études photographiques*, n°20, juin 2007

justement pas d'Histoire mais de mémoire qui, elle, fonctionne sur la répétition.³⁹² En définitive, si on ne peut pas dire que la réalité a dépassé la fiction, il semble que le résultat soit pire : « [la réalité] renvoie la fiction à sa propre réalité. »³⁹³

De fait, la place de New York dans les Arts, et en particulier au cinéma, est ancienne et récurrente. L'esthétique et la verticalité de New York sont en soit une projection³⁹⁴ de force, le premier visage de la Nation américaine³⁹⁵ pour l'« imaginaire mondial ». Ainsi, les Twin Towers apparaissent obligatoirement dans un film ou une série. Fût-elle brève – comme dans un générique de série télévisée – cette apparition était comme une évidence. De même que la destruction de la Statue de la Liberté était récurrente dans un film catastrophe³⁹⁶, une attaque contre le World Trade Center était une atteinte au symbole de New York et par extension, à l'Amérique.

*« American culture has been obsessed with fantasizing about the destruction of New York. (...) in movie after movie, Hollywood has found inspiration in destroying New York. (...) It seems that every generation has its own reasons for destroying [this city]. »*³⁹⁷

³⁹² D'ailleurs, historiens et chercheurs se sont interrogés sur cette « inflation mémorielle », comme Pierre Nora, Jacques Le Goff, Paul Ricœur ou encore l'Américain Jay Winter qui emploie le terme « *memory boom* ». WINTER J., « The Generation of Memory: Reflections on the "Memory Boom" in contemporary Historical Studies », *Bulletin of the German Historical Institute*, n°27, automne 2000

³⁹³ « En marge du drame terrifiant qui s'est déroulé, c'est une conception de la fiction cinématographique américaine dans son essence qui a été prise à son propre piège et frappée de plein fouet. Comme si l'attentat, au-delà de l'immensité de ses répercussions à l'échelle politique et humaine, était l'actualisation dans la réalité d'un schéma fictionnel déjà filmé, le passage à l'acte sur la scène du monde de ce réel (...) qui est la condition de la survie de la fiction US : une scène fantasmagorique délirante, voire grotesque par sa fantaisie, connectée avec son possible dans la réalité. » TESSON C., « Retour à l'envoyeur », *Les Cahiers du Cinéma*, n°561, octobre 2001 ; « *Hollywood has a long history of engaging with big historical narratives, and 9/11 is nothing if not a big, dramatic, historical narrative* ». Propos de Marita Sturken, professeur associée à l'université de New York. Citée dans HEATH I., « Four Years On, a Cabin's-Eye View of 9/11 », *The New York Times*, 1^{er} janvier 2006

³⁹⁴ « *New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux mêmes. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur.* » CÉLINE L-F., *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, 1952

³⁹⁵ Dans son roman *Le Grand Vestiaire* (1949), Romain Gary voit New York « *comme un condensé de l'Amérique, la capitale imaginaire et la synecdoque du pays (...) où le rêve américain est particulièrement présent (...)*. [New York] a un statut symbolique, évoquant le pays sans exister au-delà de son nom. » PERREUR C., « Le rêve américain dans l'œuvre de Romain Gary. » Thèse soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2010, p.96

³⁹⁶ *La Planète des Singes* en 1968, *Superman IV: The Quest for Peace* en 1987, *Independence Day* en 1996, *Deep Impact* en 1998

³⁹⁷ PAGE M., *The City's End: Two Centuries of Fantasies, Fears, and Premonitions of New York's Destruction*, Yale University Press, 2010, pp.4-7

Section III. Le déni d'Hollywood : le 11 Septembre a été effacé (ou n'a pas eu lieu)

Si nous avons vu maintes fois la destruction de New York au cinéma, le mouvement naturel des studios de cinéma consiste à se dissocier des événements en les occultant.³⁹⁸ Le matin du 11 Septembre, les patrons des *majors* arrêtent les tournages et s'interrogent sur les thèmes des films à venir.³⁹⁹ Hollywood est à la recherche du politiquement correct : les références ou les évocations ne sont pas acceptées.⁴⁰⁰

« Dans les semaines et mois qui suivent [les attentats], les majors veulent à la fois répondre au sentiment dominant aux États-Unis et éviter de s'aliéner le public étranger. Elles ne savent plus si elles doivent produire "des manifestes patriotiques ou des plaidoyers pour la paix". »⁴⁰¹

Déjà, en 1995, quelques mois après l'attentat d'Oklahoma City, le réalisateur Roland Emmerich montrait le scénario d'*Independence Day* à la FOX, qui s'inquiétait d'y voir la Maison Blanche se faire exploser. Le scénariste Dean Devlin avançait alors l'idée que cette dernière pourrait l'être par des aliens et non par des humains, de manière à ne pas évoquer le terrorisme – « [This would be a] *feel-good war movie, full of patriotism, like the ones that got made just after the Second World War, before Vietnan came along* », avançait-il.⁴⁰²

³⁹⁸ « How could cinema respond to 9/11? It seemed for a while as if Hollywood considered silence the only patriotically supportive response: this was thoughtful and reasonable on one level, and yet also indicative of being unwilling to acknowledge or mythologise the attacks. » BRADSHAW P., « 9/11 films: how did Hollywood handle the tragedy? », *The Guardian*, 8 septembre 2011. De la même façon, après les attentats de janvier 2015 à Paris, les chaînes de télévision françaises déprogramment les films et les émissions initialement prévus. Le vendredi 9, jour de la prise d'otages du magasin Hyper Cacher de la porte de Vincennes et de l'assaut à Dammartin-en-Goël, la chaîne de la TNT W9 déprogramme ses émissions sur le GIGN et propose des sujets plus légers ; le dimanche 11 janvier, TF1 annule la diffusion de *La proie* (Éric Valette, 2011) et diffuse à la place *Les Bronzés* (Patrice Leconte, 1978)

³⁹⁹ « Disney le premier qui a fermé tout de suite après les attentats ses Disneyland en Amérique a annoncé dès mardi qu'il reportait sine die la sortie de Big Trouble, prévue la semaine prochaine. Ce film (...) tourne autour d'une bombe cachée dans une valise à bord d'un avion ! » LÉVY-WILLARD A., « Hollywood touché, pas coulé », *Libération*, 14 septembre 2001

⁴⁰⁰ « Les chaînes de télé ont aussi changé leur programmation pour ne pas choquer. Exit, donc, Independence Day (...) ou le Pacificateur dans lequel un terroriste tente de déclencher une arme nucléaire dans New York. » *Ibid.*

⁴⁰¹ MINGANT N., *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*, CNRS Éditions, 2010, p.247

⁴⁰² Cité dans SHONE T., *Blockbuster: How Hollywood Learned To Stop Worrying And Love The Summer*, Free Press, 2004, p.234

Cette fois, de nombreux films tournés avant les attentats et dont la sortie était prévue peu de temps après, ont dû subir des modifications.⁴⁰³ Des films d'action qui montraient les tours ou des « références » qui rappelaient les scènes d'horreur du 11 Septembre.

Ainsi, à travers les relations entre un agent de la CIA et son « poulain », le film *Spy Game* de Tony Scott (tourné avant le 11 Septembre) retrace les activités de l'Agence de la fin de la guerre du Vietnam à 1991. L'histoire est celle de la radicalisation des agents qui finissent par avoir recours au terrorisme : « *Spy Game pose (...) la question du terrorisme en termes dialectiques. En effet, comment éviter l'apparition d'ennemis asymétriques terroristes alors que la politique étrangère américaine s'est autorisée des pratiques de même nature durant les quarante dernières années ? Spy Game met explicitement en doute la légitimité des stratégies américaines, car elles échappent à tout contrôle démocratique et répondent à des intérêts qui n'ont rien à voir avec les idéaux défendus par les agents eux-mêmes.* »⁴⁰⁴ Le film subit une modification due à ce contexte post-11 Septembre : après une explosion, la fumée était si dense qu'elle a été diminuée car elle rappelait celle des attentats. De la même façon, la fin du film *Men in Black II* de Barry Sonnenfeld (2002), a aussi subi une modification ; le dernier plan, qui montrait le World Trade Center, fut remplacé par la statue de la Liberté. Le film *Zoolander* de Ben Stiller, a été l'une des premières comédies à sortir après le 11 septembre, dans lequel les images des tours jumelles avaient été supprimées au montage.

Mais le film le plus significatif dans cette période d'immédiat post-11 Septembre est *Spider Man* de Sam Raimi (2002), qui accepte de ne pas diffuser la première bande-annonce du film, dans laquelle on voyait un hélicoptère pris dans une toile d'araignée tissée entre les deux tours du World Trade Center. Puis, la maison de production rappelle les posters déjà diffusés : le visage de Spider Man en gros plan, avec le reflet les tours dans les yeux n'était plus acceptable.

⁴⁰³ Ce qui sera le cas en France après les attentats du 13 novembre 2015 avec la sortie repoussée de *Made in France* de Nicolas Boukhrief, dont l'affiche montre une kalachnikov dressée contre la Tour Eiffel, a été retirée du métros parisiens. Surtout, le scénario ressemble aux événements du 13 novembre : quatre djihadistes élaborent un projet d'attentats simultanés à Paris. Finalement, le réalisateur choisira de ne pas sortir son film en salles, mais juge que « *le destin étrange de ce film, d'être en quelque sorte puni d'avoir eu raison, est aussi le symptôme d'une frilosité du cinéma français face aux questions politiques.* » BESSE C. & Couston J., « "Made in France" ne sortira pas au cinéma : "Je n'en veux pas aux salles", dit Nicolas Boukhrief », *Télérama*, 7 janvier 2016. De plus, l'avant-première du film de Steven Spielberg *Le Pont des Espions*, qui devait avoir lieu trois jours après les attentats a été annulée, ainsi que celle de *Jane Got a Gun* de Gavin O'Connor. Voir LÉVY-FRÉBAULT T., « Des sorties et avant-premières de films décalées après les attentats à Paris », *L'Express*, 17 novembre 2015

⁴⁰⁴ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.144



Affiche prévue avant le 11 Septembre et celle choisie après.
Spider Man de Sam Raimi (2002), Columbia Pictures.

Aussi, le réalisateur préfère retarder sa sortie en salles de quelques mois (prévue en novembre 2001, elle est reportée au 3 mai 2002). Tourné avant le 11 Septembre, le film ne montre aucune trace de l'événement ; *Spider Man* se passe dans un New York « alternatif ». Mais en réponse aux attentats, une scène a été ajoutée, dans laquelle Spider Man se déplace entre les buildings, un grand drapeau américain flottant à côté de lui. Au-delà du relent patriotique et des scènes supprimées, *Spider Man* est le film qui met le plus en scène New York et ses buildings. Véritable terrain de jeu du héros, le 11 Septembre a considérablement changé le film tant sur la forme que sur le fond. L'absence des Twin Towers à l'écran crée certes un vide architectural – c'est la première fois que nous voyons New York sans les tours – mais surtout symbolique. Manhattan n'est plus vraiment lui-même : cette ablation cinématographique fait écho à l'amputation des attentats.

Si certains réalisateurs enlèvent des plans ou des séquences susceptibles de faire douloureusement écho aux attentats, d'autres ont délibérément choisi de les laisser, voire de les ajouter. C'est ainsi le cas de Martin Scorsese, qui ne reviendra pas sur ses choix. *Gangs of New York* (2002), retrace la construction de la démocratie américaine dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le film s'achève par un résumé de cent cinquante ans de l'histoire de New York et se conclut sur l'image des tours jumelles surgissant de terre. Cette vision ne peut

qu'être douloureuse mais Martin Scorsese choisit d'en assumer les effets et la responsabilité.⁴⁰⁵ Tout comme Steven Spielberg, dont le *A.I. Intelligence artificielle* sorti aux États-Unis en juin 2001, et qui choisira de ne pas supprimer les tours lors de la sortie du film en DVD.⁴⁰⁶ De même, Cameron Crowe ne donne pas satisfaction aux responsables du studio qui lui demandaient d'effacer le World Trade Center dans *Vanilla Sky*, sorti décembre 2001.⁴⁰⁷

Soulignons que, pendant que les tours sont effacées des films, les Américains demandent eux des « souvenirs » du World Trade Center, comme les boules à neige qui portent l'inscription « *World Trade Center – We Won't Forget* », représentant les tours miniatures et dans lesquelles la neige a été remplacée par des cendres.⁴⁰⁸ Par la même, dix jours après les attentats, la plus importante agence de publicité du pays lance la campagne « *Je suis Américain* ». D'une durée de 60 secondes, un montage de plusieurs citoyens d'âges, de sexes et de religions différents déclarent face caméra : « *I am an American* ». La devise « *E pluribus unum* » (*De plusieurs, un*) apparaît ensuite. Le plan final montre une petite fille agitant un drapeau américain.⁴⁰⁹ Cette campagne illustre combien l'agence soutient et promeut les différences du peuple américain, à tel point que cette célébration de la diversité est devenue un idéal patriotique.⁴¹⁰

Dans un second temps, Washington et Hollywood doivent s'assurer d'une régulation minimale de l'industrie cinématographique, surtout lorsqu'un film parle d'attentats et/ou de guerre. C'est dans ce contexte délicat qu'est prise la décision de reporter la sortie de deux grosses productions : *La Somme de toutes peurs* de Phil Alden Robinson et *Domage collatéral* d'Andrew Davis. Tournés avant les attentats, tous deux traitent du terrorisme, devenant ainsi des objets sensibles.

Adaptation du roman éponyme de Tom Clancy paru en 1992, *La Somme de toutes peurs* raconte l'histoire d'une bombe nucléaire israélienne (datant de la guerre du Kippour en

⁴⁰⁵ Voir notamment BLOUIN P., « Gangs of New York, une tragédie américaine », *Les Cahiers du Cinéma*, n°757, janvier 2003

⁴⁰⁶ Dans le film, les Twin Towers représentent le dernier signe de la civilisation humaine

⁴⁰⁷ imdb.com

⁴⁰⁸ RICKLI C., « An Event "Like a Movie"? Hollywood and 9/11 », *op.cit.*

⁴⁰⁹ « (...) le drapeau américain (...) comme sigle d'une bonne marque de fabrication. C'est simplement le label de la plus belle entreprise internationale qui ait réussi : les USA. » BAUDRILLARD J., *Amérique*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986, pp.84-85

⁴¹⁰ ALSULTANY E., « Selling American Diversity and Muslim American Identity through Nonprofit Advertising Post-9/11 », *American Quarterly*, 59, n°3, septembre 2007

1973), retrouvée 29 ans plus tard au Moyen-Orient. Au même moment, le Président russe meurt d'une crise cardiaque. La CIA soupçonne alors les Russes de préparer clandestinement des armes nucléaires ; le directeur de l'Agence fait appel à Jack Ryan, un « spécialiste » de la question russe. Mais avant même que l'enquête ne débute, une tragédie survient : à Grozny, capitale tchétchène, la population est anéantie au moyen d'armes chimiques. Quelques jours plus tard, une bombe nucléaire explose lors d'un match de football américain dans le stade de Baltimore. Pensant qu'il s'agit d'une attaque russe, le président américain décide de riposter, mais en est empêché par Jack Ryan. En réalité, l'attaque ne vient pas de la Russie, mais d'un groupe néo-nazi européen dont le but est d'amener les États-Unis et la Russie à se détruire mutuellement.

À l'origine, les « méchants » devaient être des terroristes arabes. Mais craignant que le film ne donne une mauvaise image des musulmans, le CAIR (Council on American-Islamic Relations) s'en inquiéta et prit contact avec le studio.⁴¹¹ Ainsi, la sortie du film initialement prévue en novembre 2001 est reportée à juillet 2002.

Imprégné d'idéologie républicaine, le film met en scène une Amérique qui, *de facto*, incarne le bien et la paix, mettant l'accent sur un unilatéralisme outrancier. Surtout, leur ingérence assumée et non négociable, semble être le fil conducteur du scénario. Avec une débauche de moyens, le film est grandiloquent et plonge dans le pathos à plusieurs reprises : lorsque le chef de la CIA apprend que la bombe est à Baltimore, il se trouve dans le stade et assiste au Super Bowl. Une succession rapide de plans s'ensuit, tel une vomissure patriotique sur les visages d'américains innocents. De plus, le film semble être figé dans le passé ; la rivalité avec la Russie (ou sa menace) est une obsession obsolète depuis la fin du Bloc. Pourtant, ici encore, il est question de bombes nucléaires, d'agents de la CIA se mêlant de tout, d'un président russe alcoolique (une référence à peine masquée à Boris Eltsine) : et lorsque ce dernier décède, il est remplacé par un plus jeune, avec les traits d'un Vladimir Poutine qui ne dit pas son nom. Les cadavres des deux blocs sont ici bien vivants, comme si Hollywood (et par extrapolation l'Amérique) avait la nostalgie d'un monde binaire dans lequel leur unilatéralisme serait la seule voie salutaire pour le monde ; comme si les États-Unis mandaient un supplément d'existence en tant que superpuissance de

⁴¹¹ « Phil Alden Robinson, le réalisateur, s'adresse personnellement au CAIR : « *J'espère que vous serez rassurés d'apprendre que je n'ai pas l'intention de promouvoir une image négative des musulmans et des Arabes (...).* » Omar Ahma, président du CAIR, lui répond : « *Étant donné l'existence de stéréotypes et de préjugés sur l'islam et les musulmans, nous pensons que ce film aurait pu avoir un impact négatif sur la vie des Américains musulmans ordinaires (...). Nous sommes heureux d'apprendre que M. Robinson a pris l'initiative d'aider à éliminer les préjugés religieux et ethniques de son film. Cela devrait créer un précédent pour les autres producteurs de films.* » VALANTIN J.-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde*, *op.cit.*, pp.139-141

l'Ouest. Si nous pouvons parler de « vision » dans ce film, sa vision géopolitique est grossière.⁴¹² À l'heure où le film est réalisé (ou même, à l'époque de l'écriture du livre), le monde n'est plus scindé en deux, manichéen à tous crins, à l'inverse de *La Somme de toutes peurs*.

De la même façon, *Dommage collatéral* réalisé par Andrew Davis, voit sa sortie repoussée au printemps 2002. L'histoire est celle d'un attentat à la bombe au Consulat de Colombie de Los Angeles, auquel Gordy Brewer, vétéran des sapeurs pompiers assiste impuissant. Parmi les victimes figurent des dizaines d'innocents, dont sa femme et son fils. Alors que l'enquête officielle piétine, Gordy décide de venger la mort de ses proches et part en Colombie. Dans ce contexte de l'immédiat après 11 Septembre, le réalisateur Andrew Davis a également dû modifier son scénario car, à l'origine, les terroristes étaient arabes et non Colombiens.⁴¹³

D'autres productions, moins coûteuses et moins "en vue", ont également subi des changements. La comédie *Hôtesse à tout prix (View From the Top)*, dont la sortie était prévue pour Noël 2001 a ainsi été reportée à mars 2003, une grande partie du film se passant à bord de différents avions. De même, la version 2002 de *La Machine à explorer le temps (The Time Machine)*, tirée du roman de H. G. Wells, a dû attendre 3 mois avant de sortir en salles à cause d'une scène où une pluie de météores détruisait New York. Enfin, la sortie du film *Big Trouble* (2002) a été reportée de sept mois car il était question d'une bombe nucléaire à bord d'un avion.

Mais si les studios sont frileux dans cette atmosphère traumatique, les Américains, eux, ont besoin de héros, de « guerriers ». Il n'est donc pas étonnant de constater que *Rambo* et *Die Hard* ont été les films les plus demandés dans les vidéoclubs au lendemain du 11 Septembre.⁴¹⁴

⁴¹² « (...) l'alliance du neuf et de l'ancien : terreur nucléaire + hyperterrorisme + extrême droite + affrontement des blocs (USA-Russie). (...) Si on excepte la terrifiante et sourde explosion nucléaire, qui à elle seule réactive le traumatisme du 11 septembre, ce genre de films est à désespérer d'Hollywood. (...) La lutte d'un corps pour un territoire (physique, symbolique) n'existe plus. Le jeune Jack Ryan (...) est d'emblée un héros, il n'accède à rien, il a déjà tout (...). Une vision mensongère et nauséabonde de la politique (Pontine est un démocrate ; pas de cour de justice internationale pour les méchants) achève ce film dont on sort déprimé. » CHAUVIN J-S., « La Somme de toutes les peurs », *Les Cahiers du Cinéma*, n°570, juillet-août 2002

⁴¹³ « L'énorme campagne publicitaire a [également] été retirée des écrans, Warner Bros. expliquant qu'il renonçait à sortir [le film] "par respect pour les victimes et leurs familles" ». LÉVY-WILLARD A., « Hollywood touché, pas coulé », *op.cit.*

⁴¹⁴ Article du *Washington Post*, 3 octobre 2001

CHAPITRE II – Le récit national à l'épreuve des attentats

Si l'on considère que le XX^e siècle a commencé en 1914 avec l'attentat de Sarajevo, certains auteurs affirment que le XXI^e a réellement démarré le 11 Septembre 2001.⁴¹⁵ Sur le plan des relations internationales, les années 1990 avaient été dominées par les États-Unis : avec la fin de la guerre froide, ils devenaient l'unique puissance. Dans une décennie relativement *calme*⁴¹⁶, ils étaient la « nation indispensable ».

Le 11 Septembre 2001 marque donc un tournant, car « *ce n'est pas seulement un État, mais un modèle de civilisation et même un type de relations internationales (...) qui sont remis en cause* »⁴¹⁷, comme si « *le fil de la tradition [était] rompu* ».⁴¹⁸ Le soir des attentats, lors de son allocution à la nation, George W. Bush reprend l'idée d'une attaque contre le mode de vie américain et ses valeurs :

*« Today, our fellow citizens, our way of life, our very freedom came under attack in a series of deliberate and deadly terrorist acts. (...) America was targeted for attack because we're the brightest beacon for freedom and opportunity in the world. And no one will keep that light from shining. (...) America has stood down enemies before, and we will do so this time. »*⁴¹⁹

L'« *hyperpuissance* »⁴²⁰ de la décennie précédente s'était en quelque sorte coupée du reste du monde. D'ailleurs, le choc des attentats amène avec lui une question maintes fois répétée par de nombreux américains les jours qui suivent : « *pourquoi nous détestent-ils ?* » Le

⁴¹⁵ FONTAINE A., « Autre siècle, autre monde », *Le Monde*, 18 octobre 2001 ; « *And so the twenty-first century finally begins.* » AUSTER P., « Random Notes – September 11, 2001, 4:00 P.M. », in BAER U. (dir.), *110 Stories: New York Writes After September 11*, New York University Press, 2002, p.35

⁴¹⁶ « *Selon l'une des premières interprétations, formulée par des experts et des politiques, le 11 septembre marquait la fin d'une ère d'irresponsabilité américaine – ou, pour le dire plus poliment, "la fin de l'innocence américaine". Les années 1990, de ce point de vue, avaient constitué une brève vacance de l'Histoire, une période de distraction et de cupidité au cours de laquelle la principale menace pesant sur les États-Unis semblait venir de Monica Lewinsky. L'heure était à une sobriété et à une détermination nouvelles. Fin 2001, on parlait aussi beaucoup de "mort de l'ironie".* » KIRSCH A., « L'impossible roman du 11 septembre », *Prospect*, in *Courrier International*, 8 septembre 2011

⁴¹⁷ SUR S., « L'hégémonie américaine en question », *Annuaire français des relations internationales*, Volume III, 2002, pp.3-42

⁴¹⁸ ARENDT H., *La Crise de la culture*, Gallimard, 1972, p.25

⁴¹⁹ « 9/11 Address to the Nation »

⁴²⁰ VÉDRINE H., *Face à l'hyperpuissance*, Fayard, 2003

11 Septembre – cette « *dose monstrueuse de réalité* »⁴²¹ – les États-Unis ouvrent les yeux sur un monde qui a changé ; et le fait même de poser cette question renvoie à l'état d'esprit qu'était le leur à l'aube des attentats. Le 11 octobre, le président reprend cette interrogation : « *I'm amazed that there is such misunderstanding of what our country is about, that people would hate us. (...) like most Americans, I just can't believe it. Because I know how good we are (...)* ». ⁴²²

À la suite des attentats, l'industrie cinématographique ne montre plus les Tours, les suggère ou les efface, voire reporte la sortie de plusieurs films pour que le traumatisme ne s'incarne pas – en plus – à l'écran. Comme si Hollywood craignait la réaction du public encore traumatisé par les images, comme si aucun producteur ne voulait prendre le risque d'un tel défi, cette période qui s'étend de 2002 à 2005 dans laquelle Hollywood se montre réticent à l'évocation d'un désastre sur le sol national, est l'« *ère du soupçon* ». ⁴²³

Mais le 11 Septembre n'est pas seulement une blessure, il impacte le présent, et l'industrie cinématographique doit se réinventer. Et c'est là la force originelle de Hollywood : savoir « rebondir » et traiter rapidement des sujets qui intéressent et/ou préoccupent les Américains. Après cette phase de déni, les cinéastes qui souhaitent le traiter se rendent vite compte que la représentation physique des attentats ne saurait être à la hauteur des images tournées le 11 Septembre 2001. Les tours vont alors jouer le rôle d'élément perturbateur au sein de l'histoire, en l'intégrant à des scénarii plus subtiles et problématisés. Sans référence claire, mais avec des stigmates et une hantise qui transparaissent, quelques films *tournent autour* des attentats, dans son ombre. Dès lors, ceux qui traitent du 11 Septembre annuleraient-ils ce « *c'était comme un film* » et par conséquent, redonneraient-ils une forme de réalité aux attaques ? ⁴²⁴ Car avant Hollywood, quelques artistes se sont emparés du 11 Septembre et ont essayé de l'exprimer. Les Twin Towers ne faisant plus partie du paysage new-yorkais créée, comme il a été vu, un vide architectural et symbolique. ⁴²⁵ Jamais auparavant, le cadre urbain n'avait été représenté sans elles ;

⁴²¹ SONTAG S., « The Talk of the Town », *The New Yorker*, 24 septembre 2001

⁴²² White House press release, 11 octobre 2001

⁴²³ Terme de MOLIA F-X., « Réminiscence, occultation : images du 11 septembre dans le film-catastrophe contemporain ». Colloque sur « Les Conflits post-11 septembre dans l'audiovisuel, le cinéma et le théâtre », 2008. Ce terme est également le titre d'un ouvrage de Nathalie Sarraute paru en 1956

⁴²⁴ RICKLI C., « An Event "Like a Movie"? Hollywood and 9/11 », *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, vol.10, 2009 ; « *Art is a process of stepping back and seeing what it means* ». FALUDI S., « Towers Fell, and Attitudes Were Rebuilt », *The New York Times*, 27 septembre 2007

⁴²⁵ L'effondrement des Twin Towers peut être aussi vu comme le « *symbole de l'émasculatation de la nation* ». FALUDI S., *The terror dream: fear and fantasy in post-9/11 America*, Metropolitan Books, 2007

immédiatement identifiables, le spectateur prenait leur gémellité comme référent pour se situer dans la ville.⁴²⁶ La première représentation des tours (et non leur image photographiée), apparaît sur la couverture du magazine *The New Yorker*, le 24 septembre suivant, sur laquelle les tours jumelles sont représentées en noir sur un fond noir.⁴²⁷

Section I. Un pays hagard. Spike Lee et Wim Wenders

Le premier à aborder ce traumatisme au cinéma est Spike Lee avec *La 25^e Heure* (2002), qui devient le « premier film post-11 Septembre ». Condamné à sept années de prison et convaincu qu'il ne survivra pas à l'enfermement, Monty Brogan passe sa dernière nuit en liberté dans les rues de New York. Sans que clairement les attentats soient abordés, la séquence dans laquelle ses amis font face à l'absence des tours jumelles apparaît comme une résonance entre fiction et réalité. L'environnement du personnage peut être vu comme l'expression de son propre vide et des changements auxquels il doit faire face. Ici, Spike Lee inscrit la nouvelle réalité : véritable ville-personnage, New York est balafmée par Ground Zero : un « *beau portrait d'une Amérique désenchantée et d'une ville, (...) percluse de contradictions, melting-pot culturel abîmé par l'attentat du World Trade Center.* »⁴²⁸

« *Quand on me demande de quoi parle La 25^e Heure, je réponds qu'Edward Norton est un dealer qui passe ses dernières 24 heures de*

⁴²⁶ Dans les séries télévisées qui se passaient à New York, chaque plan large de la ville montrait les tours, comme dans *Friends* ou *Sex and the City*

⁴²⁷ Art Spiegelman et François Mouly sont à l'origine de cette couverture. Elle explique : « *I felt that images were suddenly powerless to help us understand what had happened. The only appropriate solution seemed to be to publish no cover image at all – an all-black cover. Then Art suggested adding the outlines of the two towers, black on black. So from no cover came a perfect image, which conveyed something about the unbearable loss of life, the sudden absence in our skyline, the abrupt tear in the fabric of reality.* » MOULY F., « Cover Story: Ten Years Since Black on Black », *The New Yorker*, 1^{er} septembre 2011

⁴²⁸ « *Le cinéaste ne cesse d'y faire référence (...). Spike Lee engage un compte à rebours (...) et glisse dans son personnage une amertume qui aussi bien la sienne que celle de la ville toute entière. Belle idée que de faire porter, sans mot dire, en creux, un deuil national à un personnage délibérément marginalisé par ses activités, et d'inscrire l'ère du soupçon généralisé dans cette commune histoire : Monty doit savoir qui l'a donné, et pense d'abord qu'il pourrait s'agir de sa fiancée. Donné par sa propre compagne, comme les États-Unis ont pu être frappés par leurs propres armes, en l'occurrence l'argent donné d'avance à l'ennemi ? Le film trouve ici une résonance sentimentale et juste du problème américain, ce qui en fait tout autant un film politique. Une scène résume, par l'histoire du cinéma interposée, ce qui a pu changer ou non dans le rapport américain à l'intégration, avec New York comme évident point de repère : on y voit Norton rejouer la scène du miroir dans *Taxi Driver*, lequel miroir porte l'inscription sacro-sainte à tout film de gangster depuis les années 70 : « fuck you », en écho au « you talking to me » inlassablement répété par De Niro dès lors prêt à nettoyer la ville. Suit une énumération des minorités (Pakistanais, Noirs, Chinois, Italiens, tout y passe, inventaire presque monotone des éléments constitutifs d'un melting-pot incertain) (...).* » BÉNÉDICT S., « Sans colère », *Les Cahiers du Cinéma*, n°577, mars 2003

liberté dans le New York d'après le 11 septembre (...). Même si le roman et le scénario ont été écrits avant (...), nous savions qu'il fallait inclure l'évènement dans le film. Il ne s'agissait pas d'être démonstratifs mais d'inclure cette nouvelle réalité dans le climat, dans le décor. Ignorer ce qui s'est passé et ce que cela a changé dans la ville est impossible. Ne pas en tenir compte, ne pas le présenter dans le contexte aurait été au moins une erreur, au pire un mensonge. Nous avons intégré les conséquences de cette tragédie au scénario, et c'est devenu un élément qui a été incorporé à la photo et même dans le dialogue. »⁴²⁹

Spike Lee réalise un montage de visages et de buildings créant un kaléidoscope de l'Amérique post-11 Septembre. *La 25^e Heure* (comme *Gangs of New York* de Martin Scorsese) réussit – dans le cadre d'une identité urbaine – à montrer la destruction et la renaissance de l'Amérique.

De la même façon, en 2004, le réalisateur allemand Wim Wenders réalise *Land of Plenty* dont la trame narrative est l'Amérique post-11 Septembre, avec ses angoisses et ses traumatismes.⁴³⁰

Le film commence le 12 septembre 2003. En ce lendemain du second anniversaire des attentats, les bus qui circulent dans Los Angeles affichent le message *God Bless America*. Paul, vétéran du Vietnam et traumatisé par le 11 Septembre, passe ses journées à sillonner la ville à la recherche de personnes suspectes. À bord de sa camionnette high-tech estampillée d'un autocollant « United We Stand », il possède tout un attirail pour lui permettre d'espionner les « *terroristes potentiels* ». Paul note tous les faits et gestes de ses concitoyens (par exemple : « *10h20. Je vois un Arabe* »). Au même moment, sa nièce revient de Cisjordanie. Après avoir passé une partie de sa jeunesse en Afrique et au Moyen-Orient avec ses parents missionnaires, elle rentre aux États-Unis pour être bénévole dans une mission chrétienne. Le lendemain soir, l'« Arabe » qu'avait vu Paul est à la mission ; il discute et se réchauffe avec quelques compagnons sous les yeux de ce dernier, toujours

⁴²⁹ Propos de Spike Lee. Cités dans TYLSKI A., « Que restera-t-il après minuit ? ». Cadrage.net, février 2003

⁴³⁰ « Notre conception du monde n'est plus la même après le 11 septembre. Quand les tours se sont effondrées, j'ai murmuré "la vie ne sera plus jamais la même désormais..." », sans savoir pourquoi je disais cela. Ça m'a échappé. De fait, ma réflexion, ma vision du monde et mon rôle ici-bas ont changé. Cela a d'ailleurs été le cas pour tout le monde. Il me semblait inévitable que le cinéma, la musique, la peinture, le théâtre et la littérature soient affectés par ces événements. J'ai fait des cauchemars pendant des semaines et des mois après le 11 septembre. Il fallait que je trouve un exutoire et quand j'ai tourné *Land of Plenty* (...) je me suis nourri de l'après-11 septembre. » Propos de Wim Wenders, extrait du dossier de presse du film

posté dans sa camionnette. Muni d'un micro et d'une perche, il tente d'enregistrer ce qu'ils se disent, quand un 4×4 luxueux déboule dans la ruelle et tire sur Hassan qui s'effondre. Alors qu'il cherche des indices sur son décès, Lana le convainc de ramener le corps de la victime à son frère, qui vit dans un coin désertique à plusieurs centaines de kilomètres de Los Angeles. Alors qu'elle y va pour rendre un corps qui n'est pas réclamé, Paul, lui, accepte avec l'idée de faire des recherches sur Hassan et un potentiel réseau terroriste. Lorsqu'ils arrivent sur place, Paul part immédiatement à la morgue tandis que Lana demande à une voisine si elle sait où vit le frère de Hassan ; d'un air méfiant, elle rétorque : « *C'est le type à la peau noire ? Il vit plus loin.* » Paul entre dans un mobile home délabré qu'il croit être le repère des terroristes. Muni de lunettes infrarouges et de différentes armes, il tombe sur une dame âgée et malade. À cet instant, il se rend compte de sa paranoïa. La vieille dame lui raconte que sa télévision est bloquée sur la même chaîne depuis deux mois ; il s'approche, un discours de George W. Bush est diffusé en direct dans lequel il parle de terroristes et de guerre. Paul tape sur le poste et change de chaîne. Plus tard, Paul et Lana racontent « leur 11 Septembre 2001 » : pour Lana, il faisait nuit, elle était loin. Elle a entendu des gens applaudir ; « *ils n'étaient pas des terroristes, c'est ça le plus douloureux.* » À New York, sur un toit surplombant Ground Zero, ils regardent le reste du site. Paul est déçu, c'est un « simple chantier ». « *Essayons juste d'écouter* » conclut Lana.

Wim Wenders raconte les errements idéologiques d'une Amérique qui vit entre inquiétude et revanche. Il s'agit avant tout d'un film sur les points de vue, une œuvre sur les perceptions et sur les représentations que chacun se fait d'Autrui.⁴³¹ Nous pouvons également dire qu'il est ambigu ; à la fois « de gauche » dans son propos, Wenders plaît également à la droite évangélique avec la foi de Lana (bien qu'elle soit ouverte aux autres) et avec Paul, qui incarne cette frange de la politique américaine. Stigmatisant la paranoïa sécuritaire aux États-Unis, Wenders réussit à filmer une nation qui a du mal à se représenter, qui ne sait plus très bien ce qu'elle est, ce qu'elle a fait pour « *mériter ça* », et ne sait pas où elle va.

⁴³¹ « *L'enterrement du Pakistanais victime du racisme post-11 septembre appelle une scène où Paul et Lana visitent les décombres du World Trade Center. La mise en écho des séquences pèse : quand Ground Zero, caveau du rêve américain, se substitue à la côte Ouest, Wenders assène une redite miniature du « propos » qu'il nous avait épargné pendant une heure quarante. Seule demeure après vision, insistante et précieuse, la capture d'un quartier, de sa topographie, de la touffeur de l'air. Ancrage si précis qu'il nie l'idée de nation et balaie du même coup la question faussement sympathique posée de prime abord au pays du melting-pot, question devenue plus inquiétante depuis le Patriot Act : "Where are you from ?" » GARSON C., « West Bank, West Coast », *Les Cahiers du Cinéma*, n°593, septembre 2004. Moins d'une semaine après les attaques du 11 septembre, un sondage paraissait sur le sentiment et la vision que les Américains avaient des Arabes (il est intéressant de souligner que le mot « musulman » n'est pas utilisé). Les résultats montraient que la plupart d'entre eux étaient méfiants et désireux de voir le gouvernement les surveiller de près. O'DRISCOLL P., « Poll: Suspicion of Arabs, Arab-Americans deepen », *USA Today*, 16 septembre 2001*

Et le personnage de Paul est très symptomatique de cette Amérique en mal de ses certitudes – déboussolée – mais qui en même temps garde (ou retrouve) son caractère agressif envers ceux qu'elle considère comme ses ennemis et/ou comme des terroristes potentiels. Ici, la paranoïa poussée à l'extrême dramatise le propos et a pour effet d'« annuler » cette peur quotidienne. Comme si, à trop vouloir protéger son pays et se défendre, un certain ridicule remplaçait les névroses. Malgré ces clichés, Wenders porte un regard bienveillant sur le personnage de Paul, qui devient même touchant à travers les yeux de sa nièce, qui le perçoit comme un être malheureux et seul.⁴³² Bien que diamétralement opposés, les personnages peuvent être complémentaires dans leur différence. Ainsi, Lana est connectée, informée et ouverte, alors que Paul – qui se croit très informé – est tout le contraire. Si le film aborde également la question patriotisme, il parle « *de patriotisme fourvoyé par la paranoïa* », explique-t-il encore. À ce propos, il souligne l'importance du drapeau américain dans l'Amérique post-11 Septembre, qui est à la fois le symbole du patriotisme autant qu'une blessure.

Ce que le réalisateur a réussi à saisir, ce sont les repères désormais nébuleux de l'Amérique. *Land of Plenty* (*Terre d'abondance*) est vidée d'un trop-plein. D'un trop-plein paranoïaque, ultra-sécuritaire et névrosé ; à la fois craintive et va-t-en-guerre, l'Amérique de 2003 a des accents schizophréniques.

Land of Plenty et *La 25^e Heure* semblent être les films qui ont le mieux réussi à capter l'atmosphère post-11 Septembre. Peut-être parce que s'ils sont loin d'Hollywood, loin des grosses productions, ils enregistrent une ambiance, un sentiment. Le portrait d'une Amérique paumée. Spike Lee choisit de filmer New York et ses habitants balafrés, tandis que Wim Wenders s'intéresse au rapport à l'Autre dans une Amérique comateuse. À travers des histoires (fiction), ils réalisent une fresque à la fois intimiste et globale d'un pays

⁴³² « *Les Américains, on les connaît par le cinéma. Mais quand on vit aux États-Unis, quand on y voyage, les Américains y sont d'une tout autre espèce. [Surtout quand on s'éloigne des grandes villes] on y découvre que les Américains sont perdus. Oubliés, perdus dans le temps. Mal informés. Étrangement impuissants. Et étrangement non connectés. Déconnectés. Et mon film parle principalement de cette perte de connexion avec le reste du monde. Les Américains se sont habitués à être le centre (...). Parfois, [les Américains] me font presque pitié. Ils sont coupés de tout. Ils n'ont aucune idée de la façon dont le monde les perçoit, des sentiments qu'ils inspirent. Quand certains d'entre eux voyagent (...), ils sont souvent choqués par ce qu'on pense d'eux. Mon film est un film sur les Américains. Un film plein de compassion pour [eux] et pour la situation singulière qui est la leur au XXI^e siècle. Pour leur état... d'égarement.* » Propos tenus par le réalisateur. Suppléments du DVD

hagard.⁴³³ Si ces deux films parlent de l'Amérique post-11 Septembre, ils contournent pourtant l'événement qui reste *bors-champ*⁴³⁴, pour filmer l'à-côté.

Section II. Le film collectif *11'09''01 - September 11*. Les cas de Danis Tanovic, Ken Loach, Amos Gitai, Sean Penn et Shōhei Imamura

Quelques mois après les attentats, le producteur français Alain Brigand décide de faire un film collectif sur 11 Septembre en demandant à onze réalisateurs de onze pays différents de donner leurs points de vue sur les événements et leurs conséquences. L'objectif est de proposer une vision multiple des attentats, avec pour contrainte que chaque court métrage dure 11 minutes, 9 secondes, et 1 image (allusion symbolique à la date du 11/09/01). En opposition au matraquage télévisuel, cette succession de courts-métrages offre une carte du monde post-11 Septembre, et démontre par la même la prééminence du cinéma « *dans sa volonté d'interpréter l'Histoire* ». ⁴³⁵ Car l'idée principale de ce film collectif est de rendre compte de la simultanéité planétaire des attentats. Que l'on soit en Europe, en Asie ou en Amérique latine, le 11 Septembre « concerne » tout le monde. Mais comment mettre en image une tragédie inscrite dans la mémoire collective de onze façons différentes ? En « fictionnalisant » l'événement, le film est une palette mondiale de points de vue.

À l'exception des États-Unis où il sort en juin 2003, le film est présenté au Festival de Toronto en septembre 2002, où il est vu par les distributeurs et journalistes américains.

⁴³³ Le désarroi de l'Amérique se retrouve dans *L'Interprète* de Sydney Pollack (2005). Silvia est une interprète qui travaille au siège de l'ONU à New York. Par hasard, elle apprend qu'un complot est dirigé contre le président de la République (fictive) du Matobo – Zuwanie – alors en visite d'État aux États-Unis. Après en avoir informé la police, un enquêteur est chargé de l'affaire. Mais sa relation avec la traductrice va évoluer, alors même qu'il ne sait rien de cette femme secrète. Il découvre par la suite qu'elle possède également la nationalité du Matobo, pays où elle a grandi. Si nous pouvons voir Manhattan orpheline des Twin Towers, ce qui transparait le plus, est l'absence de tout manichéisme. Ici, la frontière entre le Bien et le Mal est mouvante, rien n'est défini. *L'Interprète* s'inscrit parfaitement dans « *L'ombre du 11 Septembre* ». Loïn de donner « accès à la vérité de l'événement, [il demeure fidèle] au désarroi qu'il a suscité, et suscite encore. » BURDEAU E., « Dans l'ombre du 11 septembre », *Les Cahiers du cinéma*, n°603, juillet-août 2005

⁴³⁴ Le hors-champ est tout ce que l'on ne voit pas à l'image

⁴³⁵ GAYET A., « Le 11 Septembre au cinéma [Thème et variations] », *Autres Temps, Cahiers d'éthique sociale et politique*, n°76-77, 2003. La genèse du projet est ainsi présentée par Alain Brigand : « Pour évoquer la résonnance planétaire de cet événement, autrement qu'au travers de ses terribles images, il m'est très vite apparu qu'il fallait inviter à un devoir de réflexion. [...] Une réflexion répondant aux images par d'autres images. J'ai ainsi proposé, à 11 réalisateurs de renom, de croiser leurs regards, au travers de leurs cultures, leurs mémoires, leurs histoires, leurs langues. (...) Chacun s'est emparé du sujet et a traduit sa perception de l'évènement, nourri des préoccupations de son pays, de son histoire. Ce film rassemble des sensibilités et des engagements différents. » Extrait du dossier de presse

Accusé par certains d'être « anti-américain », le film est critiqué par la presse, notamment par ceux qui ne l'ont pas vu.⁴³⁶

Danis Tanovic (Bosnie-Herzégovine)

Chaque 11 du mois, des femmes organisent une manifestation afin que l'on se souvienne de leurs époux disparus lors du massacre de Srebrenica le 11 juillet 1995. Le film de Danis Tanovic mêle ainsi la douleur des blessés de guerre Bosniaques à celle des victimes new-yorkaises.⁴³⁷ Il s'agit d'un film à la fois pudique et explicite. Lorsque les femmes se rejoignent dans une salle pour ensuite aller sur la place du village, elles apprennent les attentats à la radio. Le fait qu'elles ne voient pas les Tours (et le spectateur avec elles) renforce le sentiment, puisque nous devons nous représenter la scène. Malgré cela, les visages sont plus hagards qu'apeurés ou sous le choc. Non par indifférence, mais leurs souvenirs et leurs existences semblent les avoir « anesthésiées » à la douleur. Si Danis Tanovic semble comparer les deux événements, il n'y a nullement de hiérarchie, mais une volonté de ne pas minimiser une tragédie moins médiatique.

Ken Loach (Royaume-Uni)

Ce court métrage met en scène un Chilien vivant en Angleterre, qui écrit une lettre aux parents et amis qui ont perdu un proche dans les attentats du 11 Septembre à New York : « *Les vôtres ont été assassinés, les miens aussi.* » Il se souvient d'un autre 11 septembre : celui de 1973, le jour où Salvador Allende, dirigeant socialiste du Chili, a été éliminé par la junte militaire menée par le général Augusto Pinochet (et soutenu par la CIA). Puis, Ken Loach insère une déclaration de George W. Bush : « *Le 11 septembre, les ennemis de la liberté ont commis un acte de guerre contre notre pays. Le soleil s'est couché sur un monde différent, un monde dans lequel la liberté même est menacée.* »

De cette façon, il met le 11 Septembre 2001 en perspective, sans pour autant le minimiser. Et c'est pour cela que ce segment est certainement le plus fort, car il est le seul à

⁴³⁶ « (...) aucune demande de coupes ne sera admise, venant des États-Unis comme des pays du Golfe, qui s'interrogent sur la présence du film de l'Israélien Amos Gitai. » Propos d'Alain Brigand. Cités dans APIOU V., « 11'09'01 : polémique en Amérique », *L'Express*, 5 septembre 2002 ; « *It was released overseas on the first anniversary of 9/11 but failed to attract an American distributor until 2003. Even then it was released only in a few cities. (Some American critics described it as too brutal, too early.)* » HALBFINGER D., « Hollywood Has a New Hot Agency », *The New York Times*, 15 mai 2005

⁴³⁷ « (...) j'ai construit l'idée de mon film sur cet oubli des gens, parce que je trouve qu'on oublie trop souvent et trop vite les événements qui se sont passés dans ce monde. Je veux parler de la Bosnie, de la Tchétchénie, je veux parler du Rwanda – je veux parler de plein de choses qui font la Une pendant quelques jours, et qu'après on laisse tomber. » Propos du réalisateur, issus du dossier de presse

mettre en parallèle des faits perpétrés par les Américains. Par son montage, Loach imprime l'Histoire à l'écran.⁴³⁸ S'il est certainement le plus « anti-américain » de ce film collectif, Loach fait montre d'une grande clairvoyance quant à la nature politique de ces deux événements :

*« Henry Kissinger was chosen by the Bush administration to head an investigation into the 9/11 intelligence failure, a distinction he accepted and then declined, enigmatically citing "potential conflicts of interest" which he refused to specify. This grotesquely shabby episode makes Loach's movie look not merely admissible but brilliantly prescient. »*⁴³⁹

Ken Loach voit le 11 Septembre 2001 comme une répétition de l'Histoire et non comme un fait isolé qui n'aurait de pas de racines ou de sources. C'est toute la politique étrangère des États-Unis qui est critiquée. Pour « *la clarté et la passion avec laquelle des idées difficiles sont présentées* »⁴⁴⁰, le film a reçu le Prix FIPRESCI à la Mostra de Venise en 2002.

Amos Gitai (Israël)

Ce segment montre deux attentats suicide qui ont eu lieu à Tel-Aviv le matin du 11 Septembre. Filmé en plan-séquence, Gitai a choisi de réaliser son film à la manière d'un reportage télévisé (caméra épaupe, brouhaha, lumière naturelle). Alors que les ambulanciers tentent d'évacuer les blessés et les morts, les policiers bouclent le quartier et recherchent d'autres terroristes susceptibles de préparer un nouvel attentat. Une jeune reporter est envoyée par sa rédaction pour couvrir les événements. Dans le brouhaha et la panique, elle tente de passer son sujet en direct à la télévision. Ignorant ce qu'il s'est passé à New York, elle ne comprend pas le refus de ses supérieurs qui lui expliquent qu'il y a une information plus importante. Puis, lorsqu'elle apprend que des avions se sont écrasés contre les tours jumelles, elle hurle : « *Un attentat contre un attentat* », comme si elle faisait un parallèle entre les deux. De fait, elle n'en saisit pas l'ampleur, elle n'a vu aucune image. Elle se fait

⁴³⁸ La voix-off de l'homme continue : « *Le 11 Septembre, les ennemis de la liberté ont commis un acte de guerre contre notre pays. (...) Notre mardi à nous. Le 11 septembre 1973* » ; « *Le gouvernement américain ne peut agir de la même manière qu'il ne le fait depuis de nombreuses années sans se faire des ennemis au quatre coins du monde. Parce que le cinéma, plus que le journalisme, est le fruit d'une réflexion, je pense qu'il permet de communiquer davantage dans la durée. Le cinéma ne peut contribuer à la paix que s'il s'inscrit dans un mouvement plus large.* » LOACH K., Dossier de presse, *op. cit.*

⁴³⁹ BRADSHAW P., « 11'09'01 », *The Guardian*, 27 décembre 2002

⁴⁴⁰ imdb.com

violemment reprendre par son patron : « *Arrête de t'agiter et ouvre tes oreilles. Il se passe une chose très grave à New York. (...) Retiens bien le jour et l'heure. 9 heures du matin, le 11 septembre. Personne n'oubliera jamais cette date.* »

Avec une approche différente, Amos Gitai et Ken Loach veulent montrer le 11 Septembre 2001 en parlant des perceptions de chacun.

Sean Penn (États-Unis)

Le film s'ouvre le matin du 10 septembre 2001. Un vieil homme parle à sa femme. Alors qu'il n'y a aucune réponse, on réalise que celle-ci est décédée, mais que l'homme refuse d'y croire – ou s'imagine qu'elle est toujours là. Il lui explique qu'il se lève tôt, avant même le réveil. Puis, il choisit une robe qu'il dépose sur le lit. Vaquant à ses occupations il lui explique que ses fleurs sont en train de mourir à cause de l'obscurité de la maison. Le matin du 11 Septembre, à 9h20, le vieil homme dort encore. La télévision est allumée mais sans le son ; les deux tours ont été touchées. Alors que l'une des deux s'effondre, la lumière revient [plan en *split-screen*]⁴⁴¹ : l'ombre de la tour disparaît progressivement, laissant le soleil éclairer la chambre. L'homme se réveille et voit les fleurs renaître. « *De la lumière ! (...)* *Regarde ma chérie !* », s'écrie-t-il en apportant le pot de fleurs près de leur lit. Grâce à la réapparition de la lumière, il réalise que sa femme n'est plus là. Sanglotant, il lui dit : « *Tu aurais dû voir ça ! J'aurais voulu que tu voies ça.* »

Du fait de la nationalité du cinéaste et de sa personnalité, il s'agit peut-être du court-métrage le plus attendu. Réalisé par Sean Penn et non par un représentant « conventionnel » d'Hollywood, le spectateur s'attend à voir quelque chose de dérangeant, mais surtout de critique. En effet, s'il généralise et à grossit les traits, son film dépeint l'individualisme des Américains. Sur un plan plus symbolique, il met en scène l'aveuglement du peuple américain. L'utilisation du *split-screen* traduisant ici la simultanéité de l'action et de sa répercussion, le réalisateur montre clairement que les deux tours – symboles de puissance et de richesse – obstruaient le regard du vieil homme. Contrairement aux autres réalisateurs, l'Américain métaphorise l'ouverture au monde des États-Unis.

⁴⁴¹ Un « *split-screen* » est un effet consistant à diviser l'écran en plusieurs parties, chacune présentant des images différentes

Shōhei Imamura⁴⁴² (Japon)

Ce court-métrage, qui se passe peu de temps après le bombardement d'Hiroshima, met en scène un vétéran de la Seconde Guerre mondiale. Traumatisé, il a perdu toute humanité et se comporte désormais comme un serpent. Sa famille, désemparée, le regarde ramper dans la maison. Sa mère l'ayant par la suite chassé, il se retrouve seul dans la forêt. Les habitants se réunissent pour décider de son sort ; le Maire décide de partir à sa recherche, pour ne pas que la honte s'abatte sur le village. Alors que les habitants tentent de le retrouver, le vétéran erre dans la forêt et se rappelle d'un moment particulier à l'époque où il était mobilisé. Paralysé par la peur et sanglotant parmi les cadavres autour de lui, un soldat lui avait alors dit : « *Tu veux tant que ça retourner dans le monde ? C'est quoi, la guerre sainte pour toi ?* » Alors qu'il s'approche de la rivière, sa sœur lui lance : « *Ça te répugnerait tant que ça d'être un homme ?* » Il la regarde puis plonge dans l'eau. La dernière image du film montre un serpent à côté duquel apparaît le message : « *Il n'y a pas de guerre sainte* ». ⁴⁴³

Par son sujet, ce segment est le plus énigmatique de tous. La symbolique du serpent peut dérouter, tant elle semble éloignée du thème du film. En effet, le réalisateur ne traite pas frontalement du 11 Septembre. Il choisit d'aborder la question du fanatisme dans son ensemble, à une autre époque et pour d'autres raisons. C'est la question même de l'extrémisme – son essence – qui est abordée. Sa critique devient le sujet principal du film, qu'il s'agisse de l'Islam ou des Japonais kamikazes pendant la Seconde Guerre mondiale.

« À la fois local et mondial, animal et humain, violent et non violent, son court métrage est un grand film. (...) [Imamura] démontre ce qui avait été caché avant son arrivée sur l'écran : qu'il ne suffit pas d'intervenir dans l'actualité pour être politique, et que peut-être, les plus grands films sur le 11 septembre ont été tournés avant que l'événement ait eu lieu. » ⁴⁴⁴

En fragmentant le 11 Septembre en onze courts-métrages, ce film collectif est une palette mondiale de points de vue. Selon son pays et son Histoire, chaque réalisateur livre

⁴⁴² Figure de la nouvelle vague japonaise, il a réalisé une vingtaine de films. Un des plus connus est *L'Anguille*, Palme d'Or au Festival de Cannes en 1997. Ce court-métrage est le dernier film de Shōhei Imamura

⁴⁴³ Extrait du poème *Tou Fou* de Masuji Ibuse, issu de son roman *Pluie noire* (1965), qui aborde le bombardement d'Hiroshima et ses conséquences. Le livre sera adapté au cinéma en 1989 par Shōhei Imamura

⁴⁴⁴ JOYARD O., « World Cinema Center », *Les Cahiers du Cinéma*, n°571, septembre 2002

son 11 Septembre aux côtés d'autres événements, sans pour autant qu'il y ait de « *hiérarchie dans l'horreur* ». ⁴⁴⁵ Car le 11 septembre n'est pas uniquement celui de 2001, de même que le terrorisme n'a pas uniquement le visage des pirates de l'air.

Mais un film collectif produit par un Français, n'a que peu de chances d'avoir un impact sur le public américain. À l'inverse, un puissant réalisateur américain, que le 11 Septembre a bouleversé, a les moyens de traduire son sentiment sur son pays et sur le monde.

Section III. Steven Spielberg face au 11 Septembre

Certains réalisateurs, qui ont fait des films grands publics, cherchent à s'affranchir – même de façon relative – des contraintes d'Hollywood. Ainsi, Steven Spielberg est assez puissant pour se permettre de faire le film qu'il souhaite, sans que les producteurs et les studios ne viennent altérer son idée. ⁴⁴⁶

« Martin Scorsese fonctionne comme cela, Clint Eastwood a construit sa carrière sur les westerns et a entamé ensuite une carrière formidable de cinéaste. Spielberg est le meilleur exemple de cette dichotomie. Il a tourné La Liste de Schindler et monté en même temps Jurassic Park. » ⁴⁴⁷

Ainsi, telle une obsession qui transparaît par à-coups, le 11 Septembre devient un motif répétitif chez Spielberg ; sans jamais les nommer, les attentats sont une ombre planante, qui ont profondément marqué et influencé le réalisateur dans sa conception des

⁴⁴⁵ GAYET A., « Le 11 Septembre au cinéma [Thème et variations] », *op.cit.*

⁴⁴⁶ Notons tout de même qu'un réalisateur, a fortiori puissant comme Steven Spielberg, n'est pas complètement libre des « directives » des studios hollywoodiens, comme nous le verrons plus loin lorsque nous aborderons la guerre en Irak

⁴⁴⁷ LÉVY-WILLARD A., « En colère contre Bush, Hollywood s'engage dans des films politiques, interview de Peter BISKIND, *Libération*, 11 février 2006

États-Unis et du monde.⁴⁴⁸ Par la même, sa façon de penser le Cinéma a changé, devenant « le témoin de son temps, le réalisateur de l'après 11 septembre »⁴⁴⁹, comme il l'explique lui-même :

« 9/11 changed a lot for me. It changed a lot for everybody in the world. And my films did grow darker after 9/11. *Minority Report* was a very dark look at the future (...). So I think the world has a great impact on how it colours my movies. I think that's a good sign. It just means I'm changing by being aware of what's happening. »⁴⁵⁰

Dans *Minority Report*⁴⁵¹, dont l'action se passe à Washington en 2054, aucun crime n'a été commis dans la capitale depuis six ans. L'unité « Précrime » a en effet mis au point un programme empêchant les meurtres avant qu'ils ne soient commis. Grâce aux visions fournies par trois individus précognitifs qui passent leurs journées dans une sorte de liquide amniotique – les « précogs » –, un crime sur le point d'être commis ainsi que l'identité du « tueur » peut être prédit. Cependant, il arrive que les « précogs » revoient une image plusieurs fois, appelée un *écho*. Depuis peu, l'agent John Anderton est supervisé par Danny Witwer, un agent du Ministère de la Justice envoyé pour évaluer le système. En effet, celui-ci n'étant utilisé qu'à Washington, le gouvernement envisage de l'étendre à tout le pays.

La thématique de la restriction des libertés civiles, thème principal du film, invite à s'interroger sur la société post-11 Septembre dans laquelle le film est réalisé. En effet, *Minority Report* dénonce et remet en cause « la doxa sécuritaire moderne [et Spielberg interroge] l'idéologie post-Giuliani, dont le fameux "zero tolerance" (...). »⁴⁵²

Minority Report est sans doute le film le plus abouti et le plus profond de Spielberg. Jamais il n'avait creusé à ce point l'impact des technologies sur l'Homme ; comme une défiance envers l'avenir, le film nous rappelle que, si la machine fonctionne, l'être humain qui la conçoit est faillible. Surtout, contrairement à la machine, l'Homme a le choix.⁴⁵³ De

⁴⁴⁸ « We live under a veil of fear that we didn't live under before 9/11. There has been a conscious emotional shift in this country. » Cité dans BREZNICAN A., « Spielberg's family values », *USA Today*, 23 juin 2005

⁴⁴⁹ DELORME S., « Le témoin », *Les Cahiers du Cinéma*, n°675, février 2012

⁴⁵⁰ Propos de Steven Spielberg tenus dans *The Independent*, rapportés dans *The Daily Express*, 11 janvier 2012

⁴⁵¹ Adaptation cinématographique de la nouvelle éponyme de Philip K. Dick publiée en 1956

⁴⁵² LALANNE J.-M., « Juridiction des images », *Les Cahiers du Cinéma*, n°572, octobre 2002

⁴⁵³ Comme le souligne Danny Witwer : « It's not the future if you stop it. »

fait, l'idée du film est également celle du libre arbitre et du déterminisme.⁴⁵⁴ Ici, même les trajets en voiture sont prédéterminés : lorsque John Anderton s'enfuit, la trajectoire de sa voiture change brusquement, "dirigée" par la police. De même, lorsqu'il marche dans une galerie marchande et que d'un simple regard, chaque enseigne l'identifie et lui rappelle ce qu'il a acheté la dernière fois.⁴⁵⁵ Et lorsqu'il prend le métro, chaque passager est scanné. De façon assez habile, Spielberg nous dépeint un futur plausible⁴⁵⁶, c'est-à-dire qu'il échappe aux traits futuristes habituels que l'on retrouve au cinéma. Ici, les éléments futuristes s'incarnent dans les technologies, alors que les vêtements ou les habitations n'ont pas changés. Esthétiquement, le film nous plonge dans cette atmosphère recherchée ; la lumière froide – argentée par moment – vient traduire la société dans laquelle les personnages évoluent.

Enfin, les yeux sont au centre des métaphores du film : John Anderton doit littéralement avoir les yeux sortis de leurs orbites pour voir les choses différemment, à savoir le système Précrime, auquel il croyait. Et lors de cette séquence chirurgicale, on ne peut s'empêcher de penser à *Orange mécanique* (Stanley Kubrick, 1971) lorsqu'Alex, attaché sur une chaise, a les yeux maintenus ouverts par des pinces. Mais ici, dans cette société où personne n'est anonyme, l'œil sert moins à voir qu'à être vu.

Mais la thématique chère à Steven Spielberg dans ce monde post-11 Septembre, est la société ultra-sécuritaire et méfiante vers laquelle se dirigent les États-Unis. Dans *Le Terminal* (2004), Viktor Navorski arrive à New York en provenance d'un pays fictif d'Europe de l'Est, la Krakozie. Quelques heures avant son arrivée, une révolution a eu lieu dans son pays. Mais les États-Unis ne reconnaissant pas le nouvel État, Viktor Navorski se retrouve apatriote. Ne pouvant circuler sur le territoire américain, il est obligé de rester à l'intérieur de l'aéroport John-Fitzgerald-Kennedy.⁴⁵⁷ À travers une situation idéalement absurde, Spielberg critique et se moque de cette paranoïa post-11 Septembre.

⁴⁵⁴ « Minority Report (...) repose à peu près sur le même dilemme moral que *La Soif du Mal de Welles* : s'il existe des hommes ayant le don de pressentir la culpabilité ou l'innocence d'autres hommes, la police doit-elle en tirer parti, ou s'interdire de telles méthodes – sachant qu'une erreur est toujours possible ? » *Les Cahiers du Cinéma*, n°570, juillet-août 2002

⁴⁵⁵ « Ce genre d'extrapolation imaginaire évoque trop bien ce dont pourrait être faite la réalité de demain. » *Ibid.*

⁴⁵⁶ D'ailleurs, la police de Los Angeles a expérimenté une méthode proposée par l'entreprise privée PredPol (nom qui ressemble à celui de *PreCrime*). Mais « À la différence de ce qu'a pu imaginer la science-fiction, le logiciel ne vise pas à arrêter le malfaiteur sur le fait. L'objectif ici est plutôt de prévenir, en dépêchant une patrouille dans un endroit où la probabilité qu'une infraction soit commise est la plus forte, la simple présence des forces de l'ordre étant bien souvent assez dissuasive. » *Le Figaro*, 3 juillet 2012

⁴⁵⁷ Le film s'inspire de l'histoire de Mehran Karimi Nasseri, réfugié iranien sans papiers et déchu de sa nationalité, qui est resté bloqué à l'aéroport Roissy-Charles-de-Gaulle de 1988 à 2006

« *Ainsi, cette manière de filmer l'accueil froid et bestiaire des arrivants aux USA est un véritable coup de pied au cul contre le gouvernement des États-Unis et rappelle directement le coup de pied au cul littéral contre les services d'immigration à New York dans The Immigrant (1917) de Charles Chaplin.* »⁴⁵⁸

Mais en choisissant la comédie, Spielberg se montre frileux quant au sujet qu'il devait traiter. Ainsi, le rôle du réfugié est confié à Tom Hanks, « *symbole même de l'Américain bon teint* ». ⁴⁵⁹ Et si cette fable sécuritaire met également le doigt sur l'ethnocentrisme américain, on ne peut s'empêcher de penser qu'il a gâché son idée. En définitive, il semble que Spielberg ne s'intéresse pas à ces étrangers ; au contraire, il en fait une caricature du melting-pot américain. Loin de donner à penser, le film qui se voulait une comédie est une farce un peu lourde.

Un an plus tard, le réalisateur s'intéresse cette fois à la question du terrorisme, à travers l'assassinat des onze athlètes israéliens par un commando terroriste palestinien appelé « Black september » durant les Jeux Olympiques de Munich, le 5 septembre 1972. Dans *Munich* (2005), Steven Spielberg retrace l'histoire de la traque membres de l'organisation terroriste par le gouvernement israélien, qui a mis sur pied une mission secrète en vue de leur élimination.

« Munich » est le point de départ – la date de naissance – du terrorisme moderne. Dans un monde qui reste sans voix en 1972, Spielberg mène une réflexion indirecte sur les attentats de 2001 : il traite le terrorisme de Munich au regard de celui de New York. De fait, l'analogie avec notre époque est évidente : un film n'est jamais le résultat d'un calendrier hasardeux. Un film – une œuvre en général – s'inscrit toujours dans une époque, qu'il soit le fruit d'une politique, d'un attentat ou d'un climat. Mais dans ce monde post-11 Septembre, la « décence » voudrait que l'on ne parlât pas du terrorisme. Bien que se situant en 1972, il semble que l'exécution des otages soit une image trop lourde à regarder. Le débat qu'il y a autour du film de Spielberg est en réalité un faux procès : au lieu de prendre

⁴⁵⁸ « [Il faut aussi souligner] *qu'un des auteurs du scénario du film n'est nul autre qu'Andrew Niccol, scénariste de The Truman Show (et sa critique mondiale de Big Brother) et réalisateur de Gattaca (préfiguration d'un futur carcéral, panoptique et inhumain).* » TYLSKI A., « La signature au cinéma selon Steven Spielberg. Étude sur *The Terminal* », Cadrage.net, septembre 2004

⁴⁵⁹ LORFEVRE A., « Steven Spielberg à l'ombre du 11 septembre 2001 », *La Libre Belgique*, 24 janvier 2006

le film pour ce qu'il est (c'est-à-dire une histoire vraie), ses détracteurs n'ont pas supporté de voir le terrorisme et le contre-terrorisme traités à égalité. Comme s'il eut fallu faire un film manichéen, sans que les agents ne se posent de questions ou n'aient des remords. Spielberg fait un film plus intimiste que général ; il s'intéresse à chaque personnage, en prenant compte de son histoire, son identité. Loin d'englober chaque personnage dans un tout (les vengeurs contre les terroristes ; les juifs contre les musulmans ; Israéliens contre Palestiniens), l'entreprise de Spielberg est plus subtile, et s'attache à rendre compte de chaque point de vue.⁴⁶⁰

Surtout, son film est une critique de la « *mise à l'écart de toute règle juridique pour justifier la décision d'ordonner l'assassinat de personnes soupçonnées d'être impliquées dans le meurtre des athlètes israéliens* »⁴⁶¹, qui est abordé dans une séquence où Golda Meir parle à ses conseillers :

« *It's the same as Eichmann. We say to these butchers: "You didn't want to share this world with us, then we don't have to share this world with you."* (...) *They're sworn to destroy us. Forget peace for now. We have to show them we're strong. We have laws, we represent civilization.* (...) *Today I'm hearing with new ears. Every civilization finds it necessary to negotiate compromises with its own values. I've made a decision. The responsibility is entirely mine.* »

Parallèlement, Spielberg propose une conception du monde désorientée, confuse, qui prive et est privée de repères. En effet, sa critique du vide juridique est confrontée, paradoxalement (ou peut-être est-ce intentionnel), à une profusion de lieux (Munich, Tel-Aviv, Rome, Beyrouth, New York, Athènes, Londres) qui ne prennent pas corps. Alors que ces villes auraient pu jouer un rôle géopolitique et culturel, elles sont abstraites et sans identités car elles ne sont pas incarnées ; les personnages passent d'un territoire à un autre sans que jamais il ne dépasse le statut de décor ou d'amas urbain.⁴⁶² Mais à la fin du film,

⁴⁶⁰ « *Derrière la prise d'otages de onze membres de l'équipe israélienne aux Jeux de Munich en 1972 et la traque systématique organisée en représailles, se profilent nécessairement la situation passée et présente au Moyen-Orient et à travers elle la question brûlante du terrorisme, en Israël comme aux États-Unis.* (...) [L'ambition] de Spielberg est historique et politique. Certes mais qu'a-t-il à nous dire ? Que le « commando » israélien se retrouve dans la même situation terroriste que le commando palestinien ? (...) Que les revendications des Palestiniens aussi peuvent être légitimes ? C'est tout de même la moindre des choses. » DELORME S., « Munich : impossible », *Les Cahiers du Cinéma*, n°609, février 2006

⁴⁶¹ TABBAL M., « La mise en scène de la lutte contre le terrorisme : où sont les droits de l'homme ? » in CORTEN O. & DUBUISSON F. (dir.), *Du droit international au Cinéma*, Éditions A. Pédone, 2015, p.355

⁴⁶² Le seul espace qui trouve grâce aux yeux du réalisateur est Paris, bien que représentée comme dans un livre d'histoire illustré par Doisneau

l'idée principale qui demeure est la représentation du 11 Septembre, son appropriation. Car « en réintroduisant numériquement le World Trade Center (...), Steven Spielberg mêle les fantômes d'hier et ceux d'aujourd'hui pour manifester son angoisse de l'avenir. »⁴⁶³

Cette angoisse de l'avenir et du monde dans lequel nous vivons désormais, déjà présente dans *Minority Report*, est portée à son paroxysme dans l'adaptation du roman de H.G. Wells, *La Guerre des mondes* (2005).⁴⁶⁴ Si le thème de l'invasion extraterrestre était lié aux années 1950 avec la peur Soviétique, le choc du 11 Septembre « fait soudain resurgir [ce] thème, (...) [sauf que] le fantasme a fait place à la réalité. »⁴⁶⁵

Le film s'ouvre sur des images du monde, de villes, des scènes de vies. Au son, un narrateur commente :

« No one would have believed in the early years of the 21st century, that our world was being watched by intelligences greater than our own. That as men busied themselves about their various concerns, they observed and studied. (...) across the gulf of space, intellects, vast and cool and unsympathetic regarded our planet with envious eyes. And slowly and surely, drew their plans against us. »

Ray Ferrier est un père divorcé, grutier sur les docks dans le New Jersey. Son ex-femme – qui part voir ses parents à Boston pour le week-end – lui confie leurs enfants pour le week-end. (Leur fille Rachel, 10 ans, et Robbie, un adolescent avec lequel les relations sont difficiles, et qui doit rendre un devoir sur l'occupation française de l'Algérie pour lundi). Rachel regarde les informations et apprend qu'il n'y a plus d'électricité en Ukraine suite à de violents orages. Peu de temps après, le même phénomène se produit à New York ; les éclairs ressemblent à des tirs et un cratère s'est formé. Le sol se fissure rapidement, quelque chose bouge, le clocher de l'église s'effondre. Comme si le sol « vivait », il se soulève puis retombe, avalant et recrachant une voiture. Puis, un monstre mécanique apparaît, doté de trois pâtes géantes qui ressemblent à des tentacules. Il émet un

⁴⁶³ LORFEVRE A., « Steven Spielberg à l'ombre du 11 septembre 2001 », *op.cit.*

⁴⁶⁴ Adapté au cinéma en 1953 par Byron Haskin, *La Guerre des mondes* avait été racontée à la radio par Orson Welles en 1938

⁴⁶⁵ ATKIN L., *Mythes et idéologie du cinéma américain*, Vendémiaire, 2012, p.23

son très fort, comme une corne de brume, et tire sur la foule qui s'enfuit.⁴⁶⁶ Ray décide de quitter la ville avec ses enfants pour aller chez leur mère. Dans la voiture, son fils lui demande si ce sont des terroristes, Ray lui répond que non, « ils viennent de plus loin ». « *D'Europe ?* » Ray clôt la conversation en disant : « *Cette "machine" était déjà là, elle était enterrée* ». Venus se réfugier chez leur mère, ils trouvent la maison vide et décident d'y passer la nuit, pendant laquelle des bruits violents se font entendre au-dehors. Le lendemain, Ray découvre qu'un Boeing s'est écrasé non loin de là.⁴⁶⁷

Une équipe de la chaîne d'informations CBS se trouve sur les lieux du désastre, et la journaliste lui montre des images d'autres villes qui ont subi le même sort, comme Washington ou Londres. Ray et ses enfants s'enfuient pour tenter de rejoindre Boston et passent devant la rivière Hudson où gisent de nombreux cadavres. Sur fond de fin du monde (un train en flammes passe à toute vitesse), cette séquence s'apparente à un exode : les centaines de personnes qui se dirigent vers le ferry passent devant des murs recouverts de photographies de disparus.⁴⁶⁸

Ils réussissent à se cacher chez Harlan Ogilvy – un personnage fantasque qui croit que les aliens ont enterré leur technologie dans la terre il y a plusieurs années.⁴⁶⁹ Plus tard, des aliens investissent les lieux : ils font tourner une roue de vélo, regardent attentivement la photographie d'une femme, comme s'ils trouvaient quelque intérêt à la Civilisation qu'ils exterminent. Lorsque les Tripods tuent un humain, ils pompent son sang pour fertiliser l'herbe. Harlan Ogilvy – qui était déjà perturbé – a une crise de nerfs après avoir assisté à cette scène et se met à hurler : « *We're the resistance Ray! They can't occupy this country! Occupations always fail! History's taught us that a thousand times. This is our land.* »⁴⁷⁰

Pour ne pas que les aliens l'entendent et qu'ils se fassent repérer, Ray le tue. À l'extérieur, le paysage est sombre et ensanglanté. Un Tripod s'empare d'eux et ils se retrouvent dans une sorte de panier géant (situé sur le Tripod) au milieu d'une vingtaine de personnes. Une porte circulaire s'ouvre de temps en temps pour aspirer un humain. Alors que l'alien sélectionne Ray, il lance une grenade dans les entrailles de la machine qui explose. Finalement, ils entrent dans Boston dévasté, et remarquent que les oiseaux se

⁴⁶⁶ Nous reviendrons plus loin sur cette image

⁴⁶⁷ Alors que les bruits font penser à une attaque de Tripods, Spielberg fait explicitement référence au 11 Septembre

⁴⁶⁸ Scène semblable au 11 septembre 2001, quand des milliers de new-yorkais se pressaient pour prendre le ferry, et que des centaines de photos de personnes disparues étaient affichées

⁴⁶⁹ « *They defeated the greatest power in the world in a couple days. (...) This is not a war any more (...). This is an extermination* », prévient-il

⁴⁷⁰ Serait-ce une allusion au devoir sur l'occupation française en Algérie que Robbie doit faire ?

posent sur les Tripods qui sont en train de mourir. Ray en informe les militaires qui tirent sur le monstre. Le narrateur termine son monologue, et nous apprend que les aliens n'étaient pas immunisés contre les bactéries terrestres.⁴⁷¹

Spielberg avait prévu de réaliser *La Guerre des mondes* au début des années 1990 mais le projet avait été repoussé au profit d'autres réalisations en cours. Au moment de la promotion du film, il expliqua qu'il n'aurait probablement pas réalisé ce film si le 11 Septembre n'avait pas eu lieu.⁴⁷² En effet, *La Guerre des Mondes* est une référence directe aux attentats ; même si cela n'était pas son intention initiale, c'est une vraie histoire post-11 Septembre⁴⁷³, qui reflète parfaitement l'incertitude et les inquiétudes de Spielberg.⁴⁷⁴ De plus, il y a une volonté d'inscrire l'horreur et les événements spectaculaires dans la ville qui a été touchée par les attentats. Alors que dans le roman, l'histoire se passait à Londres et que, dans le film réalisé en 1953, il se déroulait à Los Angeles, Spielberg l'inscrit dans New York et sa banlieue.

Au-delà de la décence évoquée, c'est bien la peur qui transparait : la peur des personnages est tellement palpable, presque rugueuse, qu'elle embarque le spectateur dans la psychose américaine. Dès le début, Spielberg plonge le spectateur dans une atmosphère apocalyptique ; de façon plus significative que dans ses films précédents, les fantômes du 11 Septembre et ses conséquences sont au cœur de son idée. Ajouté à cela, les ressemblances ou parallèles que fait Spielberg ; deux images provoquent le souvenir traumatique du 11 Septembre. Aussi, lorsque Ray rentre chez lui après cette attaque, il est couvert d'une épaisse poussière blanche, qui ressemble à s'y méprendre à celle que l'on voyait après leur effondrement.

⁴⁷¹ « *From the moment the invaders arrived, breathed our air, ate and drank, they were doomed. They were undone, destroyed, after all of man's weapons and devices had failed, by the tiniest creatures that God and his wisdom, put upon this earth. At the toll of a billion deaths, man had earned his immunity, his right to survive among this planet's infinite organisms. And that right is ours against all challenges, for men do not live nor die in vain.* »

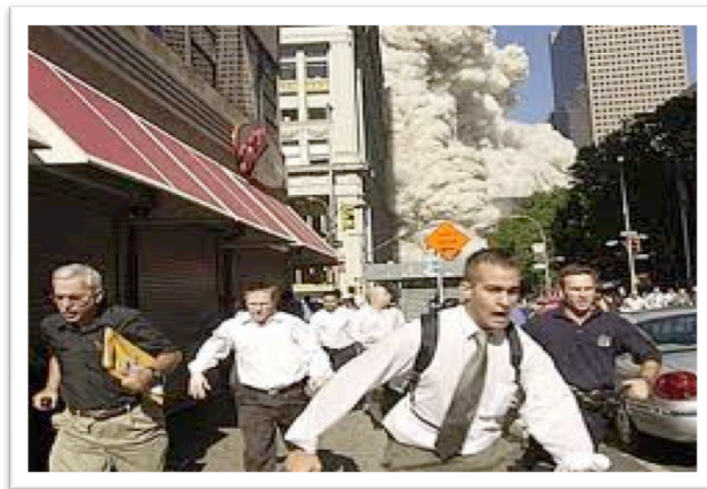
⁴⁷² « *Le roman de Wells a été adapté plusieurs fois, précisément en temps de crise internationale : la seconde guerre mondiale venait juste de commencer lorsqu'Orson Welles terrifia des millions d'Américains avec sa légendaire version radio, les titres étaient dominés par l'invasion de la Pologne et de la Hongrie par Hitler. Lorsque la première version à l'écran est parût dans les salles de cinéma en 1953, les Américains ont eu très peur d'une attaque nucléaire par l'Union soviétique. Et notre version arrive également à un moment où les Américains se sentent profondément vulnérables.* » Interview de Tom Cruise et Steven Spielberg, *Der Spiegel*, 27 avril 2005. Steven Spielberg commet deux erreurs dans son "analyse" ; l'émission de radio d'Orson Welles a été diffusée en 1938, donc avant le début de la Seconde Guerre mondiale et Hitler n'a jamais envahi la Hongrie puisqu'elle était alliée au III^e Reich

⁴⁷³ « *War of the Worlds, (...) was a very direct reference to 9/11. It was a real post-9/11 story. Not intended that way, but that's the way it turned out.* » Propos tenus dans *The Independent*, rapportés dans *The Daily Express*, *op.cit.*

⁴⁷⁴ « (...) *une période singulière (...) pendant laquelle la douleur, la décence, d'autres raisons sûrement plus complexes recommandent le contournement des Tours. Singulière au sens d'un moratoire, d'un suspens : ce silence n'est pas neutre, c'est bien celui d'un deuil. Mais singulière aussi en un sens plus immédiatement actif. L'indirect a son efficacité propre, c'est connu ; il autorise bien des libertés, en l'espèce celle de confondre dans le même après-coup, le même film voire la même scène, la double référence à deux faits distincts mais liés par un semblant de symétrie : le 9/11 et l'offensive en Irak, le tort subi et le tort infligé par les États-Unis.* » BURDEAU E., « Dans l'ombre du 11 septembre », *Les Cahiers du cinéma*, *op.cit.*



Les habitants fuyant les Tripods.
Photo issue de *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg (2005),
Paramount Pictures et DreamWorks Pictures



Les New-Yorkais fuyant l'effondrement des tours le 11 Septembre 2001

En outre, la nouveauté est que le Mal était déjà là : l'ennemi n'est pas extérieur mais vient du sol, des entrailles de la Terre : c'est un « produit américain », ils ont créé ces monstres destructeurs (« Cette 'machine' était déjà là, elle était enterrée », explique Ray). À la suite de cette conversation, il est clair pour le spectateur qu'ils sont là pour exterminer chaque être humain ; il n'y a pas de négociations, pas d'alternative, pas d'autre scénario possible : ils subissent l'*histoire* qui se déroule sous leurs yeux.⁴⁷⁵ L'Humanité n'est bonne qu'à fuir ou à mourir. D'autre part, lorsque Ray voit la carcasse du Boeing qui s'est écrasé,

⁴⁷⁵ Pour reprendre une expression mentionnée dans Section I. La destruction de symboles et son traitement médiatique

on voit des morceaux d'avion éparpillés, mais aucun corps n'est visible, comme le 11 Septembre.

La Guerre des mondes n'est pas un film nuancé, il ne s'agit pas de points de vue : lors de la première attaque, les monstres arrivent, les humains fuient, « [le film] *invalide l'autorité paternelle. C'est un homme en fuite qui refuse l'action.* »⁴⁷⁶ D'ailleurs, Spielberg ne s'attarde pas sur les monstres, il s'intéresse aux humains qui assistent à la scène. Trop humain pour ne pas se battre – et fuir.

« [Ce qui a intéressé Spielberg ce n'est pas la "guerre des mondes"] *tant la puissance extraterrestre est écrasante, tant le conflit se transforme en extermination ; mais l'état d'affaiblissement de l'humanité, condamnée à fuir ou à périr. (...) C'est là où le 11 septembre est inaugural : pour la stupeur des témoins qui regardent en l'air une tornade/un avion sans y croire ; pour l'impuissance de ceux qui ne peuvent se résoudre à détourner le regard ; pour la fine pellicule grise qui, comme à Manhattan, se dépose sur le visage sidéré [du héros] ; pour l'évaporation littérale, enfin, des cadavres qu'on ne saurait voir, réduits à des tissus volant au vent. L'état de paranoïa intégrale post-9/11 annule toute possibilité de réaction et révèle moins la peur d'un complot terroriste ou d'une menace fantôme que la terreur de l'impuissance.* »⁴⁷⁷

Il est à noter qu'en 1977, Steven Spielberg avait fait de la rencontre avec des extraterrestres une vision « enchantée », presque idyllique, dans *Rencontre du troisième type*. *La Guerre des mondes* vient donc en contre-point de cette représentation, « *comme si [Spielberg] essayait de mettre en scène une intuition profonde sur une évolution difficile du rapport des États-Unis à l'extérieur entre la fin de la guerre du Vietnam (1975) et la guerre d'Irak (2003).* »⁴⁷⁸ Surtout, la manière dont s'inscrit *La Guerre des Mondes* dans sa filmographie est importante ; après avoir réalisé des films qui abordent le passé (*Il faut sauver le soldat Ryan*, 1998) ou qui s'interrogent sur le futur (*A.I. Intelligence artificielle*, 2001 ou *Minority Report*, 2002) dans ce dernier,

⁴⁷⁶ MOLIA F-X., « *Réminiscence, occultation : images du 11 septembre dans le film-catastrophe contemporain* ». Colloque sur « Les Conflits post-11 septembre dans l'audiovisuel, le cinéma et le théâtre », 2008

⁴⁷⁷ DELORME S., « Empire de la nuit », *Les Cahiers du Cinéma*, n°603, juillet-août 2005

⁴⁷⁸ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.204

Spielberg traite des deux et établit un pont : « *le futur, l'imaginaire, vient frapper à la porte du réel et devient à son tour histoire* ». ⁴⁷⁹

Si les films de Steven Spielberg, de Wim Wenders ou de Spike Lee abordent le 11 Septembre de façon oblique en traitant de ses effets sur la société, la représentation frontale des attentats apparaît cinq ans plus tard.

Vol 93 de Paul Greengrass et *World Trade Center* d'Oliver Stone – le premier sort en avril 2006 et l'autre en août – transposent la journée du 11 Septembre à l'écran. Peut-être la nation a-t-elle suffisamment digéré la tragédie pour la voir au cinéma, peut-être est-ce aussi le moment de se l'approprier. Cependant, la difficulté réside dans l'appropriation cinématographique d'un événement dont la télévision a déjà tout montré. D'ailleurs, plusieurs réalisateurs émettent des réserves, comme Claude Lanzmann :

« Rien ne sera aussi puissant que ces images réelles, que nous avons vues. Ces images volées à la réalité sont d'une extraordinaire qualité cinématographique, et elles ont eu immédiatement un public planétaire, fasciné par l'horreur (...). Après des documents pareils, quel est le metteur en scène assez fou pour se dire : je peux faire mieux ? » ⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ ATKIN L., *Mythes et idéologie du cinéma américain*, op.cit., p.25

⁴⁸⁰ Cité dans SOULADIÉ V., « Adapter le 11 septembre 2001 au cinéma : Limites et écarts de la représentation dans *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006) », *Miranda*, n°8, 2013

CHAPITRE III. Cinq ans après, Hollywood s'approprié les attentats

Au-delà de la difficulté de faire un film sur des événements desquels nous avons tout vu, il eut été fastidieux de réaliser une fiction sur la tragédie dans son ensemble. D'une part, cela ne servait pas l'histoire qui devenait lourde et, à juste titre, traumatique de les revivre. D'autre part, il est sans doute plus aisé de raconter une tragédie à travers le prisme individuel, que d'« étaler » des scènes d'horreur ; il s'agit de capter les détails, les instants, non le spectaculaire. C'est donc par ce biais intimiste, deux histoires vraies, que les deux réalisateurs ont choisi de traiter le 11 Septembre : Paul Greengrass s'est intéressé aux passagers du vol 93 qui se sont révoltés et Oliver Stone, à deux policiers qui ont survécu à l'effondrement des tours.

Lorsque ces deux films sortent en 2006, le terrorisme est déjà le sujet de reportages et de documentaires⁴⁸¹ et d'une série télévisée, *24 heures chrono*, diffusée sur le réseau FOX.⁴⁸² Mais aucun studio n'a encore osé le transposer sur grand écran, car la « mise en fiction » de cette journée sous-entend une certaine retenue et décence quant aux images et aux sons utilisés, en particulier pour celui d'Oliver Stone.⁴⁸³ Les deux réalisateurs et les studios *sentent* qu'il est temps de faire des films catastrophes pour raconter la journée du 11 Septembre.

Section I. *World Trade Center* d'Oliver Stone

Le matin du 11 Septembre 2001, les officiers du Port Authority Police, John McLoughlin et Will Jimeno quittent leurs domiciles respectifs et se rendent à Manhattan pour prendre leur service. Par un montage alterné, leurs trajets sont entrecoupés de plans larges nous montrant à plusieurs reprises les tours du World Trade Center au centre du

⁴⁸¹ Voir notamment le téléfilm *DC 9/11: Time of Crisis* réalisé par Brian Trenchard-Smith en 2003 et la mini-série *Destination 11 septembre (The Path to 9/11)* réalisée par David L. Cunningham et diffusée sur le réseau ABC les 10 et 11 septembre 2006

⁴⁸² Pour une analyse de la série, voir JOHNSON D., « Neoliberal Politics, Convergence, and the Do-It-Yourself Security of 24 », *Cinema Journal*, vol.51, n°1, Fall 2011, pp.149-154

⁴⁸³ « *The film's financial backers have also been careful not to play up brutal imagery, saying that it is the tale of two ordinary police officers and their experiences of the day. Its makers have avoided the use of news footage of the planes colliding with the towers.* » SHARP R., « A film too far for Stone? », *The Guardian*, 9 juillet 2006

paysage urbain. (« [Un] *encadrement naturel* [qui] *intensifie leur discrète mais entêtante présence.* »)⁴⁸⁴ Les tours faisant parties intégrantes de l'esthétique de New York, Oliver Stone guide notre regard au lieu de le brusquer : de cette manière, il invente « *un paysage en attente de son propre anéantissement* ». ⁴⁸⁵ Ainsi, l'attaque du premier avion n'est pas montrée mais suggérée par un vrombissement sourd et une ombre basse sur les buildings. Le réalisateur refuse le spectaculaire, et laisse le spectateur créer ses propres images à partir de ses souvenirs. De cete façon, Oliver Stone « *convertit l'irreprésentable en icône figurative de l'immontré* ». ⁴⁸⁶

À la suite de cette première attaque, toute l'unité est appelée dans les locaux et regarde à la télévision la tour en flammes (image d'archives). Dans le bus qui les emmènent au World Trade Center, les policiers sont informés de l'attaque de la seconde tour. Quand ils arrivent sur place, des gens pleurent, d'autres sont hagards, des papiers et des feuilles provenant des bureaux volent autour d'eux ; ils scrutent la tour (qui est hors-champ). Puis Stone montre le contrechamp : la tour en feu nous apparaît, ainsi que la chute d'un défenestré le long de la paroi. Un petit groupe se forme pour aller chercher leurs équipements dans la tour 5 ; le sergent John McLoughlin (qui a vécu l'attentat du World Trade Center de 1993) dirige les opérations, accompagné de Will Jimeno, Dominick Pezzulo et Antonio Rodrigues. L'officier Chris Amoroso les rejoint et leur annonce l'attaque contre le Pentagone. Alors qu'ils se préparent à entrer dans la Tour Nord, l'immeuble se met à trembler ; McLoughlin réalise que l'autre tour est en train de s'effondrer et leur crie de se réfugier dans les ascenseurs. Les officiers Rodrigues et Amoroso n'ont pas le temps de les rejoindre et sont tués sur le coup. Pris au piège sous les décombres, McLoughlin et Jimeno ne peuvent se dégager ; Dominick Pezzulo parvient lui à se libérer et essaie d'enlever les gravats qui bloquent Jimeno. Quelques minutes plus tard, lorsque l'autre tour s'effondre, Pezzulo est mortellement blessé. John McLoughlin et Will Jimeno se retrouvent seuls, en espérant qu'on vienne les sauver. Jimeno parvient à attraper un tuyau en métal qu'il fait « claquer » pour que les secours l'entendent. Parallèlement, David Karnes – un ancien Marines – décide de se rendre sur les lieux pour tenter de sauver des vies.

Si raconter une petite histoire dans la grande Histoire est généralement efficace, Stone en fait un faire-valoir et réalise un film sans grande profondeur, plus manichéen que

⁴⁸⁴ SOULADIÉ V., « Adapter le 11 septembre 2001 au cinéma : Limites et écarts de la représentation dans World Trade Center (Oliver Stone, 2006) », *op.cit.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*

son idée de départ. Qualifié et reconnu comme un « *cinéaste qui a toujours manifesté, dans ses films, une préoccupation politique constante* »⁴⁸⁷, notamment avec *Platoon* (1986), *JFK* (1991) et *Nixon* (1995), Stone choisit cette fois une manière conventionnelle⁴⁸⁸ – si ce n'est convenue – pour parler du 11 Septembre et semble obéir à la Paramount, grand studio hollywoodien avec laquelle il travaille pour la première fois. D'ailleurs, il « *s'entendit expressément demander de ne pas faire montre dans World Trade Center d'un quelconque discours frondeur. Le cinéaste fut choisi par la production à la seule condition de gommer ce qui fait l'une de ses spécificités artistiques, ou tout au moins sa réputation d'auteur* ». ⁴⁸⁹ De fait, la critique et le public furent étonnés de voir un film patriotique mettant en avant l'héroïsme, dénué de dimension sociale et politique comme cela avait été le cas dans ses précédents films.

Ainsi, lorsque les officiers arrivent en bas des tours, le réalisateur filme une course de McLoughlin au ralenti, avec des gros plans sur son visage apeuré : voulant filmer l'héroïsme, ces plans, peu esthétiques, desservent le film parce que trop insistants. Une fois que les deux tours se sont effondrées et que les deux officiers sont coincés dans les décombres, Oliver Stone choisit de *montrer la scène dans son ensemble* – sorte d'état des lieux de la tragédie – en (ré)utilisant un plan télévisuel : après un grand zoom arrière, on aperçoit le sud de Manhattan enfumé. Il insère ensuite des images d'archives sur lesquelles des téléspectateurs regardent les informations ; des Sud-américains, des Japonais, un Africain, un Russe, des Musulmans... Une panoplie de l'humanité compatissante qui produit un pathos d'autant plus inutile que ces images avaient déjà été montrées le 11 Septembre. De plus, l'apparition de George W. Bush et de Rudolph Giuliani à la télévision ne fait que conforter la dimension archivée du film. Cette volonté d'unir le monde à la tragédie américaine renvoie à cette « *mondialisation de l'émotion* »⁴⁹⁰ qui est un procédé télévisuel et non cinématographique. C'est en cela que l'idée d'Oliver Stone est déroutante : il veut raconter une histoire en utilisant les procédés des médias.

⁴⁸⁷ GUTMAN P-S., « La présidence Bush sur scène et à l'écran : une résurgence absurde de tragédies passées », *Revue française d'études américaines*, 2011/1, n°127, pp.100-116

⁴⁸⁸ De la même façon en 2008, il réalise *W.*, premier *biopic* sur un chef d'État en exercice, dans lequel il dépeint le 43^e Président des États-Unis comme incompetent et manipulé par son entourage, particulièrement par son vice-président Dick Cheney. « *Certes, Bush [n'est] pas très intelligent et [est] influencé par son entourage, mais le portrait proposé est une charge trop violente pour qu'on prenne le film autrement que comme une farce. Après Nixon (1995), Stone règle ses comptes avec Bush père et fils : c'est ce que l'on retient de cette œuvre un peu lourde mais fort bien interprétée.* » TULARD J., *Le Nouveau guide des films. Tome 4*, Robert Laffont, 2010, p.581

⁴⁸⁹ SOULADIÉ V., « Adapter le 11 septembre 2001 au cinéma : Limites et écarts de la représentation dans World Trade Center (Oliver Stone, 2006) », *op.cit.*

⁴⁹⁰ Mentionnée dans la Section I. La destruction de symboles et son traitement médiatique. LAMY A., « La médiatisation de "l'apocalypse". Le traitement médiatique du 11 septembre 2001 aux États-Unis dans la presse et la télévision françaises (11-18 septembre 2001) », *op.cit.*

Il dilate cependant le temps, qui est un procédé tout cinématographique : le montage alterné montre l'attente et la peur des épouses et des familles, pendant que les deux officiers se racontent leurs vies, dans lesquelles des flash-back doux sont insérés. Si l'intention du réalisateur est de nous faire comprendre que l'attente est insupportable, nous ne pouvons qu'acquiescer. Mais son propos s'arrête là, car le manque de complexité et de profondeur du scénario empêche toute identification et/ou émotion.

Mais l'intérêt du film repose sur l'utilisation de la télévision par Oliver Stone. Omniprésente ce jour-là⁴⁹¹, le réalisateur lui offre ici une place centrale. Ainsi, lorsque les familles apprennent ce qui se passe, la télévision sert de support strictement informatif. Le « *c'était comme un film* » utilisé par les témoins ne s'applique pas aux familles des victimes. Mais l'utilisation de la télévision crée un sentiment étrange, très certainement contraire à ce qu'a voulu dire Oliver Stone : « *La télévision, qui agit ici comme outil optique de mise en abyme, n'atteste-elle pas de l'appartenance indéniable de ces images au passé ?* »⁴⁹² En effet, les plans télévisuels des attentats sont des « *images-traces* », des « *images-documents* ».⁴⁹³

« *D'une histoire qui fait l'Histoire, Stone tire (...) un conte (...) merveilleux, très bien pensant et moral, où la Religion et la Famille ont toute leur place et favorisent le sauvetage des deux hommes coincés sous les gravats. Les protagonistes sont montrés dans une vision angélique qui les sanctifie.* »⁴⁹⁴

L'ennemi n'est représenté que par son absence (seules ses actions sont visibles). La forte présence du hors-champ prouve que le réalisateur n'a pas voulu choquer et fait dans la bienséance.⁴⁹⁵ Le personnage de David Karnes est quant à lui symptomatique de cette atmosphère « post-11 Septembre ». Voyant les secours s'afférer sur les lieux du drame à la recherche de survivants, il part voir le pasteur de sa ville pour lui demander conseil. Ancien Marine, il se fait ensuite raser la tête et revêt son ancienne tenue militaire. Si David Karnes

⁴⁹¹ Une étude a démontré que ce jour-là, les Américains ont regardé la télévision environ 8 heures. RICKLI C., « An Event "Like a Movie"? Hollywood and 9/11 », *op.cit.*

⁴⁹² SOULADIÉ V., « Adapter le 11 septembre 2001 au cinéma : Limites et écarts de la représentation dans World Trade Center (Oliver Stone, 2006) », *op.cit.*

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ BELL A-L., « La citation du réel : le 11-Septembre », *Médiamorphoses*, n°20, 2007

⁴⁹⁵ « *Le sujet de World Trade Center est en réalité très modeste. (...) Adopter un point de vue restreint peut bien sûr être une bonne idée, mais la façon dont tout cela est traité relève du film catastrophe bas de gamme : la dualité des personnages (le WASP et l'Hispanique), le courage, la virilité, le rapport à la famille... Vous y trouvez même une apparition de Jésus-Christ ! Tout est complètement mélo, et fait un film indigne des engagements passés de Stone.* » CIEUTAT M., « Hollywood n'a pas osé aborder le traumatisme du 11 Septembre », *Le Point*, 11 septembre 2011

est représenté comme un fervent croyant – presque dévot – il semblerait que Stone ait pris des libertés avec le vrai David Karnes, qui n’a pas participé à l’écriture du film.⁴⁹⁶

Là encore, le réalisateur fait montre de manichéisme ; alors que ses films politiques étaient plutôt fins, il manque ici cruellement de profondeur et de prise de recul. Dépeignant un héros patriote se croyant investi d’une mission, Stone plonge dans le « mythe du cowboy » à l’époque du Far West ou du Missionnaire. Or, la période post-11 Septembre montre bien que cette binarité ne fonctionne plus, tout comme le patriotisme exacerbé (« *Je ne rentrerai pas aujourd’hui. Ils vont avoir besoin de bons soldats s’ils veulent se venger* », explique David Karnes au téléphone). Un dernier plan aérien du futur « Ground Zero » et un travelling sur les photos des disparus clôturent le travail d’Oliver Stone qui est plus un hommage qu’un film.

Comme il a été abordé en amont, la difficulté d’adaptation du 11 Septembre au cinéma réside dans son appropriation cinématographique, fictionnelle. Or, le réalisateur s’emploie à reconstituer l’événement en imitant les procédés télévisuels ; « *Faut-il admettre en fin de compte que le cinéma prononce là son échec à s’emparer pleinement de la représentation ?* »⁴⁹⁷ Ou bien est-ce la preuve que la rencontre entre un événement d’une telle ampleur et Hollywood est impossible ? En ce sens, l’histoire de *World Trade Center* n’évolue pas : elle reste dans son état de sidération initial ; le film démontre ainsi son incapacité à présentifier de la tragédie.

Si Oliver Stone n’y parvient pas, Paul Greengrass entend inscrire le 11 Septembre dans une unité de temps et de lieu : à travers le récit du Vol 93 qui n’a pas atteint sa cible et s’est écrasé dans un champ en Pennsylvanie, le réalisateur Britannique s’attache à retranscrire la tragédie *en temps réel*.

⁴⁹⁶ Son personnage est fictif et exagéré : « *In the movie, many of Karnes’ lines are cryptic religious references that make him seem like a robotic soldier of Christ – a little wacky and simplistic.* » LISS R., « Oliver Stone’s World Trade Center Fiction. How the 9/11 rescue really happened », Slate.com, 9 août 2006

⁴⁹⁷ SOULADIÉ V., « Adapter le 11 septembre 2001 au cinéma : Limites et écarts de la représentation dans World Trade Center (Oliver Stone, 2006) », *op.cit.*

Section II. *Vol 93* de Paul Greengrass

Le matin du 11 Septembre, quatre terroristes se préparent dans un hôtel ; ils prient, se rasent intégralement le corps, quand l'un d'entre eux déclare : « *It's time* ». Sur des vues aériennes de villes et de buildings, des prières en arabe résonnent.

Le vol 93 d'United Airlines doit décoller de l'aéroport de Newark dans le New Jersey pour rallier San Francisco. À l'aéroport, Paul Greengrass filme un jour qui semble ordinaire : l'arrivée des hôtesses et des deux pilotes, les passagers et les pirates de l'air qui se croisent dans la salle d'embarquement. Un passager arrive très en retard et est le dernier à monter à bord. Le chef du groupe terroriste appelle une dernière fois sa petite amie allemande.⁴⁹⁸ Les quatre pirates de l'air s'installent en première classe. Au Centre de Défense Aérienne du Nord-Est, en Virginie, Ben Sliney commence sa première journée en tant que chef des opérations.

Parallèlement à l'embarquement du vol 93, le Centre de Contrôle du trafic aérien de Boston signale que le vol 11 d'American Airlines ne répond plus. Puis le contrôleur entend une voix étrangère qui vient du cockpit (« *stay calm* »). Le NORAD (Commandement de la défense aérospatiale de l'Amérique du Nord) reçoit un appel de Boston qui l'avertit d'un détournement d'avion et précise que ce n'est pas un exercice (« *We have a real world situation* »). Pendant ce temps, l'analyse de la bande-son du vol 11 révèle que les terroristes parlent de plusieurs avions. Les autorités ignorent ce qu'ils comptent faire. En effet, si ce n'est pas la première fois qu'un avion est détourné (revendications, demandes de rançon), ils n'envisagent pas le fait qu'un avion soit utilisé comme une arme.

Cette situation parallèle crée une dilatation du temps⁴⁹⁹ : tandis que les autorités apprennent que des passagers du vol 11 ont été poignardés, le vol 93 est enfin prêt à décoller (retardé de 41 minutes à cause du trafic). Ici, Greengrass ne fait aucune ellipse, il est dans le temps présent ; le « roulage » est un moment long, surtout au cinéma : pratiquement une minute pendant laquelle nous pouvons successivement voir les pilotes, la piste, les terroristes prier, les passagers regarder dehors. Cette séquence rompt avec le

⁴⁹⁸ Il s'agit de Ziad Jarrah. Ancien étudiant de l'université de Hambourg, il a rencontré Mohammed Atta à la mosquée (qui se trouvait sur le Vol 11 d'American Airlines). Il semblait être le plus « intégré » au mode de vie occidental et « *manquait de fermeté dans ses convictions* » selon des membres d'Al-Qaïda ; il a d'ailleurs hésité à participer aux attentats. *11 septembre 2001 – le cauchemar américain*, réalisé par Alexander Berkel, Marc Brasse, Florian Huber & Bernd Mütter, ZDF & Arte, 2010, 86 min.

⁴⁹⁹ Sensiblement comme dans le film d'Oliver Stone

montage alterné utilisé juste avant : il s'agit ici d'inscrire le spectateur dans l'instant, dans l'« avant fatalité ».

Des hublots côté gauche, les passagers sont invités à regarder la « *belle skyline* » de New York. Le chef des terroristes regarde les Twin Towers, encore intactes. Au même moment, le vol 11 American Airlines disparaît des écrans radars au-dessus de Manhattan. Depuis la tour de contrôle de l'aéroport John-F.-Kennedy, le personnel ne comprend pas pourquoi la Tour Nord du World Trade Center est en feu. Personne à cet instant ne fait le lien entre la disparition du vol 11 et cet « incendie ». Que ce soit au Centre de Contrôle du trafic aérien de Boston ou au NORAD, tous regardent sur les écrans de télévision la tour en flammes. Puis, le vol 175 United Airlines ne répond plus ; il se dirige droit sur New York, perd beaucoup d'altitude en peu de temps, puis disparaît à son tour des écrans. À l'aéroport John-F.-Kennedy, les contrôleurs assistent, impuissants, à l'arrivée de l'avion qui vole très vite, très bas. Des réactions d'horreur et de stupéfaction se font entendre dans les centres de contrôles de Boston, de Virginie et au NORAD lorsqu'ils voient le vol 175 s'écraser en direct à la télévision à 9h03.

À bord du vol 93, le petit-déjeuner est en train d'être servi ; dans le cockpit, les pilotes reçoivent un message : « *Beware cockpit intrusion. Two aircraft hit World Trade Center* », auxquels ils ne semblent pas prêter attention. Les terroristes attendent que le chef donne le signal. Celui-ci ne bougeant pas, l'un d'entre eux se rend aux toilettes et assemble une bombe qu'il place autour de sa taille et va se raser. Tous trépignent à l'exception du chef qui ne réagit toujours pas.

À 9h28, un des pirates de l'air se lève et se dirige rapidement vers l'avant de l'appareil, et met son couteau sous la gorge d'une hôtesse. Celui qui est muni de la bombe poignarde le passager se trouvant dans la rangée devant lui. Les quatre terroristes crient « Allahu Akbar ». Tout ceci se passant en première classe, les autres passagers ne peuvent qu'entendre les cris mais ne voient rien à cause du rideau tiré entre les deux compartiments. Puis les terroristes obligent tout le monde à aller au fond de l'appareil. Le chef vient juste de bouger et demande à l'hôtesse menacée par le couteau d'ouvrir la porte du cockpit. Le copilote est poignardé à mort dès qu'il l'ouvre, puis l'hôtesse est égorgée ; après une bagarre, le pilote est tué à son tour. Deux terroristes sont chargés de surveiller les passagers rassemblés dans le fond, tandis que les deux autres prennent le contrôle de l'avion (Ziad Jarrah pose la photo du Capitole sur le manche) et reçoivent le même message qui avait été envoyé précédemment aux pilotes. « *The brothers have hit both targets!* » s'exclame Ziad Jarrah.

Les passagers ne savent toujours pas ce qu'il se passe à l'avant, jusqu'au moment où une hôtesse de l'air voit les corps inertes des deux pilotes.

Au même moment, les militaires ne parviennent à joindre ni le Président, ni le vice-président, les seules personnes à pouvoir autoriser les avions de chasse à abattre des avions détournés. À 9h37, le Pentagone est touché. Ben Sliney, le responsable du Centre de Contrôle de la sécurité de la circulation aérienne, prend la décision de fermer l'espace aérien américain :

« I don't want any more international flights crossing the borders. They'll have to go back where they came from. Nobody's coming into the country from now on. (...) Shut off the East Coast. Shut off all the internationals from Europe. Shut off South America, shut off the West Coast, nothing over the top, either. (...) We're gonna shut down the airspace. Nobody comes in, and nobody takes off. (...) We're at war with someone, and until we figure out what to do about it, we're shutting down. »

Plusieurs passagers du vol 93 décident d'appeler leurs proches – dont Tom Burnett qui appelle son épouse, laquelle lui apprend les attentats de New York et du Pentagone ; s'adressant à un autre passager, il dit : *« This is a suicide mission. We have to do something. They are not gonna land this plane. »* Ils décident alors de tout tenter pour entrer dans le cockpit et reprendre le contrôle de l'avion. À 9h57, une bagarre éclate entre les passagers et les deux terroristes qui étaient restés au fond de l'appareil. Le pirate de l'air fait des mouvements brusques, fait *plonger* l'avion. Ils tentent de forcer la porte à l'aide du chariot puis se battent avec les deux derniers terroristes. L'avion se retourne, fait des tonneaux, avant de s'écraser dans un champ en Pennsylvanie. Il est 10h03.

Sur le carton noir⁵⁰⁰, nous apprenons que les militaires ont été informés du détournement du vol 93 quatre minutes après que celui-ci se soit écrasé. Les avions de chasse les plus proches se trouvaient à 160 km de là. À 10h18, le Président autorisait l'armée à envoyer les avions de chasse. Craignant un abattage accidentel, les responsables militaires choisirent de ne pas transmettre l'ordre aux pilotes.

⁵⁰⁰ Un « carton » est l'image noire qui apparaît avant le générique d'un film, sur lequel des informations sont écrites

Si des téléfilms ou des documentaires avaient été réalisés sur le vol 93⁵⁰¹, il s'agit du premier film qui le traite et aborde les événements du 11 Septembre 2001. En choisissant de s'intéresser au quatrième avion des attentats, Paul Greengrass – au même titre que Stone – s'attarde sur un élément du 11 Septembre et non sur l'événement dans sa totalité. De plus, l'intérêt du vol 93 est multiple : il n'a ni été filmé (contrairement à ceux qui se sont écrasés à Manhattan), ni atteint sa cible, et ses passagers se sont révoltés. Ce sont en plus les seuls à avoir vécu le 11 Septembre en tant que victimes directes.⁵⁰² Par ailleurs, *United 93* (le titre original du film) n'est pas un choix anodin. En effet, le titre *Flight 93* étant déjà pris par un docu-fiction, le studio Universal fit le choix de *United 93*, qui semble faire écho à l'idée d'union héroïque des passagers⁵⁰³ et de l'union de la Nation.

Il est d'ailleurs intéressant de souligner l'interprétation de George W. Bush quant à l'acte de bravoure des passagers. Selon lui, ces derniers ont préféré cet acte tragique et désespéré à la destruction du Capitole, puis il qualifia leur action de « *première contre-attaque de la Troisième Guerre mondiale* ».

*« They said a prayer...and they drove the plane into the ground to serve something greater than themselves. That's the American spirit I know. That's the sense of sacrifice that makes this country so strong. »*⁵⁰⁴

Si le film de Greengrass ne confirme pas les propos du Président, il est en revanche critique à l'égard des autorités politiques qui n'ont à aucun moment été joignables.⁵⁰⁵ En outre, le choix du sujet et la manière de filmer, ont valu au film de nombreuses critiques lors de sa sortie aux États-Unis : « *Beaucoup l'ont accusé de traumatiser les spectateurs en les replongeant dans quelque chose de « trop » vrai. (...) [Et] on l'a notamment accusé d'avoir utilisé le*

⁵⁰¹ *The Flight That Fought Back*, diffusé le 11 septembre 2005 qui commémore le quatrième anniversaire de l'événement, le docu-fiction *Flight 93*, et le documentaire *I Missed Flight 93*, diffusés en 2006

⁵⁰² « *It always seemed to me that those 40 passengers were the first people to inhabit our world – the world of: “What are we going to do? What can we do and what will be the consequences of what we do?” By the time that hijack happened at half-past nine, 9/11 was basically all over. The Twin Towers had been hit half an hour before, the Pentagon was being hit as they were being hijacked – it was all over. That always seemed to be the drama of the thing, the thing that would speak to us.* » Interview de Paul Greengrass, indielondon.co.uk, 2006

⁵⁰³ ROSENBAUM R., « Hijacking the Hijacking. The problem with the United 93 films », Slate.com, 27 avril 2006

⁵⁰⁴ « Bush likens “War on Terror” to WWII », ABC News Online, 5 juin 2006

⁵⁰⁵ « *Greengrass's movie shows us (...) how unthinkable 9/11 was, of how all too likely it was that the civil and military authorities would not have mobilised in time, and that any action would indeed have to come from the passengers themselves. The film is at any rate fiercely critical of Bush and Cheney, who are shown being quite unreachable by the authorities, desperate for leadership and guidance.* » *Ibid.*

drame à son propre profit (...). »⁵⁰⁶ Surtout, il semble que la date de sortie ait beaucoup gêné voire peiné les spectateurs lors de la diffusion de la bande-annonce, certains criant que c'était trop tôt. Cette diffusion a également été critiquée par les familles des victimes, arguant qu'elle pouvait choquer le public.⁵⁰⁷

Dès le début du film en effet, le réalisateur réussit à créer une atmosphère oppressante. Alors même que le dénouement de l'histoire est connu, le spectateur ne peut s'empêcher de vivre avec les passagers qui se dirigent vers la fin ; de même lorsque nous voyons les réactions des services du contrôle aérien, nous ne pouvons qu'être horrifiés et stupéfaits avec eux. Paul Greengrass filme l'impuissance : celle des passagers, des contrôleurs aériens, des militaires qui attendent une autorisation qui arrivera trop tard, celle des politiques qui ne se manifestent pas. À cette impuissance, il livre un scénario loin de tout manichéisme et de toute exaltation héroïque et patriotique : les hôtes et passagers du vol 93 étaient « simplement » humains, à l'instar des terroristes. De fait, Greengrass s'arrête à plusieurs reprises sur l'hésitation de Ziad Jarrah quant au passage à l'acte.

Le réalisateur nous offre une longue introduction à la tragédie, comme une invitation à y entrer. L'« assaut » des passagers du vol 93 n'arrivant qu'à la 60^e minute, le spectateur assiste à tous les détails et éléments qui ont précédé. Le récit se passant en temps réel, le scénario suit la chronologie des événements sans jamais couper ou accélérer le déroulement de l'histoire. En déplaçant son point de vue des images vues et revues aux tours de contrôle, Greengrass offre une nouvelle perception des attentats. Le 11 Septembre étant figuré, représenté par des points sur un écran radar, le film n'est pas grandiloquent.⁵⁰⁸

« Le 11 septembre y sert bel et bien de justification à la clôture du règne de la visibilité totale. Mais sans s'attarder sur les deux tours : l'essentiel a lieu dans le rapport entre un panoptisme et un trou noir. Le premier est mis en échec, les techniciens des multiples centres de contrôle n'entravent rien de ce qui se passe dans les avions détournés. Mieux vaut donc se transporter là où ça s'est joué, même si aucune image n'en est

⁵⁰⁶ « Toutes les chaînes de télévision, journaux, stations de radio, librairies, sites Internet, ont été remplis, ces cinq dernières années, d'articles, de reportages et d'images sur le 11-Septembre. On trouve ça normal. Mais lorsque je fais mon petit film, on me dit que je fais du profit. C'est un comble ! » répondait-il alors. BELL A-L., « La citation du réel : le 11-Septembre », *op.cit.*

⁵⁰⁷ WAXMAN S., « Universal Will Not Pull "United 93" Trailer, Despite Criticism », *The New York Times*, 4 avril 2006. George W. Bush les invita à la Maison-Blanche pour une projection privée

⁵⁰⁸ « With events as well known as these, Greengrass doesn't need to sensationalize. The film is more powerful when he unsensationalizes. » EDELSTEIN D., « Flight Sequence. Should Hollywood be in the 9/11 business? Only if it can make movies like "United 93" », *New York Magazine*, 1^{er} mai 2006

restée : l'espace resserré, « aveugle » de l'avion qui, grâce à la rébellion des passagers, s'écrasa loin de la Maison Blanche (...). »⁵⁰⁹

Avec un scénario et une esthétique épurés, *Vol 93* se rapproche du style documentaire : caméra à l'épaule, il filme nerveusement ses personnages en plans rapprochés ou en gros plans. En se déplaçant d'un siège à un autre, la caméra traduit la panique qui règne à bord, « *comme si on y était* ». ⁵¹⁰ De plus, l'action se déroule exclusivement dans l'avion – le huis clos claustrophobe est omniprésent – sans jamais voir l'extérieur de l'appareil ou même son crash. ⁵¹¹ Le film n'a pas recours au « spectaculaire », il n'y a pas d'effets spéciaux ; Greengrass fait appel au Réel pour signifier ce qui n'est pas et ne peut être symbolisé.

Conclusion de la deuxième Partie

Après le 11 Septembre, l'Amérique et son cinéma sont ébranlés dans leurs repères, leurs fondements. La dénégation dans un premier temps, atteste de l'incapacité pour Hollywood de s'emparer de l'événement, pourtant sujet à une adaptation sur grand écran.

À l'exception des producteurs français avec *11'09''01-September 11*, personne ne semble vouloir réagir aux États-Unis, jusqu'à ce que Spike Lee ne l'effleure dans *La 25^e Heure* et que Wim Wenders ne l'évoque plus franchement. À ce moment, « *L'Amérique n'est pas encore prête à regarder les choses (...) en face.* » ⁵¹² Puis, Steven Spielberg réalise quatre films dans lesquels les séquelles de l'événement et une appréhension de l'avenir sont la toile de fond. Cinq ans après le 11 Septembre, *World Trade Center* et *Vol 93* transposent le

⁵⁰⁹ Critique de BURDEAU E., *Les Cahiers du Cinéma*, n°626, septembre 2007

⁵¹⁰ Critique de AUBRON H., *Les Cahiers du Cinéma*, n°614, juillet-août 2006

⁵¹¹ À cause de la pression exercée par les studios d'Universal, le film n'a pas été tourné aux États-Unis mais dans des studios à côté de Londres où les acteurs étaient confinés à l'intérieur d'un Boeing 757. Un des comédiens dira qu'il n'a pu considérer les terroristes comme des êtres humains pendant tout le tournage. Khalid Abdalla, qui interprète le rôle de Ziad Jarrah, a quant à lui déclaré s'être parfois présenté comme « *pirate de l'air* » pendant le tournage. BURKEMAN O., « The day they hijacked America », *The Guardian*, 28 avril 2006

⁵¹² OSTRIA V., « Après le désastre, le cinéma continue », *L'Humanité*, 14 mai 2005

traumatisme sur grand écran. Si les deux films ne l'abordent pas de la même façon, ils démystifient le sujet qui paraissait jusque-là inmontrable.

Parallèlement à ces films et à l'unité des Américains face aux attentats, l'idée d'une guerre contre l'Irak de Saddam Hussein va rompre cette « homogénéité nationale » ; en effet, alors que le monde compatit avec les États-Unis, encore hagard, l'administration de George W. Bush est déjà « *un marteau à la recherche d'un clou* ». ⁵¹³

⁵¹³ Formule de Richard Haass, ancien collaborateur de Colin Powell. Cité dans BOZO F., *Histoire secrète de la crise irakienne. La France, les États-Unis et l'Irak (1991-2003)*, Éditions Perrin, 2013, p.113

TROISIÈME PARTIE.

LA NOSTALGIE DE LA DOMINATION. VISIONS IMPÉRIALES ET DÉSIR DE GUERRE

CHAPITRE I – Le monde manichéen de l'administration Bush

L'élection de George W. Bush en 2000 laisse les commentateurs septiques quant à ses facultés à gérer le pays. Au moment de son investiture en janvier 2001, il est un président soupçonné de fraudes électorales massives, n'a aucune connaissance des relations internationales, et se laisse volontiers guider par des conseillers dont la plupart travaillait déjà avec son père. De plus, les premières décisions qu'il prend provoquent l'étonnement voire la colère – notamment sur la non-ratification du protocole de Kyoto en mars 2001. De fait, de la part du peuple américain comme du reste du monde, le début de son mandat suscite des inquiétudes et des interrogations.⁵¹⁴ Du reste, la politique étrangère n'est certainement pas sa priorité (« *Doing less abroad* »).⁵¹⁵

Mais les événements du 11 Septembre rompent ce début de présidence, car cette blessure narcissique lui confère une toute autre image. Du jour au lendemain, sa côte de popularité passe de 51 % à 86 % ; et lorsqu'il emploie le terme « *war on terror* » le 20

⁵¹⁴ « *Before (...) September 11, 2001, even a number of Bush's strong supporters were not persuaded that he was fully up to this responsibilities.* » GREENSTEIN Fred I., « The Changing Leadership of George W. Bush. A Pre- And Post-9/11 Comparison », in WITTKOPF Eugene R. & McCORMICK James M. (dir.), *The Domestic Sources of American Foreign Policy. Insights and Evidence*, Rowman & Littlefield, 4^e éd., 2004, p.353 ; « *il faut surtout retenir le fait que George W. Bush est le président des États-Unis le plus mal élu du XX^e siècle* ». MICHELOT V., « La présidence en exil : la fermeture de l'exécutif sous George W. Bush », *Études anglaises*, vol.60, 4/2007, pp.453-465

⁵¹⁵ SESTANOVICH S., *Maximalist: America in the World From Truman to Obama*, Knopf, 2014, p.450 ; « *Over the course of [2002] Bush turned away from selective engagement and embraced global dominance. Unlike his predecessor in the White House, however, he adopted the neoconservative formula for ruling the world. And that meant relying primarily on the unilateral use of American military force.* » MEARSHEIMER John J., « Imperial by design », *The National Interest*, n°111, January-February 2011

septembre, elle passe à 90 %.⁵¹⁶ Dans un climat de menace constante, il incarne l'unité nationale. Le soir des attentats, Bush n'écrit-il pas dans son journal : « *The Pearl Harbor of the 21st century took place today* » ; « *Justifié ou non, la suite des événements va découler de ce parallèle historique.* »⁵¹⁷ Dix ans plus tard, lors d'une émission qui lui est consacrée, comme s'il s'adressait aux générations futures, George W. Bush dit : « *C'était à ça que ressemblait la guerre au XXI^e siècle...* »⁵¹⁸ Une fois encore, Bush utilise un vocabulaire faussé. La guerre est un rapport d'État à État or, après le 11 Septembre, il ne s'agit pas d'une action entre deux entités étatiques.⁵¹⁹ Surtout, « *dans la guerre conventionnelle, la peur n'est qu'un sous-produit des pertes matérielles (...). Dans le cas du terrorisme, la peur est au cœur de l'affaire, avec une disproportion effarante entre la force effective des terroristes et la peur qu'ils parviennent à inspirer.* »⁵²⁰

Section I. « Unipolarité + 11 Septembre + Afghanistan = unilatéralisme + Irak. »⁵²¹

Dans ce contexte, le 11 Septembre permet à George W. Bush de « redéfinir » les affaires étrangères américaines.⁵²² Et s'il n'est guère expérimenté en la matière, il est entouré par des conseillers qui le sont ; avec Colin Powell à la tête du département d'État, Donald Rumsfeld à la Défense, Condoleezza Rice comme conseiller à la sécurité nationale, et le

⁵¹⁶ <http://www.gallup.com/poll/116500/presidential-approval-ratings-george-bush.aspx>

⁵¹⁷ BOZO F., *Histoire secrète de la crise irakienne. La France, les États-Unis et l'Irak (1991-2003)*, op.cit., p.93

⁵¹⁸ GEORGE W. BUSH: *the 9/11 Interview*, réalisé par Peter Schnall, Partisan Pictures for National Geographic Channels, 2011, 45 min

⁵¹⁹ Quand « *Bush parle de "guerre", (...) il est bien incapable de déterminer l'ennemi auquel il déclare qu'il a déclaré la guerre. (...) Le rapport entre la terre, le territoire et la terreur a changé (...).* » DERRIDA J., « Qu'est-ce que le terrorisme ? », *Le Monde diplomatique*, février 2004. Mais « *recourir au concept de guerre est un moyen rationnel de combler une incertitude quant à la nature même de l'évènement mais qui ne répond pas vraiment à la qualification de celui-ci.* » RAMEL F., « Presse écrite et traitement du 11 septembre : un imaginaire occidental réactivé ? », *Mots. Les langages du politique*, n°76, novembre 2004

⁵²⁰ HARARI Y., « La stratégie de la mouche : pourquoi le terrorisme est-il efficace ? », *BibliObs, Le Nouvel Observateur*, 31 mars 2016

⁵²¹ L'administration Bush a « *étalé (...) son dédain des traités, des organisations multilatérales, de l'opinion publique internationale et de tout ce qui pouvait évoquer une approche conciliante de la politique mondiale.* » ZAKARIA F., *Le Monde post-américain*, Éditions Perrin, 2011, pp.308-310

⁵²² « *La politique de George W. Bush était clairement isolationniste au cours de sa campagne lors des élections présidentielles de 2000. Il affirmait alors que les États-Unis n'interviendraient militairement à l'étranger que lorsque leurs intérêts seraient directement menacés, s'inscrivant ainsi dans une longue tradition d'isolationnisme (...). La guerre en Afghanistan, en tant que riposte contre les attentats, pouvait trouver sa place dans ce cadre. L'invasion de l'Irak, en revanche, constitue un revirement majeur dans la ligne politique définie par Bush, désormais fondamentalement interventionniste.* » DOUZET F., « Patriotisme et nationalisme américains », in « Les États-Unis et les reste du monde », *Hérodote*, n°109, 2003/2, pp.37-56

vice-président Dick Cheney, l'administration peut mettre en œuvre sa vision d'un monde binaire dans lequel l'« axe du Mal » – défini par ces derniers⁵²³ – occupe une place centrale :

« (...) en accréditant la menace d'un "Axe du Mal", (...) ils ont offert aux dirigeants républicains l'ennemi dont la disparition de l'URSS les avait démunis et avec lui les moyens nécessaires à une évolution radicale, quasi révolutionnaire de leur politique étrangère. L'Administration Bush fils n'a eu en effet aucun mal à rallier une Amérique littéralement tétanisée par les attentats meurtriers dont elle avait été l'objet, à la nécessité d'un puissant renforcement de son potentiel militaire mais aussi à une rupture avec deux grands principes qu'elle avait toujours respectés mais que ses dirigeants considéraient désormais comme d'insupportables boulets : ne jamais tirer les premiers et respecter les souverainetés. »⁵²⁴

De fait, « la rhétorique de "l'axe du Mal" a (...) justifié un véritable débordement impérial ».⁵²⁵ Quelques jours après les attentats, le président Bush annonce la riposte américaine, qui sera effective le 7 octobre 2001 avec le déclenchement de l'opération « Liberté Immuable » en Afghanistan. La coalition – et donc l'apparent multilatéralisme – de cette guerre ne doit néanmoins pas cacher les ambitions et la vision des États-Unis dans ce monde post-11 Septembre, dans lequel ils entendent redevenir les gendarmes.⁵²⁶ De fait, parce qu'ils ont été attaqués, les Américains et surtout l'Administration, entendent réaffirmer leur puissance. Ainsi, la guerre en Irak en préparation s'explique par le traumatisme du 11 Septembre : dans « une Amérique partagée entre sentiment de vulnérabilité et certitude de sa supériorité, [elle] est aussi convaincue d'avoir enfin trouvé une mission dans l'après-guerre froide ».⁵²⁷ D'ailleurs, à la fin des années 1980, le conseiller de Gorbatchev, Georgy Arbatov, prévenait les États-Unis :

⁵²³ Terme qui désigne l'Irak, l'Iran et la Corée du Nord. Déclaration faite lors du discours sur l'état de l'Union le 29 janvier 2002

⁵²⁴ MÉLANDRI P., « Les États-Unis : "un empire qui n'ose pas dire son nom ?" », *Cités*, n°20, 2004

⁵²⁵ HOFFMANN S., *L'Amérique vraiment impériale ?* Entretiens sur le vif avec Frédéric Bozo, Éditions Louis Audibert, 2003, p.54

⁵²⁶ « *The attacks damaged (...) our sense of invulnerability. (...) I realized that we had to do a better job of communicating and sharing America's values with audiences across the world. (...) September 11 was also a reminder of our country's responsibility to promote freedom and confront evil, not just at home but everywhere. (...) The best way to confront it is for America to aggressively confront terrorism and lead the cause of freedom by speaking out against tyranny and repression on behalf of people everywhere.* » HUGHES K., « Remembering 9/11 », Fox News, 9 septembre 2011. Conseillère du Président de 2001 à 2002, elle sera nommée sous-secrétaire d'État à la Diplomatie publique en 2005

⁵²⁷ BOZO F., *Histoire secrète de la crise irakienne. La France, les États-Unis et l'Irak (1991-2003)*, op.cit., p.26

« *We are doing something really terrible to you – we are depriving you of an enemy.* »⁵²⁸

Si George W. Bush et ses proches ne remettent pas en question le multilatéralisme dans la période 2001-2002, ils veulent tout de même conserver leur liberté d'action, quitte à bénéficier du concours d'autres nations quand cela leur est profitable (« *In this war, the mission will define the coalition – not the other way around* »)⁵²⁹, un « multilatéralisme à la carte » pour reprendre l'expression de Richard Haass. De même, lorsque les tensions entre la France et les États-Unis sont à leur paroxysme en 2003, deux visions du monde s'affrontent avec, « *d'un côté, une démarche multilatérale et légaliste. De l'autre, une logique dominatrice et manichéenne, privilégiant la force plutôt que le droit.* »⁵³⁰ Comme le résume Régis Debray dans son analyse sur l'« *aveuglant complexe de supériorité* » des États-Unis : « *Le gendarme du monde ignore le monde, et ne veut connaître d'autre échelle de valeurs que la sienne.* »⁵³¹

La guerre contre Saddam Hussein (suspecté de détenir des armes de destruction massive et d'avoir participé aux attentats du 11 Septembre) apparaît comme un dernier sursaut, le dernier souffle d'une politique étrangère en perte de domination et de repères. Avant le 11 Septembre, l'exceptionnalisme américain était une « *doctrine à la recherche d'une cause* »⁵³², et la guerre contre le terrorisme (interprétée de façon globalisante) l'est devenue après les événements. Sur ce point, il ne faut pas sous-estimer ou nier le fort sentiment patriotique, voire jingoïste qui fait suite aux attentats, véritable terreau fertile pour l'administration Bush (et sur lequel nous reviendrons plus loin en abordant le rôle des médias) :

« (...) *what could be more humiliating than the fact that a no face, no visible power, and no body to call to account had symbolically emasculated and challenged (...) the entire United States? And the fact that they did it without technology, without state power, using nothing more devastating than box cutters to turn the very tools of everyday US*

⁵²⁸ Cité dans HUNTINGTON Samuel P., « The Erosion of American National Interests », *Foreign Policy*, September-October 1997

⁵²⁹ RUMSFELD D., « A New Kind of War », *The New York Times*, 27 septembre 2001

⁵³⁰ CHIRAC J., *Le Temps présidentiel. Mémoires*, vol. 2, NiL Éditions, 2011, p.388

⁵³¹ DEBRAY R. & GIRARD R., *Que reste-t-il de l'Occident ?*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2014, p.38 ; « *De toute évidence, l'ethnocentrisme est le reflet de l'universalisme auquel, depuis leurs origines, nombre d'Américains n'ont pas manqué de s'identifier.* » MÉLANDRI P. & RICARD S. (dir.), *Ethnocentrisme et diplomatie : l'Amérique et le monde au XX^e siècle*, L'Harmattan, 2003, p.248

⁵³² HOFFMANN S., *L'Amérique vraiment impériale ?*, *op.cit.*

commercial life into missiles capable of evading every defence, only rubbed salt into the humiliation. »⁵³³

Par ailleurs, les moyens employés et la confiance excessive montrent la puissance recherchée. La période qui s'étend de la guerre en Afghanistan à la guerre d'Irak, peut ainsi être qualifiée d'*hubris*.⁵³⁴ L'idée que la force va changer le Moyen-Orient ressemble à celle avancée par Ronald Reagan dans les années 1980 ; chez les faucons,⁵³⁵ il semble que la capacité d'agir sur le monde soit une véritable doxa, même si leurs perceptions sont déformées. De fait, on peut s'interroger sur la conception, l'effectivité et la mise en œuvre de l'hégémonie américaine. En ce sens, le président Bush, par sa volonté de mener une guerre contre l'Irak démontre un désir d'« hyperpuissance », d'une domination absolue – sans doute la recherche d'une Amérique atavique.⁵³⁶ De fait, cette *hubris* fait rechuter les États-Unis dans le piège de l'ethnocentrisme : le *Gulliver empêtré*⁵³⁷ du Vietnam semble être devenu le *Gulliver déchaîné*⁵³⁸ de 2003.⁵³⁹

D'ailleurs, le 11 Septembre 2001, la réaction de Rumsfeld est démesurée, de même que sa réponse à ses collaborateurs : « *Go massive. Sweep it all up. Things related and not.* »⁵⁴⁰ Le lendemain, une réunion a lieu avec des membres de l'administration pour parler des représailles contre Al-Qaïda. George W. Bush n'aurait même pas abordé l'organisation terroriste et aurait dit à Richard Clarke (responsable de l'antiterrorisme à la Maison Blanche

⁵³³ SAURETTE P., « You Dissin Me? Humiliation and Post 9/11 Global Politics », Congrès de l'Association Française de Science Politique, Toulouse, 2007

⁵³⁴ VAÏSSE J., « États-Unis : autopsie d'un emballement de la puissance », *Esprit*, août-septembre 2004

⁵³⁵ Terme qui désigne une partie des Républicains favorable à une politique interventionniste

⁵³⁶ Les États-Unis sont une « *superpuissance omnipotente, militairement imbattable, [qui] remporte une victoire facile en Afghanistan et livre ensuite ce qui s'annonce assurément comme une autre bataille dénuée d'embûches contre le régime isolé de Saddam Hussein en Irak. Le résultat : une victoire militaire initiale rapide, suivie d'une lutte longue âpre, semée de bévues politiques et militaires et accueillie par une opposition internationale des plus nourries. L'analogie est évidente : les États-Unis sont la Grande-Bretagne, la guerre irakienne serait la guerre des Boers – et, par extension, l'avenir de l'Amérique paraît fort sombre. (...) Les États-Unis ont repoussé leurs limites trop loin (...). C'est le thème familier du déclin de l'empire qui se rejoue ici. Une fois de plus, l'histoire se répète.* » ZAKARIA F., *Le Monde post-américain*, op.cit., p.246 ; « (...) sooner or later, hegemony lose their hegemony – either because of the rising power of other countries, or because of imperial overstretch. But the Bush administration appears to believe that American hegemony is an unchallengeable fact of international life. » LAYNE C., « Supremacy Is America's Weakness », *The Financial Times*, 13 août 2003

⁵³⁷ Titre de l'ouvrage de Stanley Hoffmann, *Gulliver empêtré. Essai sur la politique étrangère des États-Unis*, Presses Universitaires de France, 1968

⁵³⁸ Titre du chapitre 5 de HOFFMAN S., *L'Amérique vraiment impériale ?*, op.cit. Voir également ISIKOFF M. & CORN D., *Hubris: The Inside Story of Spin, Scandal, and the Selling of the Iraq War*, Crown, First Edition, 2006

⁵³⁹ « *The president embraced maximalism without finding a way to make it work. He failed to unite overconfidence and lack of confidence in an effective policy. Again and again he provoked opposition when he sought support.* » SESTANOVICH S., *Maximalist: America in the World From Truman to Obama*, op.cit., p.490

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.453

de 1993 à 2001), « *de revenir quand ils auraient trouvé un lien entre l'Irak et le 11 Septembre* ». Pour résumer, « *Afghanistan wasn't enough.* »⁵⁴¹ Par la même, Donald Rumsfeld argua qu'attaquer l'Irak enverrait un message fort aux « sponsors du terrorisme. »

Sous le choc des attentats, envoyer le bon message était la préoccupation principale des responsables politiques, voulant ainsi prouver que la puissance américaine était intacte. La peur de l'impuissance (celle vécue le 11 Septembre) prime sur tout ; leur volonté de répondre massivement reflète leur crainte de voir l'Amérique perdre l'avantage psychologique et géopolitique. Car la réelle victoire des terroristes, explique Jean Baudrillard, est d'avoir poussé l'Occident à se terroriser lui-même.

C'est entre la guerre du Golfe et le 11 Septembre 2001 que s'est joué le conflit à venir. Au cours de cette décennie, la question irakienne est devenue une véritable « obsession ». En effet, si Bill Clinton était réticent face à l'emploi de la force, l'élection de George W. Bush change la donne, « *même s'il faudra un événement que personne ne peut alors imaginer pour que la question irakienne débouche, au bout du compte, sur un nouveau conflit.* »⁵⁴² Isolationniste avant les attentats, la politique étrangère de George W. Bush est désormais wilsonienne⁵⁴³ (un « *wilsonisme botté* » selon l'expression de Pierre Hassner⁵⁴⁴) ; fortement idéologique, elle met en avant la mission civilisatrice et messianique des États-Unis, dont les discours sont fondés sur la morale. Ce qu'on appelle la « Doctrine Bush » peut ainsi se définir en 3 points⁵⁴⁵ : poursuivre les terroristes où qu'ils soient, mener une guerre préventive (*pre-emptive war*), et une « promotion agressive » de la démocratie.⁵⁴⁶ Et s'il n'est pas question de conquête au sens territorial du terme, la politique hégémonique est teintée d'une « touche » sacrificielle : « *We exercise power without conquest, and sacrifice for the liberty of*

⁵⁴¹ HAASS R., « War of Necessity, War of Choice: A Memoir of Two Iraq Wars », 2009. Cité dans SESTANOVICH S., *Maximalist: America in the World From Truman to Obama*, op.cit., p.461

⁵⁴² BOZO F., *Histoire secrète de la crise irakienne*, op.cit., p.81

⁵⁴³ En 1917, le secrétaire d'État Robert Lansing décrivait ainsi le président Wilson : « *Even established facts were ignored if they did not fit in with his intuitive sense, this semi-divine power to select the right.* » De la même façon, Tony Blair observait en 2010 que Bush « *had great intuition. But his intuition was less... about politics and more about what he thought was right and wrong.* » NYE Joseph S., « Do Presidents Really Steer Foreign Policy? », *The Atlantic*, juin 2013

⁵⁴⁴ HASSNER P., « États-Unis : l'empire de la force ou la force de l'empire ? », *Cahiers de Chaillot*, n°54, Septembre 2002, p.43 ; « *La recherche de la sécurité passe avant [tout], voire efface toute autre considération. Les États-Unis estiment être en droit de décider seuls, sans aucune limitation extérieure d'aucune sorte, de ce qui doit être fait pour leur sécurité, y compris, préventivement, rechercher la supériorité militaire sur l'ensemble des autres (...). Ils s'estiment chargés de propager activement de par le monde les valeurs américaines de la démocratie et du marché.* » VÉDRINE H., *Face à l'hyperpuissance*, Fayard, 2003, p.13

⁵⁴⁵ SNOW N. & TAYLOR P., « The Revival of the Propaganda State: US Propaganda at Home and Abroad since 9/11 », *International Communication Gazette*, vol.68, 2006

⁵⁴⁶ « [The] "Bush Doctrine," (...) was all about using the U.S. military to bring about regime change across the Muslim and Arab world. (...) By pursuing this extraordinary scheme to transform an entire region at the point of a gun, President Bush adopted a radical grand strategy that has no parallel in American history. It was also a dismal failure. » MEARSHEIMER John J., « Imperial by design », op.cit.

strangers. »⁵⁴⁷ D'ailleurs, « *pour rencontrer le soutien populaire et médiatique, une action militaire doit évoquer des arguments de morale* ». ⁵⁴⁸

Mais alors qu'ils avaient été soutenus par leurs alliés lors de la guerre en Afghanistan, l'idée même d'intervenir en Irak isole les États-Unis. Rejoins par les Britanniques et les Espagnols, les hésitations Françaises, Allemandes, Russes et Chinoises ne font que confirmer les réticences de l'opinion publique mondiale. Dans ce contexte, Bush et ses collaborateurs n'ont d'autre choix que de feindre de se plier au droit international. Aux yeux de l'administration américaine, la résolution 1441 est une preuve de leur bon vouloir, puisqu'elle laisse les inspecteurs mener à bien leur mission en Irak. Or, au même moment, les chefs d'États et de gouvernements voient déjà la guerre se préparer officieusement, c'est-à-dire parallèlement aux inspections.⁵⁴⁹ En outre, la formation d'une coalition (les Britanniques en tête) conforte l'administration Bush sur l'Irak ; s'ils sont déjà prêts à passer outre le Conseil de sécurité, l'illusion d'un « concert des puissances » permet aux États-Unis de ne pas contrarier ses alliés et l'opinion publique.

Il faut soulever ici le manque d'intérêt et la sous-estimation de la part du président américain quant à l'avenir de l'Irak une fois la guerre terminée ; sans plus de vision, les partisans de la manière forte sont décidés à intervenir sans penser aux conséquences.⁵⁵⁰ Déjà, les Occidentaux suscitent « *un phénomène de rejet qu'ils paieront cher* » martèle Chirac à Bush.⁵⁵¹ Or, ce dernier ne s'en soucie guère ; deux mois avant le début des opérations, voici comment il parle de Saddam Hussein à Silvio Berlusconi : « *On dispose d'une force surpuissante.*

⁵⁴⁷ George W. Bush, lors de son discours sur l'état de l'Union de janvier 2003

⁵⁴⁸ WASINSKI C., « Sécurité et libéralisme aux États-Unis », *Annuaire français de relations internationales*, Volume V, 2004

⁵⁴⁹ « *On November 26 – more than two months before Colin Powell's famous presentation of the U.S. case to the Security Council – Bush gave the green light for the final buildup of American forces around Iraq. General Franks and his planners called it "the mother of all deployment orders." Once additional units were in place, the United States would be ready to invade. (...) To critics, it mattered little that Bush was ready to consult international opinion if he would not also accept its verdict.* » SESTANOVICH S., *Maximalist: America in the World From Truman to Obama*, op.cit., p.467

⁵⁵⁰ Ce qui fera à dire au Sénateur Joe Biden : « *Nous savons que le futur est incertain. Mais vous ne pouvez pas planifier les étapes d'une grande nation sur [ce qui est] "incertain".* » US Department of Defense, « *On Iraq: Testimony as Delivered by Deputy Secretary of Defense Paul Wolfowitz, and Director, Office of Management and Budget, Joshua Bolten, and Acting Chief of Staff, U.S. Army, General John Keane, 29 juillet 2003* ». Cité dans FREIER N., « *Primacy Without a Plan?* », *Parameters*, Autumn 2006

⁵⁵¹ Entretien téléphonique entre Jacques Chirac et George W. Bush le 9 octobre 2002. BOZO F., *Histoire secrète de la crise irakienne*, op.cit., p.185. Le président de la République française avait déjà exprimé son sentiment quant à la politique étrangère des États-Unis : « *J'ai un principe simple en politique étrangère. Je regarde ce que font les Américains et je fais le contraire. Alors, je suis sûr d'avoir raison.* » Cité dans NOUZILLE V., *Dans le secret des présidents. CIA, Maison-Blanche, Élysée : les dossiers confidentiels, 1981-2010*, Fayard, 2010, pp.9-10 ; « *When the US and the world were debating a war with Iraq in the fall of 2002, not one official in the Bush administration had much interest in discussing the aftermath of a war. More important was to mount a full-court press for a pre-emptive war against an evil cancer. The details of the aftermath would be worked out later, but the public and press attention was to push ABS (Anything But Saddam).* » SNOW N. & TAYLOR P., « *The Revival of the Propaganda State: US Propaganda at Home and Abroad since 9/11* », op.cit.

On va lui botter le cul. »⁵⁵² Ou comme le résumait le professeur de sociologie Michael Mann : « *Saddam Hussein a humilié Bush père et Bush fils veut se venger.* »⁵⁵³

Sous cet angle, la caution onusienne n'est que temporaire ; à la même époque, les rapports rendus par les différents services de l'administration sur les inspections en cours ne sont pas des renseignements objectifs et viables, mais bien le produit d'une politique : « [il] y avait un biais naturel en faveur de la production de renseignements de nature à conforter une politique préétablie » raconte Paul Pillar, un ancien haut responsable de la CIA. En effet, le « 11 septembre a conduit à abaisser, consciemment ou non, le "seuil" de la preuve ». ⁵⁵⁴ Pire, il a donné à la spéculation une nouvelle respectabilité. ⁵⁵⁵ D'ailleurs, en février 2002, le *New York Times* dévoilait l'existence de l'OSI (*Office of Strategic Influence*), un organisme de propagande créé en octobre 2001, dont la « mission [était] de diffuser de fausses informations servant la cause des États-Unis. » ⁵⁵⁶ Et pour s'« assurer » de l'existence des preuves, une cellule est mise en place au Pentagone. Dirigé par Paul Wolfowitz, ⁵⁵⁷ la mission du Bureau des moyens spéciaux (*Office of Special Plans*) est de fournir des éléments probants sur la présence d'armes de destruction massive. ⁵⁵⁸ Éléments qui seront ensuite présentés par Colin Powell au Conseil de sécurité des Nations Unies et qui convaincront une majorité de l'opinion américaine, pourtant réticente un mois auparavant.

Les attentats du 11 Septembre ont changé leur perception du monde, pas leur approche. ⁵⁵⁹ Dans cette atmosphère politique lourde (intérieure comme internationale), la thématique du terrorisme a envahi la presse et les écrans. Le registre sémantique de la guerre (« acte de guerre », « attaques suicides ») ajoute au traumatisme vécu, l'appréhension de l'avenir. En cela, les références à un ennemi invisible s'inscrivent dans une nouvelle narration dramatique, et le Président utilise un vocabulaire emprunté à la fiction. En exigeant qu'on capture Ben Laden « *mort ou vif* », il fait référence au genre du western, dans lequel le monde est binaire – et offre par la même une réponse aux inquiétudes des

⁵⁵² BOZO F., *Histoire secrète de la crise irakienne*, op.cit., p.237

⁵⁵³ MANN M., *L'empire incobérent. Pourquoi l'Amérique n'a pas les moyens de ses ambitions*, Calmann-Lévy, 2004, p.294

⁵⁵⁴ BOZO F., *Histoire secrète de la crise irakienne*, op.cit., p.174

⁵⁵⁵ SESTANOVICH S., *Maximalist: America in the World From Truman to Obama*, op.cit., p.460

⁵⁵⁶ RAMONET I., « Mensonges d'État », *Le Monde diplomatique*, juillet 2003 ; SNOW N. & TAYLOR P., « The Revival of the Propaganda State: US Propaganda at Home and Abroad since 9/11 », op.cit.

⁵⁵⁷ Sous-secrétaire à la Défense sous la présidence de George Bush père, Paul Wolfowitz est secrétaire d'État adjoint à la Défense de 2001 à 2005, période durant laquelle il défend le renversement du régime irakien et est chargé d'en trouver les justifications juridiques. Il est président de la Banque mondiale de 2005 à 2007

⁵⁵⁸ « On peut voir dans la création de cette cellule un désir de court-circuiter les informations, jugées trop prudentes, émanant des services de renseignements. » WASINSKI C., « Sécurité et libéralisme aux États-Unis », op.cit.

⁵⁵⁹ FREIER N., « Primacy Without a Plan? », op.cit.

Américains. De cette façon, il se place comme le cowboy (civilisé) face aux terroristes (sauvages) qui ont remplacé les Indiens⁵⁶⁰ : « *On va devoir les enfumer pour les faire sortir de leurs trous* » (*We'll have to smoke them out of their holes*), lance-t-il. De fait, la profusion des discours sur la lutte du Bien contre le Mal répond à la mobilisation patriotique⁵⁶¹, et l'utilisation à outrance de couples notionnels tels que bien/mal, civilisation/terrorisme, sécurité/menace, liberté/oppression⁵⁶² évite toute analyse critique.

Cette vision du monde et du rôle des États-Unis est confirmée par l'utilisation, quelques jours seulement après les attentats, du mot « croisade » (*crusade*) par George W. Bush. Ce terme, qui renvoie à une guerre contre l'Islam, provoquera la colère et l'indignation de beaucoup, qui y voit un amalgame et une vision simpliste d'un conflit en devenir, – en ignorant l'Histoire.⁵⁶³ À cela, les références à la Seconde Guerre mondiale permettent à George W. Bush d'inscrire « *la guerre contre le terrorisme* » dans un paysage historique et référentiel – ce qui fait dire à certains chercheurs que la « *Seconde Guerre mondiale est [devenue] une marque* ». ⁵⁶⁴ En utilisant des éléments narratifs communs, il cherche à créer un écho : la politique interventionniste du XX^e siècle était une bonne chose, elle le sera également dans cette guerre contre un ennemi invisible.

De ce point de vue, le 11 Septembre a permis à Washington et à « *Bush de mettre en avant un récit manichéen de la lutte entre le bien et le mal.* »⁵⁶⁵ D'ailleurs, sous cet angle, le président américain n'est pas loin de la vision du monde des Islamistes, comme l'expliquait l'historien républicain Bruce Bartlett :

⁵⁶⁰ Sous cet angle, ils se place dans la « lignée » des (présidents) républicains qui aiment recourir au genre du Western pour expliquer et mener une politique : « (...) *the image of the cowboy as perpetuated by Hollywood casts a long shadow over the Republican Party.* » STANLEY T., *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, Thomas Dunne Books, 2014, p.179. Voir également « From the Center: The Cowboy Myth, George W. Bush, and the War in Iraq », *American Popular Culture*, mars 2004

⁵⁶¹ « *Either you are with us or you are with the terrorists. From this day forward any nation that continues to harbor or support terrorism will be regarded by the United States as a hostile regime.* » BUSH George W., « Address to the Nation », 20 septembre 2001. Le USA PATRIOT Act, signé par George W. Bush le 26 octobre 2001

⁵⁶² « *Ce qu'espèrent (...) les terroristes, quand bien même ils n'ébranlent qu'à peine la puissance matérielle de l'ennemi, c'est que, sous le coup de la peur et de la confusion, ce dernier réagira de façon disproportionnée et fera un mauvais usage de sa force préservée.* » HARARI Y., « La stratégie de la mouche : pourquoi le terrorisme est-il efficace ? », *op.cit.*

⁵⁶³ LYONS J., « Bush Enters Mideast's Rhetorical Minefield », *Greenspun.com*, 21 septembre 2001

⁵⁶⁴ BULLINGER J. & SALVATI Andrew J., « Selling the War on Terror through the Branding of World War Two », Centre for Media & Culture Research, London South Bank University, 2010

⁵⁶⁵ CORNOG E., *The Power and the Story: How the Crafted Presidential Narrative Has Determined Political Success from George Washington to George W. Bush*, Penguin Press, 2004, p.250. Voir également RANCIÈRE J., « Le 11 septembre et après : une rupture de l'ordre symbolique ? », *Lignes*, vol.2, n°8, 2002, pp.35-46

« [Bush] *believes you have to kill them all. They can't be persuaded, that they're extremists, driven by a dark vision. He understands them, because he's just like them...* »⁵⁶⁶

Alors que plusieurs États s'opposent à l'idée d'une guerre en Irak, le gouvernement américain doit réussir à convaincre l'opinion publique. Surtout, il faut que les troupes américaines soient convaincues du bienfait de cette opération. Pour ce faire, Washington et le Pentagone vont avoir recours à des moyens originaux, peu « conventionnels ».

⁵⁶⁶ Cité dans SUSKIND R., « Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush », *The New York Times*, 17 octobre 2004

CHAPITRE II – Opération militaire, diplomatie culturelle et propagande

Avant que les opérations militaires ne commencent, les États-Unis « préparent le terrain » en s'appuyant sur les médias et le cinéma. Le recours au *soft power*⁵⁶⁷ leur permet ainsi d'imposer leur point de vue ; en effet, « *la puissance des États-Unis ne se mesure pas qu'en termes strictement économiques ou militaires. Elle se traduit aussi par [sa] capacité (...) à formuler une vision du monde puis à l'imposer au reste de la planète.* »⁵⁶⁸ Comme le souligne le professeur Josef Joffe, le « *soft power c'est Harvard, Hollywood, McDonald's et Microsoft – des objets de tentation et non de menace.* »⁵⁶⁹

C'est ainsi que le Broadcasting Board of Governors – une agence indépendante en charge du contrôle des radios et des télévisions internationales – crée en 2002 Radio Sawa (« Ensemble ») et la chaîne de télévision Al Hurrah qui signifie « La [télévision] Libre ». L'objectif principal est de créer un lien direct avec les pays du Moyen-Orient, afin d'expliquer les différents aspects de la politique étrangère américaine et de « *fournir des informations que doit savoir et comprendre le public arabe et musulman sur la société américaine.* »⁵⁷⁰ En outre, pour viser un public jeune, Radio Sawa diffuse majoritairement de la musique pop, qu'elle soit américaine ou arabe. Surtout, *Radio Sawa* et *Al Hurrah TV* permettent de diffuser un message qui contredit ou contrebalance celui des médias arabes, au premier rang desquels la chaîne d'informations qatarie Al Jazeera.⁵⁷¹ Et, à l'été 2002, la Maison Blanche annonce la création de l'*Office of Global Communications*, dont l'objectif est de

⁵⁶⁷ Terme du professeur Joseph Nye, le *soft power* (que l'on peut traduire par *puissance douce*) est la capacité d'influencer d'autres nations par l'attractivité (cinéma, musique) plutôt que par la coercition. « *Soft power is the ability to get what you want by attracting and persuading others to adopt your goals. It differs from hard power, the ability to use the carrots and sticks of economic and military might to make others follow your will. Both hard and soft power are important in the war on terrorism, but attraction is much cheaper than coercion, and an asset that needs to be nourished.* » NYE Joseph S., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, PublicAffairs, 2004

⁵⁶⁸ POSTEL-VINAY K., *L'Occident et sa bonne parole : nos représentations du monde, de l'Europe coloniale à l'Amérique hégémonique*, Flammarion, 2005, p.15

⁵⁶⁹ Cité dans DREZNER Daniel W., « Is American soft Power on the wane? », *Foreign Policy*, 13 février 2003

⁵⁷⁰ RUGH W., *Fixing Public Diplomacy for Arab and Muslim Audiences*, Hoover Press, 2004

⁵⁷¹ SNOW N. & TAYLOR P., « The Revival of the Propaganda State: US Propaganda at Home and Abroad since 9/11 », *op.cit.*

« coordonner les actions du gouvernement américain dans le domaine de la politique étrangère et de superviser la promotion de l'image de l'Amérique à l'étranger. »⁵⁷² La majorité des journaux arabes jugent ces tentatives comme de la propagande, surtout que l'appellation « Libre » de la chaîne de télévision sous-entend que le public visé ne l'est pas.⁵⁷³ En d'autres termes, le ressentiment à l'égard des États-Unis dans les pays arabes est tel, que comme le fait remarquer le rédacteur en chef du journal *Arab American News*, Osama Siblani : « *Même si le prophète Mohammed en personne s'occupait des relations publiques des États-Unis, il échouerait.* »⁵⁷⁴

Dans le même temps, la majorité des journalistes américains croit aux déclarations des politiques, et ne cherche donc pas à les vérifier ou à les contredire. Pire, la plupart des informations et reportages émanent du gouvernement (la Maison Blanche, le Pentagone et le département de la Défense).⁵⁷⁵

« [Pendant le conflit irakien], *il n'a existé aucun contrepoids en Amérique. (...) face à des radios d'un chauvinisme effarant, à la chaîne de télévision FOX, d'une vulgarité épique, ni CNN ni le Washington Post ne sont sortis d'un conformisme affligeant, et si le New York Times semble avoir eu un penchant pour des articles critiques, ils étaient accompagnés de racontars anti-français ! Le poids du conformisme a été très lourd.* »⁵⁷⁶

⁵⁷² MARTEAU V., « La diplomatie culturelle américaine : l'exportation de l'image du gouvernement », *Quaderni*, n°50-51, Printemps 2003, p.192

⁵⁷³ « (...) *many critics of Al Hurrah maintain that the US still "just doesn't get it" about what the Arab audience's true needs are. (...) It is this failure to look at oneself through the eyes of others that is at the heart of the American propaganda problem, especially if the others are also reading the American media as one of many sources of information to reinforce their viewpoints.* » SNOW N. & TAYLOR P., « The Revival of the Propaganda State: US Propaganda at Home and Abroad since 9/11 », *op.cit.*

⁵⁷⁴ Cité dans MARTEAU V., « La diplomatie culturelle américaine : l'exportation de l'image du gouvernement », *op.cit.*, p.190

⁵⁷⁵ « (...) *media analyst Andrew Tyndall analyzed 414 stories on Iraq from the Major Three (ABC, CBS and NBC) between September 2002 and February 2003 and found that all but 34 stories originated from three government agencies (...). Why such dependence? Mostly it is a question of time.* » *Ibid.* Voir également PRÉMONT K., « L'opinion publique et les médias », in DAVID C-P. (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, Presses de Sciences Po, 3^e édition, 2015, pp.463-505

⁵⁷⁶ HOFFMANN S., *L'Amérique vraiment impériale ?*, *op.cit.*, p.112. D'ailleurs, une étude démontre que ceux qui regardent la chaîne de télévision Fox News – proche des Républicains – ont plus de chance d'être mal informés que ceux qui ne la regardent pas. Voir KULL S., « Misperceptions, the Media and the Iraqi War », *The American Public on International Issues/Knowledge Networks Poll*, 2 octobre 2003. En outre, la journaliste du *New York Times* Judith Miller a appris que ses reportages servaient la propagande gouvernementale. Citée dans PRÉMONT K., « L'opinion publique et les médias », in DAVID C-P. (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, *op.cit.*, p.491. Pour une analyse plus globale des médias américains, voir McCHESNEY Robert W., *The Problem of the Media: U.S. Communication Politics in the Twenty-First Century*, Monthly Review Press, 2004

Le 6 février 2003, au lendemain de la présentation des « preuves » au Conseil de sécurité par Colin Powell, la majorité des journalistes déclare être convaincue par sa prestation. Comme le résume Bruno Le Maire⁵⁷⁷, si rien ne convainc les membres autour de la table, « *le véritable jury est planté devant son téléviseur.* »⁵⁷⁸ D'ailleurs, après la présentation du secrétaire d'État, le taux d'opinion favorable à l'intervention en Irak passe de 58 % à 63 %. Au début de l'année 2003, « *l'administration Bush [est] parvenue à focaliser l'attention nationale sur le dossier irakien et à retourner l'opinion en faveur d'une intervention militaire.* »⁵⁷⁹ Comme le souligne Stanley Hoffmann, « *les guerres aux États-Unis sont populaires lorsqu'elles sont présentées en termes simples, et lorsqu'elles jouent sur deux registres : la sécurité nationale et les idéaux américains – autrement dit, un certain messianisme.* »⁵⁸⁰ Michael K. Deaver, un proche de Donald Rumsfeld, résume ainsi le nouvel objectif :

*« La stratégie militaire doit désormais être pensée en fonction de la couverture télévisuelle [car] si l'opinion publique est avec vous, rien ne peut vous résister ; sans elle, le pouvoir est impuissant. »*⁵⁸¹

Section I. Quand Washington fait appel à Hollywood pour partir en guerre

À la manière du front démocratique contre l'« empire du mal » décrit par Ronald Reagan dans les années 1980, le contexte post-11 Septembre est propice à l'« union sacrée ».⁵⁸² De fait, « *dans une ambiance qui reste marquée par le choc du 11 septembre et son instrumentalisation à outrance par la Maison Blanche, peu de démocrates sont prêts (...) à prendre le*

⁵⁷⁷ Alors conseiller du ministre des Affaires étrangères Dominique de Villepin

⁵⁷⁸ Cité dans BOZO F., *Histoire secrète de la crise irakienne*, op.cit., p.243

⁵⁷⁹ LA BALME N., « Opinion publique transatlantique et politique étrangère : le cas de l'intervention en Irak », *Raisons politiques*, 3/2005, n°19. Un sondage montre qu'en janvier 2003, 44 % des Américains pensent que la majorité des pirates de l'air du 11 Septembre 2001 sont Irakiens. FELDMANN L., « The impact of Bush linking 9/11 and Iraq », *The Christian Science Monitor*, 14 mars 2003

⁵⁸⁰ HOFFMANN S., *L'Amérique vraiment impériale ?*, op.cit., p.95

⁵⁸¹ Cité dans RAMONET I., « Mensonges d'État », op.cit. Du fait d'importantes pressions sur les journalistes, il y a « *une forte concordance entre le cadrage médiatique et le cadrage politique des enjeux de politique étrangère.* » PRÉMONT K., « L'opinion publique et les médias », in DAVID C-P. (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, op.cit., pp.493-494

⁵⁸² Ce principe a été énoncé par le sénateur démocrate Carl Levin, qui estimait qu'il fallait laisser de côté les divergences partisans et se joindre au président Bush dans la guerre contre le terrorisme

risque d'apparaître faibles face à une menace engageant la sécurité nationale. »⁵⁸³ Plus encore que dans le contexte de la guerre froide, les attentats ont des effets inédits sur la manière dont Washington met en œuvre sa politique dans ce monde post-11 Septembre. En effet, l'administration américaine voit au-delà d'une simple union entre démocrates et républicains. Les autorités, soucieuses de « vendre » la guerre contre le terrorisme et leur image dans le pays et dans le monde, se rapprochent donc de l'industrie cinématographique.⁵⁸⁴

Si George W. Bush est toujours entouré par quelques proches néoconservateurs comme Donald Rumsfeld, Dick Cheney et Condoleezza Rice, un en particulier se détache, Karl Rove. Peu connu du grand public, il ne fait pas partie de l'administration Bush en tant que telle. Depuis 1977, Rove vit au Texas, officiellement envoyé pour mener une action politique mais, selon les dires d'un consultant qui le connaissait à l'époque, « *It was really to baby-sit Bush back when [he] was drinking.* »⁵⁸⁵ Devenus des amis proches, Karl Rove sera le conseiller de George W. Bush lors de son élection au poste de gouverneur du Texas en 1994 ; sa réélection en 1998 se fera aussi avec sa collaboration. Après son élection à la présidence en 2000, ce dernier se verra attribuer le poste de *Senior Advisor*.⁵⁸⁶

Peu de temps après les attentats, Karl Rove est à l'origine d'une réunion entre de hauts responsables du ministère de la Défense et des réalisateurs hollywoodiens.⁵⁸⁷ Celle-ci a lieu à l'Institute of Creative Technologies⁵⁸⁸ à Los Angeles, notamment en présence du scénariste Steven De Souza (*Piège de cristal*, *Die Hard*), du réalisateur Joseph Zito (*Delta Force*,

⁵⁸³ BOZO F., *Histoire secrète de la crise irakienne. La France, les États-Unis et l'Irak*, op.cit., p.164

⁵⁸⁴ BLUMENFELD S., « Le Pentagone et la CIA enrôlent Hollywood », *Le Monde*, 24 juillet 2002

⁵⁸⁵ BORGER J., « Who is Karl Rove? », *The Guardian*, 9 mars 2004

⁵⁸⁶ Que George W. Bush qualifiera « d'architecte » de sa campagne lors de son discours d'investiture en 2005

⁵⁸⁷ « *Karl Rove attended the meeting and stressed the need for the entertainment industry to help develop a 'narrative' about America's response to 9/11 (...).* » CARTER S. & DODDS K., *International Politics and Film. Space, Vision, Power*, Columbia University Press, 2014, p.10 ; « (...) *this is a 'fight against evil', and government and Hollywood are responsible for reassuring children of their safety.* » ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, Pluto Press, 2010, p.14

⁵⁸⁸ En 1999, l'*Army's Simulation Training and Instrumentation Command* a conclu un contrat de 45 millions de dollars avec l'Université de Californie du Sud pour la création de ce centre de recherche, dont le but est de rassembler « *les compétences croisées des ingénieurs et des créateurs hollywoodiens pour la mise au point de simulations d'entraînement réalistes.* » RONAI M., « Hollywood et le Pentagone coopèrent dans les effets spéciaux et les techniques de simulation », *Le Débat stratégique*, CIRPES, n°46, septembre 1999

Invasion USA) et de John Milius, le coscénariste d'*Apocalypse Now*,⁵⁸⁹ dans le but de coordonner la politique étrangère américaine avec des productions cinématographiques.⁵⁹⁰

« *The (...) rapprochement began to take shape in the immediate aftermath of the World Trade Center attacks. Hollywood writers and producers volunteered in droves to participate in private “brainstorming sessions” (...). Those sessions (...) tried to guess what the terrorists’ next move might be. Producers, directors and writers were only too happy to have Pentagon brass hear their story lines, and were not displeased to hear one another’s pitches either (...).* »⁵⁹¹

Jack Valanti⁵⁹², le puissant président de la *Motion Picture Association of America* est également présent à cette réunion. La MPAA, surnommée « *le petit Département d’État* »⁵⁹³, entend jouer un rôle dans la « *guerre contre le terrorisme* » en faisant participer Hollywood.⁵⁹⁴ Et, le 5 décembre 2001, l’Académie des arts et des sciences de la télévision tient une réunion sur le sujet « *Hollywood Goes to War?* » pour discuter de la réponse que doit apporter l’industrie au 11 Septembre 2001.⁵⁹⁵ De fait, l’administration Bush souhaite que la guerre contre le terrorisme se joue sur deux fronts : d’une part, une action militaire contre ceux qui représentent une menace, et d’autre part, sur l’idée de « *promouvoir la démocratie* ». ⁵⁹⁶

⁵⁸⁹ SALMON C., *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Édition La Découverte, 2007, 2008, p.161

⁵⁹⁰ « *Screenwriters and directors such as David Fincher and Spike Jonze also “brainstormed with Pentagon officials about creative ways to prevent future terrorist attacks,” all as part of a larger Hollywood-military effort.* » JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, 2012, p.67 ; « *Le message est simple : pas d’amalgame, l’Amérique n’est pas en guerre contre les mondes arabe et musulman, mais contre le terrorisme, seul. (...) Les scénarios à l’emporte-pièce doivent disparaître et la problématique terroriste doit être abordée avec des pincettes. Il est même suggéré aux studios de promouvoir dans leurs films la politique conduite par l’équipe Bush en matière d’intégration, dont l’un des résultats est l’acceptation par les Américains d’une communauté musulmane en leur sein, leur explique t-on. Les bons Arabes d’un côté, le terrorisme de l’autre.* » REVEL R. & ROSSANO D., « *Hollywood, combien de divisions ?* », *L’Express*, 5 juillet 2004

⁵⁹¹ COOPER M., « *Lights! Cameras! Attack! Hollywood Enlists* », *The Nation*, 21 novembre 2001

⁵⁹² Président de la MPAA de 1966 à 2004

⁵⁹³ Elle est surnommée ainsi depuis qu’Eric Johnston a été nommé à sa tête en 1945 en raison de ses liens avec le pouvoir. Élu quatre fois président de la Chambre de Commerce des États-Unis, c’est un proche du président Roosevelt. FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, Bargain Price, 2005, p.55

⁵⁹⁴ « *I have been trying since late September to enlist the movie industry in getting involved in contributing its creative imagination and persuasion skills to support the war on terror (...).* » VALANTI J., « *Hollywood and the War Against Terror* », *News Perspectives Quartely*, vol.19, n°2, 2002. La retranscription de cette réunion se trouve dans les ANNEXES

⁵⁹⁵ ALFORD M. & GRAHAM R., « *Lights, Camera... Covert Action: The Deep Politics of Hollywood* », *op.cit.*

⁵⁹⁶ Déclaration de la secrétaire d’État Condolezza Rice sur son projet pour changer la diplomatie : « *work with our many partners around the world to build and sustain democratic, well-governed states that will respond to the needs of*

Il est clair que les responsables politiques voient en Hollywood une arme efficace pour répandre leurs idées et ce, même si le *soft power* n'a aucune chance d'aboutir si la politique étrangère est dominée par la Doctrine Bush.

Le 17 octobre 2001, la Maison Blanche annonce la création d'un « Groupe de travail des Arts et du spectacle » (*Arts and Entertainment Task Force*) pour provoquer un « *mouvement massif de la part d'Hollywood dans le but de réagir au 11 septembre* ». Nombreux sont les commentateurs à s'interroger sur cette alliance entre un Président républicain et une industrie traditionnellement favorable aux Démocrates.⁵⁹⁷ Cette diplomatie culturelle apparaît d'ailleurs dans le rapport fait en 2004 par un comité spécialisé, le « Advisory Committee on Cultural Diplomacy », et qui est parfaitement résumée par l'un de ses membres :

*« If you don't have a cultural presence, the only way for people to judge is on politics. And in the Middle East particularly, we will always lose on politics. »*⁵⁹⁸

D'ailleurs, George W. Bush lui-même s'inquiète de la représentation « biaisée » de l'Amérique faite par Hollywood.⁵⁹⁹ C'est pourquoi la réunion qui s'est tenue entre des responsables de Washington et les réalisateurs hollywoodiens est d'une grande importance pour la politique que souhaite mener l'administration Bush.

« Between October 17 and December 6, there were a series of high-profile meetings in Los Angeles and Washington featuring Karl Rove (...) and Jack Valenti (...). The major outcome of these meetings was a repeated question from Hollywood, how can we help? while the White House, to

their people – and conduct themselves responsibly in the international system... Transformational diplomacy is rooted in partnership, not paternalism – in doing things with other people, not for them. We seek to use America's diplomatic power to help foreign citizens to better their own lives, and to build their own nations, and to transform their own futures... » Georgetown University Address, 18 janvier 2006. Archive du Département d'État, <http://2001-2009.state.gov/secretary>

⁵⁹⁷ CHAMBERS D., « Will Hollywood Go to War? », *Transnational Broadcasting Studies*, n°8, printemps-été 2002

⁵⁹⁸ Cité dans FRAGO M., LA PORTE T. & PHALEN P., « The Narrative reconstruction of 9/11 in Hollywood films: independent voice or official interpretations? », *Javnost-The Public*, vol.17, n°3, 2010

⁵⁹⁹ Lors d'un discours à l'université de Tsingha à Pékin en février 2002, le président déclare : « (...) *I'm concerned that the Chinese people do not always see a clear picture of my country. (...) Our movies and television shows often do not portray the values of the real America I know.* » Cité dans MEDVED M., « That's Entertainment? Hollywood's Contribution to Anti-Americanism Abroad », in WITTKOPF Eugene R. & McCORMICK James M. (dir.), *The Domestic Sources of American Foreign Policy. Insights and Evidence*, Rowman & Littlefield, 4^e éd., 2004, p.44

*avoid accusations of co-opting Hollywood into propaganda, could only answer, we can't tell you how. »*⁶⁰⁰

En décembre 2001, Dick Cheney, Donald Rumsfeld et Paul Wolfowitz assistent à la première du film *La Chute du Faucon noir* de Ridley Scott, qui raconte le fiasco de l'armée américaine en Somalie en 1993. Contrairement aux autres films dont la sortie avait été reportée, celle-ci fut avancée pour profiter de l'effet 11 Septembre. Par la suite, des copies du film seront envoyées aux bases américaines à l'étranger⁶⁰¹ dans le but de promouvoir la prochaine opération militaire. De plus, le film a reçu une aide conséquente du Pentagone, notamment en lui prêtant huit hélicoptères et une centaine de soldats.⁶⁰² Enfin, des troupes ont été envoyées « *pour participer au tournage et stimuler le sentiment patriotique* ». ⁶⁰³ De la même façon, le film *Nous étions soldats* de Randall Wallace (2002) – qui retrace la bataille de la Drang entre les forces américaines et nord-vietnamiennes en novembre 1965 – a été montré lors d'une projection privée à George W. Bush, Donald Rumsfeld et Condoleezza Rice.

Mais le recours au *soft power* peut parfois produire des effets inattendus. C'est ainsi qu'au printemps 2003, alors que les bombes s'abattent sur Bagdad, Saddam Hussein distribue lui aussi des copies de *La Chute du Faucon noir* à ses soldats afin de « *booster leur moral* ». ⁶⁰⁴

Section II. Le complexe « militaro-cinématographique »

Lors de son discours de fin de mandat en 1961, le président Dwight Eisenhower avait mis en garde contre le complexe « militaro-industriel ». Est-il temps aujourd'hui de parler de complexes « militaro-médiatique »⁶⁰⁵ et « militaro-cinématographique ».

⁶⁰⁰ CHAMBERS D., « Will Hollywood Go to War? », *op.cit.*

⁶⁰¹ SALMON C., *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, *op.cit.*, p.164

⁶⁰² ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, Pluto Press, 2010, p.46

⁶⁰³ HOBEBMAN J., « Malaise dans la spielbergisation », *Les Cahiers du Cinéma*, n°614, juillet-août 2006

⁶⁰⁴ FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, *op.cit.*, p.110

⁶⁰⁵ « *The military-industrial complex has become the military-entertainment complex.* » LENOIR T. & LOWOOD H., « Theaters of war: the military-entertainment complex », Stanford University, 2002

L'industrie cinématographique est à la fois le reflet de la puissance américaine et l'un des meilleurs promoteurs de ses valeurs. Dans un monde où le poids des images est de plus en plus imposant, Hollywood (qui est donc une représentation) est un outil plus redoutable – parce que diffus – que les attributs traditionnels de la puissance.⁶⁰⁶ De fait, le cinéma peut à juste titre être considéré comme un acteur des relations internationales – la coopération entre Hollywood et le Pentagone s'inscrivant dans la diplomatie publique (*public diplomacy*) qui « vise à promouvoir l'intérêt national à travers l'information et l'influence [des États-Unis] sur les publics extérieurs ». ⁶⁰⁷

Si la CIA et d'autres agences gouvernementales ont leurs bureaux à Hollywood pour tenter d'influencer le contenu des films, la présence la plus importante est certainement celle du Pentagone. Celui-ci contrôle en effet les productions dans lesquelles l'armée est impliquée, en fournissant des soldats et des équipements ou – si le film donne une mauvaise image des militaires – en les refusant : « *Military involvement with a film project normally begins with script review. All projects must ultimately get DoD [le Département de la Défense] approval to move forward.* »⁶⁰⁸ En réalité, il semble que les conditions pour obtenir une aide de la part du département soit plus restrictives que cela, puisqu'une liste de nombreuses conditions sont à respecter afin d'en bénéficier.

En fait, le département de la Défense a deux objets. Le premier est de présenter l'armée « sous un bon angle », ce qui exclut les paroles vulgaires, la drogue ou tout autre comportement jugé inapproprié. La censure s'effectue ainsi en deux étapes : d'abord, le bureau basé à Hollywood donne des instructions aux producteurs et au réalisateur, puis pendant le tournage, coupe ou enlève des scènes qu'il n'apprécie pas. Ensuite, une projection est organisée où l'accord final est donné. Le second but est de rendre l'armée attractive pour les jeunes afin que les effectifs augmentent.⁶⁰⁹ Ci-dessous, des extraits des

⁶⁰⁶ « *Today, no serious observer can deny the link between perceptions of the United States and the country's national security.* » ROSS C., « Public Diplomacy Comes of Age », *The Washington Quarterly*, vol.25, Spring 2002. Cité dans KENNEDY L., « Remembering September 11: Photography as Cultural Diplomacy », *International Affairs*, vol.79, pp.315-326, mars 2003

⁶⁰⁷ Cette définition est donnée par PUSIA (*United States Information Agency*), un organisme de propagande officiel créé en 1953 par le président Eisenhower, était notamment en charge de *Radio Free Europe* et de *Voice America*, qui contrebalançaient les propos communistes diffusés en Europe de l'Est. « [L'] USIA (...) a été éliminée en 1999, et ses vestiges absorbés dans le Département d'État. » MARTEAU V., « La diplomatie culturelle américaine : l'exportation de l'image du gouvernement », *op.cit.*, p.175. Voir également LORD C., « Diplomatie publique et *soft power* », *Politique américaine*, n°3, 3/2005, pp.61-72

⁶⁰⁸ SMITH S. D., « Hollywood, Military Cooperation Often Mutually Beneficial », *American Forces Press Service*, 21 août 2006. <http://www.defense.gov/news/NewsArticle.aspx?ID=516>

⁶⁰⁹ HILTON R., « The Pentagon and Hollywood », *World Association of International Studies* – Stanford University

instructions du Département de la Défense dans le cadre d'une coopération avec l'industrie cinématographique⁶¹⁰ :

« 3. POLICY

3.1. Government assistance may be provided to an entertainment-oriented motion picture, television, or video production when cooperation of the producers with the Government results in benefitting the Department of Defense or when this would be in the best national interest, based on consideration of the following factors:

(...)

3.1.2. The production is of informational value and considered to be in the best interest of public understanding of the U.S. Armed Forces and the Department of Defense.

3.1.3. The production may provide services to the general public relating to, or enhancing, the U.S. Armed Forces recruiting and retention programs.

(...)

5. PROCEDURES

5.1. Initiation of Request. The producer shall submit the following to OASD(PA)⁶¹¹:

5.1.1. A letter describing his or her proposal to produce a specific motion picture, television program, or video product, stating the story/project objectives and identifiable benefits for the Department of Defense.

(...)

⁶¹⁰ Department of Defense Instruction Number 5410.16., 26 janvier 1988. Subject: « *DoD Assistance to Non-Government, Entertainment-Oriented Motion Picture, Television, and Video Productions* »

⁶¹¹ Office of the Assistant Secretary of Defense for Public Affairs

5.3.1. Review of Productions. When DoD assistance has been provided to a production, the production company must arrange for an official DoD screening in Washington, D.C., before delivery of the production for general public release. Preferably, this review should be before composite printing to facilitate any changes that may be required. »

En d'autres termes, il faut donner une image positive de l'armée en suivant les instructions écrites. Cela ne signifie pas qu'un personnage « négatif » ne peut apparaître dans le film, mais celui-ci doit être contrebalancé par de « bons » militaires. De même, une mauvaise action ou un mauvais comportement doivent obligatoirement être punis. En revanche, si un des points décrits n'est pas suivi, le Département d'État ne peut subventionner le film.⁶¹²

« Sur de nombreux films de guerre, l'armée se trouve désormais aux avant-postes. Les producteurs ont besoin d'équipements militaires et le Pentagone prête volontiers ses avions de chasse, ses blindés et même ses porte-avions. Il ouvre ses bases aux caméras et met à disposition ses pilotes pour faire de la figuration, sans compter les multiples consultants techniques, parfois même à titre gracieux. En échange, il exige un droit de regard sur le scénario. Le contre-amiral Craig Quigley, chargé de la communication au Commandement central, qui a dirigé les opérations en Afghanistan, avoue lui-même : "Il existe divers moyens de fournir de l'information au peuple américain. Le cinéma en est un excellent." Unis dans l'épreuve, cinéastes et stratèges se sont réconciliés pour glorifier une Amérique conquérante et bienveillante. »⁶¹³

La Somme de toutes les peurs de Phil Alden Robinson, dont la sortie était prévue en novembre 2001 a été reportée à juillet 2002. Le film a reçu de l'aide de la part du Pentagone

⁶¹² « The DoD logic behind its decision is that if the film shows some negative aspect or incident, even if it actually took place, the audience will generalize it and perceive it as a common practice. As a result, a negative stereotype will be formed that, in turn, will affect recruiting potential and the informational value of the film. Thus, even if the film is historically and technically accurate, it can be rejected by the DoD if the overall image of the military is negative. » ZHAKOVA O., « Strange Bedfellows: Cooperation between Hollywood and the Pentagon », Lehigh University, 2011, pp.19-20

⁶¹³ BENEZET E. & COURMONT B., « Washington et Hollywood : l'arme fatale ? », *Revue internationale et stratégique*, 2004/3 n°55

et de la CIA. Ayant eu accès à des données classées « *confidentielles* »⁶¹⁴, il a également pu utiliser des jets F-16, des avions bombardiers ainsi que des hélicoptères. Au final, le film est réaliste et le Pentagone peut l'utiliser pour ses campagnes de recrutement.⁶¹⁵ De fait, le pouvoir apparaît « dirigé » par le storytelling, c'est-à-dire par la fabrication d'histoires que l'on raconte au peuple et donc au public :

« [Le procureur général des États-Unis] *John Ashcroft* a ainsi attendu le lundi suivant le deuxième week-end d'exploitation de *La Somme de toutes les peurs* pour annoncer l'arrestation du terroriste *Abdullah Al-Mujabir* (...) lié à *Al-Qaïda*, qui fomentait un attentat proche de celui qui se produit dans le film de *Phil Alden Robinson*. Plus étrange encore, *John Ashcroft* se trouvait à *Moscou* au moment de cette annonce, comme pour faire écho au dénouement de *La Somme de toutes les peurs*, où la coopération russo-américaine sauve le monde du chaos. Faudra-t-il désormais, pour savoir si les États-Unis vont intervenir en Irak, regarder attentivement les calendriers de sortie des films ? »⁶¹⁶

De fait, il faut souligner que la relation Washington/Hollywood tend à évoluer ; si le premier semble être en position de force, les studios ont pris, au fil des années, l'ascendant.⁶¹⁷ Si *La Somme de toutes les peurs* est critique envers la CIA, cette dernière a néanmoins « ouvert ses locaux et (...) donné de nombreux conseils à la réalisation. Cette relation illustre

⁶¹⁴ BENEZET E. & COURMONT B., « Washington et Hollywood : l'arme fatale ? », *op.cit.*

⁶¹⁵ Il en va de même pour la CIA. En 2004, Chase Brandon, l'agent chargé des relations avec les médias (*entertainment liaison*) demande à l'actrice principale de la série *Alias* d'apparaître dans une vidéo pour ses campagnes de recrutement : « *I'm Jennifer Garner. I play a CIA officer on the ABC TV series Alias. In the real world, the CIA serves as our country's first line of defense in the ongoing war against international terrorism. (...) since the tragic events of 9/11, the CIA has (...) stronger need for creative, innovative, flexible men and women from diverse backgrounds and a broad range of perspectives. Right now, the CIA has important, exciting jobs (...). If you're an American citizen and seek a challenging, rewarding career where you can make a difference in the world and here at home, contact the agency at www.cia.gov. Thank you.* » JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, *op.cit.*, pp.74-75

⁶¹⁶ BLUMENFELD S., « Le Pentagone et la CIA enrôlent Hollywood », *op.cit.*

⁶¹⁷ « Le National Research Council a recommandé [en 1997] au Pentagone de tirer parti des capacités acquises par Hollywood dans le domaine du logiciel : effets spéciaux, technologies de simulation et capacité à raconter des histoires. » RONAI M., « Hollywood et le Pentagone coopèrent dans les effets spéciaux et les techniques de simulation », *Le Débat stratégique*, CIRPES, n°46, septembre 1999

*l'évolution en cours : l'appareil de sécurité nationale finit par avoir d'avantage besoin des grands studios et par en être plus dépendant que l'inverse. »*⁶¹⁸

Si des critiques se font entendre quant à cette coopération, notamment sur le financement public du Pentagone, le directeur du bureau de liaison Philip Strub est clair : « [Cela] nous donne l'opportunité de communiquer directement avec le public américain (...). »⁶¹⁹ Ainsi, tous les départements de la défense sont représentés par leurs bureaux à Los Angeles⁶²⁰. Par exemple, l'armée de l'air (*Air Force*) possède son propre bureau pour le financement, les prêts de matériels et d'uniformes, ainsi que des aides à l'écriture de scénario quand il s'agit d'utiliser de nouvelles technologies « pour être à l'avant-garde », comme le précise leur site internet (*airforcehollywood*). C'est en effet une véritable coopération qui s'est établie depuis le début de l'industrie cinématographique. Ainsi, lorsque le départ à la retraite de Jack Valenti est abordé en 2004, l'équipe de George W. Bush proposa Victoria Clarke pour lui succéder. Cette dernière étant l'ancienne porte-parole du Pentagone, les violentes réactions firent renoncer la Maison Blanche.⁶²¹

Par ailleurs, si l'union fonctionne dans les mois qui suivent les attentats, la campagne irakienne va, en apparence, rompre le « front Washington-Hollywood ». En effet, la majorité des célébrités (acteurs, réalisateurs) prend ouvertement position contre l'intervention militaire en Irak. Surtout, l'industrie du cinéma redoute une mainmise trop importante de Washington et de l'armée⁶²² ; c'est ainsi que « 30 000 artistes du monde du cinéma, mais aussi des universitaires et des intellectuels [se prononcent] contre la guerre en Irak, à l'instar de la pétition « Not in our name » (...), paraphée, par exemple, des noms d'Oliver Stone ou de Robert Altman. »⁶²³

Cependant les liens entre l'industrie cinématographique et Washington ne sont pas pour autant rompus. Malgré les critiques, les studios hollywoodiens savent qu'un désaccord durable avec Washington peut leur nuire. « [Ainsi], les bad boys – Sean Penn et les autres – ont été priés de baisser d'un ton, sous peine de voir leurs carrières en pâtir et leurs noms couchés sur les listes

⁶¹⁸ VALANTIN J.-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde*, Éditions Autrement, 2010, p.143 ; ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, *op.cit.*, p.93

⁶¹⁹ Cité dans FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, *op.cit.*, p.109

⁶²⁰ Une page sur le site internet du département de la Défense est spécifiquement dédiée aux "divertissements", appelée « U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos »

⁶²¹ REVEL R. & ROSSANO D., « Hollywood, combien de divisions ? », *op.cit.*

⁶²² Se référer à la réunion qui eu lieu à Los Angeles en octobre 2001

⁶²³ BENEZET E. & COURMONT B., *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*, Armand Colin, 2007, p.70

noires. *“Blacklisté” par Valenti.* »⁶²⁴ Ainsi, les célébrités sont “libres” d’exprimer leur opinion tout en sachant que leurs employeurs – les studios – les rappelleront à l’ordre ou ne les feront plus travailler si leur parole dépasse l’axe Washington-Hollywood.⁶²⁵

Dans un article paru en 2004, le journaliste Ron Suskind relate une conversation qu’il a eue avec un conseiller de George W. Bush à l’été 2002. Ce dernier, mécontent d’un article que Suskind avait écrit, lui avait lancé : « *Nous sommes un empire maintenant, et lorsque nous agissons, nous créons notre propre réalité. (...) Nous sommes les acteurs de l’Histoire... Et vous, vous tous, il ne vous reste qu’à étudier ce que nous faisons.* »⁶²⁶ Tenus quelques mois avant le début de la guerre en Irak, ces propos reflètent l’état d’esprit et la façon dont les membres de l’administration jugent le rôle des États-Unis. De plus, ils ne correspondent pas à une stratégie politique mais médiatique, ce que Christian Salmon appelle « le pouvoir par le récit ».⁶²⁷

Le 1^{er} mai 2003, moins de deux mois après le début des opérations en Irak, George W. Bush prononce une allocution restée célèbre. Son arrivée sur le porte-avions nucléaire USS Abraham Lincoln est théâtralisée : à bord d’un avion de chasse, il est vêtu d’une tenue de pilote, avec casque sous le bras, comme pour mieux incarner son rôle de chef de guerre. Devant des centaines de caméras, il annonce en direct la fin des opérations majeures en Irak. À l’arrière-plan une immense bannière porte l’inscription « Mission accomplie ». Cette annonce précipitée et dotée d’une mise en scène lourde, fait référence à certains films, comme *Top Gun* ou *Independance Day*. À la fin du film, le président des États-Unis se retrouvait parmi ses concitoyens pour mener une dernière attaque contre les extraterrestres. Ancien pilote de chasse, il endossait le costume de chef de guerre pour faire partie de la bataille. Le « *pouvoir par le récit* » est ainsi une stratégie utilisée par George W. Bush et ses conseillers. Et, à moins d’un an de l’élection présidentielle de 2004, les Républicains

⁶²⁴ REVEL R. & ROSSANO D., « Hollywood, combien de divisions ? », *op.cit.*

⁶²⁵ « *The interlocking of Hollywood and national security apparatuses remains as tight as ever: ex-CIA agent Bob Baer told us, “There’s a symbiosis between the CIA and Hollywood” and revealed that former CIA director George Tenet is currently, “out in Hollywood, talking to studios”.* » ALFORD M. & GRAHAM R., « Lights, Camera... Covert Action: The Deep Politics of Hollywood », *op.cit.*

⁶²⁶ SUSKIND R., « Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush », *The New York Times*, 17 octobre 2004. Traduit par l’auteure

⁶²⁷ Titre d’un chapitre de SALMON C., *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, *op.cit.*

entendent y avoir recours car ils ont la « *capacité à élaborer des scénarios dans la vie plutôt qu'à l'écran* »⁶²⁸, ce qui n'est pas le cas des Démocrates.

⁶²⁸ « Rappelons celui qui a le mieux marché : ancien volontaire au Vietnam, John Kerry a été [qualifié de] lâche, (...) tandis que Bush et Cheney (...) furent dépeints comme de courageux chefs de guerre ». HOBBERMAN J. « Malaise dans la spielbergisation », *Les Cahiers du Cinéma*, n°614, juillet-août 2006

CHAPITRE III – Hollywood entre conformisme et réformisme

Section I. Digression : *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore

Le terme « digression » ne signifie en aucun cas une mise à l'écart du film de Michael Moore, et encore moins une déconsidération ou une sous-estimation de son importance et de son impact. Le choix de l'aborder de cette façon vient du fait qu'il s'agit d'un documentaire et non d'une fiction. En effet, si parler de *Fahrenheit 9/11* était incontournable, il ne s'intégrait pas dans la « grille de lecture » de cette thèse – les documentaires ne faisant pas partie de la filmographie mais de la bibliographie, c'est-à-dire comme support. De plus, à nos yeux, le film n'est en aucun cas un documentaire mais un document, une plaidoirie ; il ne crée pas un langage cinématographique mais traduit des faits en images, ou comme le dirait Jean-Luc Godard : « *Moore ne fait pas des films, juste des discours* ».

Il s'agit ensuite d'une digression – ou plutôt d'un à-côté – car si Michael Moore a échoué dans son objectif d'empêcher la réélection de George W. Bush, il a néanmoins réussi à « casser » le front Washington-Hollywood. Si le puissant président de la *Motion Picture Association of America* (MPAA) Jack Valenti, n'a pas réussi à empêcher sa sortie en salles, il a néanmoins obtenu son interdiction aux moins de 17 ans.⁶²⁹

Présenté au Festival de Cannes en 2004, *Fahrenheit 9/11* ne fait pas partie des favoris pour remporter la récompense suprême mais fait néanmoins parler de lui. Et lorsque la Palme d'Or lui est attribuée, nombreuses sont les réactions négatives ou virulentes.⁶³⁰ En effet, même si le jury s'en défend – particulièrement son président, Quentin Tarantino – il s'agit bien d'une Palme politique et non cinématographique.⁶³¹ Et, pour la première fois

⁶²⁹ « Une mesure qui s'est accompagnée d'un tir nourri dirigé contre l'auteur du film. Où l'on a vu se mêler aux voix des lignes républicaines celles du lobby militaire, le tout relayé par l'équipe Bush, qui a pilonné à grand renfort d'anathèmes un document qualifié de brûlot. » REVEL R. & ROSSANO D., « Hollywood, combien de divisions ? », *L'Express*, 5 juillet 2004

⁶³⁰ Notamment de la part de certains conservateurs américains, qui y voient une récompense « typiquement française » (c'est-à-dire anti-américaine), alors qu'un seul membre du jury est français

⁶³¹ À l'inverse, des films comme *2046* de Wong Kar-wai, *Old Boy* de Park Chan-wook ou *Clean* d'Olivier Assayas, étaient plus susceptibles – et légitimes – de remporter la Palme d'Or

dans l'histoire du Festival, le jury est obligé de s'expliquer sur son choix.⁶³² Cela étant, nous pouvons supposer que sa récompense sert d'abord et avant tout à permettre au film d'être plus largement distribué, notamment aux États-Unis, où les documentaires ne font généralement pas recette. En l'occurrence, *Fahrenheit 9/11* aura été le documentaire le plus vu, générant plus de 120 millions de dollars de recettes dans 860 salles de cinéma américaines (un phénomène sans précédent pour un documentaire).⁶³³

Sorti en juin 2004, le film de Moore retrace les quatre années du mandat de George W. Bush. En dénonçant son action – et son inaction –, Michael Moore se place en justicier face à un « *sheriff débile et corrompu* ». ⁶³⁴ À ce moment-là, le fait de critiquer ouvertement et de façon brutale l'administration Bush a quelque chose d'audacieux, même pour un réalisateur comme Michael Moore qui a l'habitude de réaliser des films polémiques, qu'il s'agisse d'une grande entreprise ou d'un lobby.⁶³⁵ Mais le fait que Disney a tenté d'empêcher la distribution du film (à travers sa société de production Miramax) a été vu comme une volonté de censure.⁶³⁶ Selon Michael Moore, le refus de Disney serait d'ordre financier. En effet, la société a bénéficié d'aides de la part de la Floride puisque le parc d'attraction du même nom y est installé, d'autant que le gouverneur de l'État est également le frère du Président, Jeb Bush. Mais les producteurs du film ont su tirer parti de ces pressions. En ajoutant la phrase « *The film they did not want you to see* » lors des projections en salles, ils ont démontré qu'ils étaient victimes de la censure et ont ainsi suscité un intérêt chez les spectateurs, au-delà de leurs opinions politiques.

Au moment où *Fahrenheit 9/11* est réalisé, aucun film n'a encore réellement abordé le 11 Septembre et ses conséquences. Comme il a été vu, les studios devaient attendre que les attentats se « dissipent » dans l'esprit des Américains pour les traiter au cinéma. En ce sens, Michael Moore est le premier à lever un interdit officieux.

En référence directe au livre de Ray Bradbury,⁶³⁷ le film de Michael Moore, dont l'accroche est « *The temperature where freedom burns!* », signifie que le futur (la contre-utopie)

⁶³² L'actrice britannique et membre du jury Tilda Swinton expliqua que le film était un « *contre-pouvoir face aux médias pro Bush* ». Citée dans BOLTER T. (dir.), *Cinéma anglophone et politique. Vers un renouveau du sens*, L'Harmattan, 2007

⁶³³ CORLISS R., « That Old Feeling: The Year in Docu-politics », Time.com, 20 décembre 2004

⁶³⁴ DOUVILLE O., « Fahrenheit 9/11 ou du cinéma à l'estomac... », 18 juillet 2004

⁶³⁵ *The Big One* (1997) et *Bowling for Columbine* (2002)

⁶³⁶ RUTENBERG J., « Disney Is Blocking Distribution of Film That Criticizes Bush », *The New York Times*, 5 mai 2004

⁶³⁷ Publié en 1953 à l'apogée du maccarthysme, *Fahrenheit 451* dépeint un état autoritaire dans lequel la lecture est bannie (le titre fait référence à la température à laquelle le papier brûle). Mais aussi sombre qu'il

décrit dans le roman est désormais là, depuis les attentats⁶³⁸ : censure, propagande, restriction des libertés individuelles. En ce sens, il inscrit le 11 Septembre comme un événement historique qui a impacté le présent et non comme une blessure intouchable qu'il faut taire. Ainsi, lorsque le spectateur assiste à l'exposé de Michael Moore, il ne peut qu'acquiescer aux faits qui lui sont présentés (le Patriot Act et ses dérivés, l'« amateurisme » de George W. Bush, la guerre en Irak). De fait, il ne peut douter de ces informations et là n'est pas la question ; objectivement, « [La voix de Moore] a, par définition, déjà raison. »⁶³⁹

Le film s'ouvre pendant la campagne présidentielle de 2000 ; sur des images de liesses du vice-président sortant et candidat démocrate Al Gore, le réalisateur demande : « *Était-ce un rêve ?* » S'appuyant sur des images d'archives de la chaîne Fox News qui donne George W. Bush gagnant avant même le décompte des voix de la Floride, État décisif (*swing state*) qui peut faire basculer l'élection, il adopte un ton drôle et cynique et parle à la place de Bush : « *les gars de la Cour suprême sont des amis de papa...* » Élu, Bush est alors présenté comme un président qui non seulement ne connaît aucun dossier mais qui en plus ne travaille pas, passant « *42 % de son temps en vacances* » dans son ranch texan. Volontiers sarcastique au début du film, Moore change de ton lorsqu'il vient à parler du 11 Septembre. Pour insister sur la gravité des attentats, il plonge le spectateur dans le noir pendant plusieurs minutes, laissant le son traduire l'horreur. De cette façon, il tente de faire oublier ces images vues et revues pour que le public se les approprie différemment, devenant ainsi un « *irreprésentable absolu.* »⁶⁴⁰

Ce matin du 11 Septembre, quand Bush se rend dans une école primaire de Floride, il est déjà au courant qu'un avion a percuté le World Trade Center.⁶⁴¹ Souriant, il assiste à un cours de lecture lorsque son chef de cabinet entre dans la classe et lui dit à l'oreille : « *the nation is under attack* ». Sa réaction – ou plutôt sa non-réaction – est aujourd'hui encore inexplicquée, voire surréaliste, puisqu'il reste assis à écouter le cours. Pendant sept minutes, George W. Bush ne fait rien tandis que le réalisateur commente sa passivité : « *il ne sait pas quoi faire et personne n'est là pour lui dire ce qu'il doit faire* » (sous-entendu que c'est la première

puisse paraître, le livre de Bradbury parle également de résistance politique. En effet, un petit groupe de personnes a décidé de mémoriser certains livres afin de les transmettre aux générations futures. Ce faisant, ils deviennent une menace pour le pouvoir en place

⁶³⁸ WEBER C., « Fahrenheit 9/11: The Temperature Where Morality Burns », *Journal of American Studies*, Cambridge University Press, vol.40, mars 2006

⁶³⁹ BURDEAU E., « Double M contre W », *Les Cahiers du Cinéma*, n°592, juillet-août 2004

⁶⁴⁰ BELL A-L., « La citation du réel : le 11-Septembre », *Médiamorphoses*, n°20, 2007

⁶⁴¹ Il en a été informé par Karl Rove. BUSH George W., *Instants décisifs*, Plon, 2010, p.136

fois qu'il est seul face à ses responsabilités).⁶⁴² Puis il commente ce qui peut se passer dans sa tête (« *peut-être aurais-je du aller au bureau plus souvent* » ; « *ou lire le rapport du 6 août 2001 qui stipulait que Ben Laden planifiait d'attaquer l'Amérique en détournant des avions* ».) De fait, « *les mordillements de bouche de George W. Bush, la vacuité fixe de son regard, la raideur amorphe de sa posture à cet instant flottant constituent l'une des séquences abyssales de Fahrenheit 9/11* ». ⁶⁴³

Michael Moore met également en cause les relations qu'entretient la famille Bush avec la famille royale d'Arabie Saoudite⁶⁴⁴, ainsi qu'avec celle de Ben Laden, puisque plusieurs de ses membres ont été autorisés à quitter le territoire américain quelques jours après les attentats. De plus, Moore insiste sur le climat de peur que les médias font régner⁶⁴⁵ entre la guerre en Afghanistan et celle en Irak, « pour préparer le terrain ». Comme le souligne Jim McDermott, psychiatre et membre du Congrès, « *you can make people do anything if they're afraid* ». Surtout, il cherche à démontrer que les raisons invoquées pour entrer en guerre contre l'Irak sont fausses. En effet, Bush aurait « *décidé de terminer le travail inachevé de papa* », tout en protégeant les intérêts de plusieurs compagnies qui seraient liées au président et au vice-président (Carlyle, Unocal et Halliburton).⁶⁴⁶

Peu de temps avant le début de l'Opération *Iraqi Freedom*, Moore explique qu'elle n'est pas justifiée, voire injuste : pour nous prouver ce qu'il dit, il nous montre un Irak idyllique dans lequel les enfants Bagdadis jouent tranquillement, tandis que la population est heureuse, souriante. De cette façon, il évite toute discussion/question à propos du régime de Saddam Hussein. Cette séquence s'apparente plus à une parodie de film de propagande, surtout qu'elle est brutalement arrêtée par les bombes américaines.

⁶⁴² Dans ses mémoires, George W. Bush raconte sa (non) réaction : « *J'éprouvais d'abord un sentiment d'outrage. Quelqu'un avait osé attaquer l'Amérique. Ils allaient le payer. Puis je vis les visages des enfants devant moi. Je pensai au contraste entre la brutalité des agresseurs et l'innocence de ces enfants. (...) J'aperçus des journalistes au fond de la salle, qui apprenaient la nouvelle sur leurs portables (...). Mon instinct se mis en branle. Je savais que ma réaction serait filmée et diffusée dans le monde entier. La nation serait sous le choc ; le président, lui, ne le pouvait pas. Si je quittais brusquement la classe, cela effraierait les enfants et émettrait des ondes de panique dans tout le pays. (...) J'avais choisi mon plan d'action : quand la leçon serait finie, je quitterais la classe calmement, rassemblerais des informations, puis je m'adresserais à la nation. » BUSH George W., *Instants décisifs*, op.cit., p.137*

⁶⁴³ Critique de FERENCZI A. & LANDROT M., *Télérama*, 7 juillet 2004

⁶⁴⁴ 15 des 19 terroristes des attentats du 11 Septembre étaient Saoudiens

⁶⁴⁵ Extraits de plusieurs journaux télévisés : « *We've got an unusual terror warning from the feds to tell you about. Fox News has obtained an FBI bulletin that warns terrorists could use pen guns, just like in James Bond, filled with poison as weapons* » ; « *Good evening, everyone. America is on high alert tonight, just four days before Christmas. A possible terror threat* » ; « *Be on the lookout for model airplanes packed with explosives* » ; « *The FBI is warning ferries may be considered particularly at risk for hijacking* »

⁶⁴⁶ « (...) *an unjust and illegal imperialist venture that made connections between 9/11 and Iraq when none existed, and of criminally assisting in the unfinished family business of the American president.* » SNOW N. & TAYLOR P., « The Revival of the Propaganda State: US Propaganda at Home and Abroad since 9/11 », *International Communication Gazette*, vol.68, 2006

Comme le souligne Cynthia Weber, « Fahrenheit 9/11 est moins intéressant pour ce qu'il dit que dans la façon dont il le dit »⁶⁴⁷, notamment avec son utilisation des « pre-rolls » et ses « post-rolls », qui sont de petits moments enregistrés avant ou après une séquence. Par exemple, quand Bush fait des grimaces à la caméra quelques secondes avant d'annoncer en direct à la télévision que les États-Unis vont déclarer la guerre à l'Irak (*pre-roll*), ou lorsqu'il est sur un court de golf, qu'il répond à une question sur le terrorisme, puis se tourne et leur dit : « *Now watch this drive* » (*post-roll*).

Puis Moore vient à parler des recrues, qui sont majoritairement noires et issues des quartiers pauvres. Lila Lipscomb, qui travaille dans une ville pauvre du Michigan, lui explique que l'armée est une bonne option pour ces jeunes (sa fille s'était engagée lors de la guerre du Golfe, et son fils sert en Irak au moment du tournage). Moore la filme en train de hisser le drapeau américain, « *ce qu'elle fait tous les matins* ». Patriote, elle n'est pas « anti-américaine » comme peut sembler l'être le réalisateur et elle n'est pas contre la guerre en Irak. Elle est l'inverse de Michael Moore. Avant que son fils ne parte, il lui avait exprimé ses doutes quant aux raisons invoquées pour attaquer Saddam Hussein, mais était décidé à y aller puisque c'était son devoir. Il est décédé quelques mois plus tard. Lila Lipscomb n'est pas seulement une mère qui a perdu son fils, elle représente cette Amérique qui se sent trahie. Tout comme ces soldats qu'il interviewe et qui se sentent trahis ; l'un deux expliquant que s'il croisait Donald Rumsfeld, il lui dirait de démissionner. Un autre qui revient d'Irak et qui refuse d'y retourner, peu importe ce qu'il encourt. Il filme également des soldats qui sont irrespectueux envers la population ; d'autres qui écoutent de la musique dont les paroles sont violentes avant d'aller sur le terrain.

Le but de Michael Moore est de faire comprendre aux Américains qu'ils ne sont pas obligés de revivre quatre années sous l'administration Bush. À défaut de parler des mêmes choses, les films de Michael Moore ont tous le même fond et la même ambition : que les gens simples s'adressent à ceux qui sont au pouvoir. Les premiers sont généralement issus de la classe ouvrière ou des « minorités », et les seconds sont l'élite (blanche) américaine. Mais ici, Moore semble oublier que les victimes ne sont pas uniquement blanches et américaines, puisque ses descriptions du reste du monde sont anecdotiques, comme s'il n'y avait rien en dehors des États-Unis, seule nation selon lui à avoir subi la politique de George W. Bush.

⁶⁴⁷ WEBER C., « Fahrenheit 9/11: The Temperature Where Morality Burns », *op.cit.* Traduit par l'auteure

En définitive, deux images restent après avoir vu le film : les sept minutes d'attente de Bush le matin du 11 Septembre 2001 et Lila Lipscomb. Il n'y a aucun lien entre les deux, à l'exception de celui que fait Moore. S'agit-il (comme il est présenté) d'un documentaire, ou d'un pamphlet, d'une mise en scène démagogique ? Car à trop vouloir prouver ce qu'il avance, Moore tombe dans le manichéisme qu'il reproche à George W. Bush.⁶⁴⁸ Il ne demande pas aux Américains de mieux s'informer, il leur dit de regarder ce qu'il fait. Pensant ainsi à notre place, il réalise un film de contrepropagande.

*« Si Moore faisait confiance aux seules images, (...) il n'aurait pas eu besoin d'exclure des images et des arguments qui réduisent son propos contre Bush ».*⁶⁴⁹

Si le but de Michael Moore était d'empêcher la réélection de George W. Bush, il semble qu'il n'ait pas suffisamment perçu la « dimension » du 11 Septembre dans la mémoire des Américains. Comme l'expliquait Mary Beth Cahill, qui a travaillé pour la campagne de John Kerry, les attentats avaient donné un avantage certain au président sortant : « Les électeurs avaient l'impression d'avoir une relation avec lui. Avec le 11 Septembre comme toile de fond, le président était libre d'attaquer John Kerry au lieu de défendre son bilan ».⁶⁵⁰ Dans une atmosphère hautement chargée d'un point de vue idéologique, les conseillers de George W. Bush ont réussi à mobiliser un électorat légèrement supérieur à celui de son adversaire. « La victoire de Bush a marqué le triomphe temporaire d'un courant de la culture politique américaine »⁶⁵¹, dont l'impact sur la politique post-11 Septembre a été décisif. Comme l'explique Anatol Lieven,⁶⁵² l'identité nationale américaine est définie par deux courants : l'un est universaliste (basé sur la liberté et la démocratie), tandis que le second est nationaliste. Ce second courant a dominé les débats au sein de l'électorat républicain. En décembre 2004, une étude consacrée aux sujets qui ont été décisifs pour les électeurs était publiée et montrait l'importance accordée à la sécurité nationale et aux valeurs, ce qui a permis à Bush de séduire plus encore l'aile chrétienne et conservatrice de son électorat.⁶⁵³

⁶⁴⁸ « En appuyant chaque image par un commentaire sarcastique, en cherchant sans cesse la connivence avec le public, Fahrenheit 9/11 se referme sur lui-même. » Critique de KAGANSKI S., *Les Inrockuptibles*, 1^{er} janvier 2004

⁶⁴⁹ WEBER C., « Fahrenheit 9/11: The Temperature Where Morality Burns », *op.cit.*, p.121

⁶⁵⁰ JAMIESON Kathleen H., *Electing the President 2004: The Insiders' View*, University of Pennsylvania Press, 2005

⁶⁵¹ BETZ H-G., *États-Unis : une nation divisée. Guerre culturelle et idéologique*, Éditions Autrement, 2008

⁶⁵² LIEVEN A., *America Right or Wrong: an Anatomy of American Nationalism*, Oxford University Press, 2004

⁶⁵³ « Moral Values Important in the 2004 Exit Polls », Gallup, décembre 2004

Dans cette optique, Hollywood est-il le miroir des États-Unis et/ou un acteur indépendant ? Peut-il être les deux ? Se pourrait-il que Hollywood soit multiple et non un « bloc », une entité ? Capable de s'émanciper de Washington quand il désapprouve ses choix, Hollywood – au moment de la guerre en Irak – rompt l'union qui avait prévalu après les attentats.⁶⁵⁴ De la même façon, les Américains interrogés en 2005 semblent rompre avec l'union nationale de l'immédiat post-11 Septembre. Le pourcentage d'Américains qui adhère à l'idée que « *l'Amérique devrait s'occuper de ses affaires est passé de 30 % en 2002 à 42 %* ». En ce qui concerne la question irakienne, « *la guerre a profondément changé la vision du rôle international de l'Amérique* ». ⁶⁵⁵ D'autre part, si le nombre de films abordant le monde post-11 Septembre augmente pendant cette période, cela est en partie dû à la « diminution » de la douleur des attentats ; si les plaies ne sont pas pansées, s'émanciper artistiquement du drame permet aux Américains de continuer à vivre, à voir au-delà.

*« The sudden flurry of studio pictures on this topic comes in part from the time it takes to pull together major productions (about two to five years) but perhaps also from a general consensus in Hollywood that the nation's mourning period is over. »*⁶⁵⁶

Section II. Le monde comme objet insaisissable. Les stigmates du 11 Septembre et la question du Moyen-Orient

Au moment où Washington et le Pentagone voient le monde de façon binaire, Hollywood propose autre chose. Au lieu de produire des films manichéens (comme cela avait pu être le cas dans le passé), il pondère ses propos, essaie d'être subtil ; il ne tranche plus et laisse des questions ouvertes. Dans le même temps, l'industrie cinématographique prend en compte ou reflète cette tendance d'un retour violent à la réalité. C'est dans cette atmosphère pessimiste que plusieurs films voient le jour et sont – dans une certaine mesure – le miroir d'une Amérique en mal de ses certitudes passées, notamment sur l'exportation

⁶⁵⁴ « [Il y a] une tension importante entre la tendance traditionnelle de Hollywood à "faire bloc" avec Washington et à soutenir l'idéologie dominante en période de crise, et une tendance à prendre ses distances par un refus du discours simpliste sur l'événement. » VALANTIN J.-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde, op.cit.*, pp.129-130

⁶⁵⁵ Voir « Opinion Leaders Turn Cautious, Public Looks Homeward », Pew Research Center for the People and the Press, 17 novembre 2005

⁶⁵⁶ HALBFINGER David M., « Hollywood Has a New Hot Agency », *The New York Times*, 15 mai 2005

de la démocratie et des valeurs.⁶⁵⁷ Une Amérique pleine de désillusions et de colère qui s'exprime sur grand écran : « *Hollywood, comme le pays, a dessaoulé depuis les années 1990* », explique une productrice d'Universal.⁶⁵⁸ En outre, aux États-Unis, « *le réveil militant passe par Hollywood, où les stars jouent le rôle tenu en Europe par les intellectuels* ». En effet, « *Il est plus facile d'attirer l'attention si vous êtes movie star (...) que si vous êtes Philip Roth.* »⁶⁵⁹

D'un autre côté, il faut souligner que ces films produits aux États-Unis sont pour la plupart réalisés par des cinéastes étrangers, ce qui offre un autre regard sur le monde.

« *Just as America's image has fallen in world opinion, audience trends for American blockbusters are beginning to show a decline as well, both at home and abroad. (...) This suggests that we may be seeing the beginning of the end of the world's century-long honeymoon with Hollywood.* »⁶⁶⁰

En d'autres termes, si Hollywood est le « meneur de jeu », les réalisateurs indépendants sont les commentateurs de terrain.⁶⁶¹ L'industrie a rapidement compris que l'Autre ou le « méchant » au cinéma ne devait pas être incarné par un Arabe : après la chute de l'URSS, les Russes jouaient souvent le rôle de l'ennemi⁶⁶², mais après le 11 Septembre, « *la persistance de rôles d'étrangers stéréotypés est un obstacle majeur* »⁶⁶³ pour le marché mondial.⁶⁶⁴ Désormais, on ne peut plus diaboliser aucun pays, à part peut-être la Corée du Nord qui n'est pas un marché important comme l'expliquait le *New York Times* en 2004.⁶⁶⁵

⁶⁵⁷ « *American films tend to be much more comfortable critiquing U.S. policy than they are telling stories from non-American perspectives.* » KEATING J., « Hollywood's Iraq War », *Foreign Policy*, 21 mars 2013

⁶⁵⁸ HALBFINGER David M., « Hollywood Has a New Hot Agency », *op.cit.*

⁶⁵⁹ Comme l'explique le journaliste et auteur Peter Biskind « *On n'a pas ce type de tradition politico-littéraire européenne. Nous avons une culture de la célébrité basée sur l'image. (...) Les gens de Hollywood savent mobiliser les médias et, comme ils sont politiques, ils les utilisent. La droite a toujours cherché à diaboliser les stars (...) Cela a commencé avec la visite de Jane Fonda à Hanoi pendant la guerre du Vietnam qui a provoqué des réactions très violentes. Ensuite, pendant longtemps, les stars ont choisi de se taire.* » LÉVY-WILLARD A., « En colère contre Bush, Hollywood s'engage dans des films politiques », *Libération*, 11 février 2006

⁶⁶⁰ GARDELS N. & MEDAVOY M., « Hollywood rides off into the setting sun », *The New York Times*, 23 février 2007. Dans le même article, une phrase du réalisateur Khan Lee résume ce tournant dans la production de films : « *Hollywood is a dinosaur that has destroyed and occupied our minds for too long. The world is full of new stories waiting to be told, and new audiences waiting to hear them, even if we use Hollywood's template to do so.* »

⁶⁶¹ THOMSON D., « Hollywood Zooms In On a Post-9/11 World », *The Washington Post*, 10 décembre 2005. Traduit par l'auteure

⁶⁶² Comme il a été vu dans la Première Partie

⁶⁶³ MINGANT N., *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*, CNRS Éditions, 2010, p.247

⁶⁶⁴ Il faut néanmoins nuancer cette idée en soulignant le nombre de personnages Français qui incarnent les méchants, notamment le rôle de Lambert Wilson dans *The Matrix Reloaded* de Larry et Harry Wachowski (2003). Plus largement, il faut se référer au ressentiment antifrançais (ou « French bashing ») qui sévit aux États-Unis après le refus de la France de s'engager en Irak

⁶⁶⁵ D'ailleurs, dans *Meurs un autre jour* (2002) James Bond affronte un ennemi nord-coréen.

Cette approche hollywoodienne du Moyen-Orient et de ses conflits multiples se retrouve dans *Syriana* de Stephen Gaghan (2005). L'intrigue, multiple et complexe, commence avec l'histoire d'un agent de la CIA basé au Moyen-Orient. Dans le même temps, dans une exploitation pétrolière du Golfe, le Prince Nasir souhaite mettre fin au monopole américain. Héritier potentiel du trône, il vient de céder les droits d'exploitations de gaz à une compagnie chinoise, ce qui est une lourde perte pour l'entreprise américaine Connex et les intérêts du pays dans la région. Au même moment, Killen, un petit exploitant local d'une compagnie texane, obtient les droits d'exploitation de champs de pétrole très convoités au Kazakhstan. Ce droit lui vaut les faveurs de la Connex, qui doit désormais avoir main basse sur de nouveaux sites si elle veut maintenir son niveau de production. Alors que les deux compagnies fusionnent, cet accord éveille les soupçons du ministère de la Justice. Un magistrat de Washington est alors envoyé sur place pour faire valoir les intérêts américains. Dans un second temps, un expert en énergie qui vit à Genève est envoyé par son patron à une soirée organisée par l'Emir (le père du Prince Nasir) pour lui offrir ses services. Ce dernier deviendra le conseiller économique du Prince, décidé à moderniser son pays et à le libérer de la répression exercée par son père et soutenue par les États-Unis. Son frère, qui n'est pas favorable à la modernisation du pays et dont leur père a fait de lui son héritier, monte sur le trône à sa place. Peu de temps après, le Prince Nasir est tué par la CIA.

C'est peu de temps après le 11 Septembre que le réalisateur décide de s'intéresser au Moyen-Orient ; comme il l'explique, « *les années 1990 ont été heureuses et confortables, on n'était pas en danger, on était même un peu engourdi.* »⁶⁶⁶ Et même s'il n'est mentionné qu'une fois dans le film, « *le 11 septembre est partout.* »⁶⁶⁷

Après avoir passé deux ans à faire des recherches, Stephen Gaghan a écrit un scénario plus fin et subtil que d'autres réalisateurs. Le fait d'avoir voyagé au Liban, en Syrie et à Dubaï l'a très certainement aidé à voir la réalité des choses de façon moins manichéenne. Dans *Syriana*, la complexité de la relation entre l'Occident et le Moyen-Orient est la toile de fond de l'histoire où, compagnies pétrolières, terroristes et CIA ont la même ambition : le pouvoir. Dans ce sens, il mène une réflexion sur un monde graveleux⁶⁶⁸, dans lequel les protagonistes ne sont pas des « bons » ou des « méchants » ; loin de présenter un tableau lisse et simpliste, Gaghan laisse les questions ouvertes. Critique vis-à-vis de

⁶⁶⁶ Cité dans HALBFINGER DAVID M., « Hollywood Has a New Hot Agency », *op.cit.*

⁶⁶⁷ THOMSON D., « Hollywood Zooms In On a Post-9/11 World », *op.cit.*

⁶⁶⁸ « *Big business, the CIA, suicide bombers, the US government – it's a piece of feverish post-9/11 angst (...).* » SEGAL V., « Mad, bad world », *New Statesman*, 6 mars 2006

l'Amérique et de son ethnocentrisme, il est en rupture avec la politique menée par Washington.⁶⁶⁹ Ainsi, si le film critique « *une politique (locale) et une hypocrisie (mondiale)* »⁶⁷⁰, il s'agit également d'une hypocrisie locale, notamment au début du film lorsqu'une jeune iranienne remet son voile en sortant d'une discothèque où elle était peu vêtue et portait des talons hauts. De la même façon, lorsque l'agent de la CIA demande à son interlocuteur musulman quand va avoir lieu « le deal », celui-ci lui répond « *après la prière* ».

Le titre a également son importance. Selon le site officiel du film, « Syriana » était le nom donné par les États-Unis pour décrire un éventuel remodelage du Moyen-Orient. Son réalisateur y voit surtout un qualificatif qui décrit parfaitement le désir des Hommes de « remanier » des zones géographiques selon leurs besoins.⁶⁷¹ Il fait l'inventaire du monde post-11 Septembre. Filmant les différents acteurs du jeu international – terroristes, groupes pétroliers, hommes politiques, services secrets –, il ne schématise jamais, mais nuance à outrance. Le découpage de l'intrigue et le morcellement du monde lui permettent de ne pas tomber dans un schéma préétabli. Le sujet du film et son intérêt sont là : il n'y a pas « *d'axe du Mal mais une série d'accords provisoires entre blocs antagonistes.* »⁶⁷²

« [Mais, comme dans *Munich* de Spielberg, si] *on voit (...)*
s'esquisser une critique du système, (...) *celle-ci est largement inopérante*
dans la mesure où il n'y a pas d'alternative à l'idéologie dominante. »⁶⁷³

En effet, l'alternative que représente le Prince Nasir est empêchée par la CIA, qui l'assassine quand ce dernier a l'intention de démocratiser son pays et de le « libérer » de l'influence américaine.

« (...) *the CIA has publicly criticized Syriana (...)* *in interviews,*
lectures, and even scholarly publications. (...) *And it is easy to see why*
the CIA engaged in such actions. Syriana violates almost every criteria

⁶⁶⁹ « (...) *I find the war on terror to be [a] war with an abstraction at the heart of its semantics. And I don't think that our democracy exportation project is working very well. If anybody had been with me in Damascus and the Syrian desert in '02 speaking to the Iraqis that I met, they wouldn't have been very optimistic about the democracy exportation project either. I think the war on terror has succeeded in creating more terror, more terrorists, a less safe America and a less safe world.* » Stephen Gaghan's discussion with *The Washington Post*, 15 novembre 2005

⁶⁷⁰ Propos de Pierre Murat dans *Télérama*

⁶⁷¹ Stephen Gaghan's discussion with *The Washington Post*, *op.cit.*

⁶⁷² GARSON C., « Tempête à Washington et Dubaï », *Les Cahiers du Cinéma*, n°609, février 2006 ; « *Syriana juxtapose des personnages et des perceptions divers. (...) [Tous] ont leurs points de vue, et ils sont tous "valides". (...)* » Propos du réalisateur. Cité dans HALBFINGER David M., « Hollywood Has a New Hot Agency », *op.cit.*

⁶⁷³ DERFOUFI M., GENUITE J.-M. & GÜREL C., « Superman et le 11-Septembre », *Le Monde diplomatique*, octobre 2006

the CIA requires of scripts before it will offer assistance: it depicts the CIA in a negative light (...). [It] is also depicted as failing to understand the seriousness and complexity of the Middle East and the geopolitics of oil. »⁶⁷⁴

De la même façon, Ridley Scott s'intéresse à la complexité des rapports entre l'Amérique et le Moyen-Orient et fait au passage une critique de la CIA.

Dans *Mensonges d'État* (2008), Roger Ferris est un agent en mission en Irak. Sous les ordres de Ed Hoffman, reclus dans sa maison cossue ou dans les bureaux de la CIA, ils recherchent le chef d'un réseau terroriste responsable d'attentats à Manchester et à Amsterdam. Envoyé ensuite en Jordanie pour poursuivre sa traque, Ferris doit infiltrer son réseau, soutenu par le chef des renseignements jordaniens. Le chef terroriste recherché se nomme Al-Saleem. Il est né en Syrie dans une « *famille bourgeoise et aimante* » qui a été tuée par Hafez el-Assad ; par la suite, il s'est réfugié en Arabie Saoudite où il a fait des études d'ingénieur et de physique, puis a suivi un 3^e cycle universitaire en Caroline du Nord. Il se décrit comme humble et désintéressé mais selon Ed Hoffman, « *son égo est plus puissant que sa foi*. » N'arrivant à rien en Jordanie, Ferris décide de « tromper » Al-Saleem en faisant croire qu'une organisation plus puissante les intéresse plus, pour que ce dernier rentre en contact avec elle (c'est-à-dire avec la CIA). Un architecte jordanien est désigné pour être le cerveau de l'organisation, sans qu'il ne le sache. L'attentat perpétré par les faux terroristes a lieu sur la base américaine d'Incirlik en Turquie – « *utilisée depuis le 11 Septembre, comme base avancée pour les guerres en Afghanistan et en Irak* ». L'architecte est enlevé par le groupe d'Al-Saleem « *pour le féliciter* » ; ce dernier nie toute implication et parle d'un Américain qui est venu le voir (Roger Ferris), qui est enlevé à son tour. Il est laissé seul dans le désert, simplement suivi par un drone américain. Lorsque le convoi de quatre voitures apparaît, il fait des tours

⁶⁷⁴ JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, 2012, pp.122-123. Il est dès lors surprenant de constater que le réalisateur avait contacté un ancien agent de terrain, Robert Baer, afin de rendre son film plausible.

À l'inverse, un film comme *La Guerre selon Charlie Wilson* de Mike Nichols (2007) est quelque peu à part, en premier lieu parce qu'il s'agit d'une comédie. Au début des années 1980, alors que les Afghans se défendent avec peu de moyens contre les Soviétiques, un député texan décide de leur venir en aide. Le budget « anti-communiste » de la CIA passe ainsi de 5 millions à 500 millions de dollars. Les Soviétiques sont décrits comme des brutes, alors que les Afghans sont représentés comme des victimes. Avec un ton parfois drôle, le film veut néanmoins mener une réflexion sur le rôle des États-Unis dans la défaite de l'Union soviétique ainsi que sur la victoire de l'Afghanistan. De fait, le film insiste sur l'« obsession » soviétique de cette époque ; les membres du Congrès et la CIA – décidés à se débarrasser de l'ennemi – n'auraient pas suffisamment évalué le risque à armer les Talibans. En revanche, certains commentateurs comme Paul Barry (un membre de la CIA en lien avec Hollywood) ont décrit le film comme un « *portrait positif de l'accomplissement de la CIA* ». ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, *op.cit.*, p.70

autour de lui et l'embarque : le sable bloquant toute visibilité, les agents n'ont aucun moyen de savoir dans quelle voiture il est monté. Détenu et torturé, il est finalement sauvé par les services jordaniens. Al-Saleem est arrêté et Ferris cesse de travailler pour la CIA.

Un des premiers éléments qui apparaît est le contraste, voire la dichotomie entre ceux qui opèrent depuis les bureaux de Langley (quartier général de la CIA en Virginie) et l'agent qui est sur le terrain ; Ed Hoffman est toujours en train de s'occuper de ses enfants ou de manger quand il est au téléphone avec Ferris, alors que ce dernier ne parvient pas à mener les opérations qu'il veut. De fait, il est constamment frustré, voire « castré » par ceux qui l'entoure : son patron qui gère ça de loin, par ses sources ou collègues qui ne sont pas fiables, ou lorsqu'il ne parvient pas à séduire une jeune infirmière. Bien que compétant, l'agent est sans cesse interdit par ses supérieurs. Si Roger Ferris est un très bon agent de terrain et arabophone, ses idées et ses actions sont perpétuellement perturbées ou empêchées par Hoffman. Grand consommateur de nouvelles technologies, et machiavélique, « *Ed Hoffman fait tout rater à force de suffisance, de foi dans les méthodes les plus brutales.* »⁶⁷⁵

Si Ridley Scott avait déjà abordé le(s) conflit(s) entre l'Occident (chrétien) et l'Orient⁶⁷⁶, il transpose ces thèmes dans le contexte actuel, c'est-à-dire avec les nouvelles technologies comme arme contre le terrorisme. Or, le refus de la technologie par les djihadistes empêche les autorités d'agir. Communicant exclusivement « face à face », ils déjouent ainsi les meilleurs systèmes modernes. Ce qui est ainsi abordé est le caractère inutile – et vain – de la technologie de pointe, censée traquer les terroristes.⁶⁷⁷ Ces derniers ont en effet compris depuis longtemps que leur force (voire leur supériorité dans cette guerre) réside aussi dans le fait qu'ils ne sont pas « traçables ». Tout comme le fait que les satellites suivent les agents de la CIA sur le terrain, l'utilisation des drones au cinéma est une nouveauté ; en ce sens, la surreprésentation de la technologie américaine ne cesse d'échouer face à des terroristes qui n'utilisent rien de tout cela. Par conséquent, Ferris et Hoffman – et donc la CIA – sont dépendants de l'aide des renseignements jordaniens. L'analyse de Ridley Scott peut donc se résumer comme telle : « *seuls les Orientaux peuvent*

⁶⁷⁵ SOTINEL T., « “Mensonges d'État” : l'espion aux mains sales », *Le Monde*, 4 novembre 2008

⁶⁷⁶ *Kingdom of Heaven* (2005) raconte l'histoire de Balian, un forgeron, qui est « *reconnu Godefroy d'Idelin comme son fils et part avec lui pour Jérusalem. Avant de périr dans une embuscade, Godefroy a le temps d'adouber Balian. (...) Balian se retrouve gouverneur de Jérusalem, qu'il doit abandonner en échange de la liberté de tous les croisés. Du Ridley Scott, moins épique que Gladiateur (2000), mais (...) plus politique (...), avec d'évidentes allusions à l'Irak.* » TULARD J., *Le Nouveau guide des films. Tome 4*, Robert Laffont, 2010, pp.292-293

⁶⁷⁷ « (...) *the C.I.A. has all the technical advantages but not enough of the human intelligence to combat Mideast terrorism.* » DENBY D., « The Film Files: Body of Lies », *The New Yorker*, 20 octobre 2008

régler les problèmes de l'Orient. »⁶⁷⁸ Quoique rapide, cette analyse est néanmoins novatrice dans le cinéma américain.

La trilogie des Jason Bourne reprend à peu près les thématiques. Le premier volet sort en 2002 avec *La Mémoire dans la peau* (*The Bourne Identity*) de Doug Liman, suivi par *La Mort dans la peau* (*The Bourne Supremacy*) en 2004 et de *La Vengeance dans la peau* (*The Bourne Ultimatum*) en 2007, tous deux réalisés par Paul Greengrass. De fait, la trilogie s'étend sur les deux mandats de George W. Bush : en 2002, dans l'immédiat post-11 Septembre, en 2004, au moment de la guerre en Irak, et en 2007 à la fin de sa présidence.

Dans le premier volet, un jeune homme est retrouvé par des pêcheurs en Méditerranée, atteint de deux balles dans le dos. Amnésique, le seul indice qu'il possède est une capsule implantée dans sa hanche qui contient le numéro d'un compte en banque à Zurich. Peu à peu, il apprend qu'il est un ancien tueur d'un département de la CIA, baptisé « Opération Treadstone ». Sa dernière mission l'avait mené en France où il devait tuer un ancien dirigeant africain qui menaçait de faire des révélations sur l'Agence si elle ne le remettait pas au pouvoir. En réalité, « Treadstone » (qui était une opération clandestine) permettait à la CIA de se débarrasser discrètement des ennemis de l'Amérique, sans « *passer par la paperasse de Washington* », selon un de ses dirigeants. Cette thématique de la « réponse américaine » à une menace ou à un ennemi s'inscrit donc dans l'atmosphère post-11 Septembre.

Les thèmes majeurs de la trilogie sont ceux du traumatisme et de la responsabilité. Jason Bourne est présenté comme un héros abîmé. D'ailleurs, il n'est pas vraiment un héros, ni même un anti-héros, il est un « héros malgré lui » : « *l'antithèse du [héros] masculinisé de la série des James Bond.* »⁶⁷⁹ La trilogie change radicalement la façon dont sont abordés l'action et le film d'espionnage : désormais, le héros est tourmenté, et ici son amnésie est « *le signe d'un recommencement du genre à zéro.* »⁶⁸⁰

De plus, la CIA est dépeinte comme un organisme froid et sans humanité, dont la seule ambition est de parvenir à ses fins, « *qui ne sont soumi[es] à aucun contre-pouvoir réel.* »⁶⁸¹ Le film dénonce ainsi l'appareil sécuritaire américain, transformé depuis longtemps en

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, op.cit., p.103

⁶⁸⁰ BURDEAU E., « Une salle de bain à Tanger », *Les Cahiers du Cinéma*, n°626, septembre 2007

⁶⁸¹ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.155

« *État parallèle, maître de ses politiques étrangères variées et contradictoires.* »⁶⁸² D'ailleurs, la CIA « *se comporte plus comme une Mafia que comme une force protectrice.* »⁶⁸³ Comme l'explique le personnage de Ward Abbott (le chef de Treadstone) avant de se suicider, il ne regrette rien de ce qu'il a fait et précise : « *Je suis un patriote. Je sers mon pays* ». Cette description de la CIA et de la politique étrangère américaine ne pouvait plaire à certains commentateurs conservateurs, pour qui le film est fait « *pour ceux qui détestent l'Amérique.* »⁶⁸⁴ Le film n'a d'ailleurs pas reçu d'aide de la part de l'Agence, tant ses membres étaient dépeints comme des meurtriers ou des corrompus.⁶⁸⁵ En revanche, un agent de la CIA travaillant avec Hollywood a salué le réalisme de la trilogie ; d'ailleurs, l'auteur des Jason Bourne – Robert Ludlum – a été suspecté d'avoir un contact au sein de l'Agence, tant ses descriptions paraissaient réelles.

Une autre caractéristique du héros apparaît : il est polyglotte, fait rare pour un personnage ou un héros américain, qui plus est membre d'une agence secrète. Ici, les langues tiennent un rôle peu exploité auparavant. La connaissance de langue(s) étrangère(s) est non seulement importante mais dans certaines situations, essentielle. Jason Bourne peut comprendre et se faire comprendre à Zurich, de même qu'il peut lire la presse française lorsqu'il est accusé d'assassinat. L'Europe est un véritable terrain de jeu. La CIA est comme une toile d'araignée qui enserre chaque pays. Les Américains sont – encore, mais avec des nuances – les maîtres du jeu mondial.

Dans le second volet, *La Mort dans la peau*, l'action se déroule à Goa, Naples, Berlin et Moscou :

« [non] *pour s'enivrer à nouveau de l'annulation des distances par la mondialisation [mais pour] accomplir dans l'espace ce réveil que le précédent film n'avait sonné que sur le corps. (...) Bourne et les autres vont désormais bondir de continent en continent à la recherche du dernier recoin de l'univers contre lequel s'écraser en beauté, afin d'établir de manière indubitable la consistance intacte d'un monde.* »⁶⁸⁶

⁶⁸² *Ibid.*, p.156

⁶⁸³ ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, *op.cit.*, p.103

⁶⁸⁴ Article rédigé par le présentateur de Fox News, Bill O'Reilly, « The Bourne Buffoonery », 9 août 2007

⁶⁸⁵ BIRKHOOD M., « Unclassified Fictions: The CIA, Secrecy Law, and the Dangerous Rhetoric of Authenticity », *Berkeley Journal of Entertainment and Sports Law*, vol.3, n°1, May 2014, p.28. Voir également JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, *op.cit.*, p.99

⁶⁸⁶ BURDEAU E., « Une salle de bain à Tanger », *op.cit.*

Le tournage du premier volet, *La Mémoire dans la peau*, fut en partie réalisé avant le 11 Septembre. À la suite des attentats, les producteurs décidèrent de modifier la fin. En effet, la quête identitaire de Jason Bourne (qui est traqué par un ennemi invisible) est une métaphore de l'Amérique post-11 Septembre.

« Il y a un (...) parallèle, entre Bourne et le spectateur Occidental : tous les deux sont implicitement coupables. Le spectateur Occidental (particulièrement l'Américain) du 11 septembre et de la trilogie Bourne, peut être vu tacitement comme un soutien à la politique étrangère américaine (...). Le public qui a soutenu cette politique (...) est un peu responsable de son traumatisme, tout comme Bourne l'est du sien, puisqu'il participait à [cette politique]. La [trilogie] ne le représente pas comme une victime passive mais plutôt comme au moins partiellement responsable de ce qui lui est arrivé. De cette manière, la trilogie Bourne souligne la responsabilité et la culpabilité de ce que Paul Greengrass décrit (...) comme "la culture paranoïaque" actuelle. »⁶⁸⁷

De plus, comme le souligne le patron de Treadstone dans le premier volet, Bourne est *« une arme à 30 millions de dollars qui fonctionne mal »* ; les tueurs de la CIA sont comparés et rabaissés au statut d'employés d'une multinationale. En outre, une tension demeure entre le personnage sympathique et son statut d'arme de la politique étrangère des États-Unis :

« L'amnésie de Bourne représente le traumatisme vécu dans le monde post-11 septembre, [c'est-à-dire] une incapacité à donner un sens à ce qui est arrivé. »⁶⁸⁸

Dans le dernier volet, *La Vengeance dans la peau*, les traumatismes et les stigmates du 11 Septembre sont encore plus visibles, puisque l'action se déroule principalement dans des villes qui ont souffert du terrorisme (Londres, Madrid, New York). Une dernière ville apparaît, Tanger, dans laquelle se déroule une course-poursuite dans les ruelles, sur les toits, dans des appartements. Les scènes comme celle-ci ont généralement lieu dans de grands

⁶⁸⁷ GAINÉ Vincent M., « Remember Everything, Absolve Nothing: Working through Trauma in the *Bourne* Trilogy », *Cinema Journal* 51, n°1, Fall 2011, p.161. Traduit par l'auteur

⁶⁸⁸ *Ibid.*

espaces alors qu'ici, Greengrass fait évoluer son héros dans des endroits exigus, dans des recoins.⁶⁸⁹ La multiplication des villes et des lieux donne au film la sensation que les fuseaux horaires et les distances ont été abolis, au même titre que les frontières que Jason Bourne franchit sans difficulté. En outre, si chaque volet met en scène un « atout », c'est-à-dire un tueur chargé de le supprimer, l'« atout » marocain diffère de ses collègues. Ces derniers utilisaient en effet des pistolets ou des fusils alors que ce dernier a recours à une bombe. Pourquoi un « atout » arabe devrait-il passer par un attentat pour arriver à ses fins ? Sans extrapoler l'intention du réalisateur, l'Arabe apparaît ici comme un lâche, alors que les autres sont représentés comme de sérieux et froids exécutants.

Mais l'aspect le plus important du personnage de Bourne est la culpabilité qu'il éprouve à l'égard de ceux qu'il a tués. Sa quête d'identité et de son passé le réhumanise et lui confère une certaine moralité (à l'inverse de la CIA et des services secrets). Car « *Il n'est pas un agent inconditionnel, mais plutôt une personne comme nous dans le paysage post-11 septembre : plus capable d'être un héros (...) ou un patriote, mais incertain et traumatisé.* »⁶⁹⁰ La trilogie commençait par un plan de Jason Bourne en Méditerranée, elle se termine de la même façon, dans l'East River. Puisque le héros est condamné à vivre avec sa culpabilité, il doit passer par cette dimension « virginale », de renaissance (*rebirth*).⁶⁹¹

⁶⁸⁹ « (...) l'action ne décolle plus d'un lieu qui lui préexiste, elle cherche à recréer les conditions d'une spatialité. Elle ne s'assure pas, à vrai dire, de la consistance du monde : elle la ressuscite en fonçant dans les vitres, les visages, les linges, les ceintures de sécurité... Autant de plis dans la toile cirée. Les visibilité éclatantes ont donc cessé d'être son œuvre. Celle-ci est à présent la production d'illisibles gagnés sur un double empire du vide : le désert mondialisé et l'œil mort du contrôle [en référence à la salle remplie d'ordinateurs de la CIA, mais qui est impuissante]. » BURDEAU E., « Une salle de bain à Tanger », *op.cit.*

⁶⁹⁰ GAINÉ Vincent M., « Remember Everything, Absolve Nothing: Working through Trauma in the *Bourne* Trilogy », *op.cit.*

⁶⁹¹ Les notions de responsabilité et de culpabilité se retrouvent dans le film choral *Babel* d'Alejandro González Iñárritu (2006). Un homme d'affaires japonais se rend au Maroc pour chasser et offre son fusil à son guide. Ce dernier le vend à un ami qui en a besoin pour tuer les chacals qui attaquent son troupeau. Un de ses fils tire sur un bus. Une touriste américaine est blessée. Son mari appelle leur nourrice à San Diego, et lui demande de garder leurs enfants plus longtemps. Mais celle-ci ne voulant pas manquer le mariage de son fils au Mexique, demande à son neveu de passer la prendre et ils emmènent les enfants avec eux. Pendant ce temps, la police enquête sur l'homme d'affaires japonais, dont la fille, sourde-muette, peine à se faire des amis. *Babel* explore ainsi des destins éloignés liés par les fils de la globalisation. De fait, le fusil est le lien entre les trois histoires ; se déroulant dans quatre pays différents, le réalisateur filme les points de vue de chacun, qui donne un « effet papillon » à l'ère de la mondialisation. Mais il s'agit avant tout d'un film sur la représentation, sur les perceptions de chacun sur une autre culture. À l'heure de l'intensification de l'interdépendance et de l'« immédiateté » (voyages, technologies, médias), chaque personnage se retrouve confronté à Autrui avec sa propre opinion, sans plus de filtres : cet Autre n'est pas celui que l'on imaginait ou que l'on voyait à la télévision. Ainsi, si les protagonistes ont dépassé le stade des clichés, les médias et les politiques en usent : lorsque la femme blessée et son mari se retrouvent coincés dans un village perdu, on leur apprend que l'ambassade américaine n'enverra pas d'ambulance puisqu'elle pense avoir à faire à un acte terroriste, ce que réfutent les autorités marocaines. L'incommunicabilité entre les Hommes est le thème central du film. Le titre fait référence à la tour de Babel – les Hommes voulaient atteindre les cieux en

En 2007, *Le Royaume* de Peter Berg aborde le Moyen-Orient différemment et à travers plusieurs thématiques, notamment celle de la dépendance énergétique des États-Unis. Après un attentat à Riyad, dans lequel de nombreux Occidentaux ont perdu la vie, des agents du FBI font pression sur les autorités américaines pour se rendre sur place afin de retrouver le chef du réseau terroriste. Sur place, ils se rendent compte qu'ils vont devoir coopérer avec la police saoudienne, au lieu de mener seuls leur enquête. Abou Hamza, le chef du réseau terroriste, organise l'enlèvement d'un des agents pour pouvoir filmer son exécution. Il s'ensuit une opération de grande ampleur, menée conjointement par les autorités saoudiennes et le FBI⁶⁹² dans un quartier pauvre de Riyad, ce qui permet à l'agent d'être sauvé.

Le film s'ouvre sur une séquence qui rappelle l'histoire des relations entre les États-Unis et l'Arabie Saoudite, et particulièrement leur interdépendance autour du pétrole. Une ouverture pédagogique et originale, qui laisse supposer un film intéressant. En effet, rare sont les productions hollywoodiennes qui exposent l'Histoire avant de raconter la suite.⁶⁹³ Or, le film ne semble dépasser le stade du divertissement ; tout en essayant de dépeindre la société saoudienne, la trame du film ne va pas au-delà des enjeux politiques et énergétiques. En effet, « *le combat contre les islamistes saoudiens est un combat pour garantir le pétrole nécessaire à la société américaine, mais cette interdépendance est justement le moteur de la guerre asymétrique menée par*

construisant une tour, mais Dieu interrompt leur projet en brouillant leur langage. Ici, les Américains doivent avoir un interprète, ne comprenant pas que les Marocains ne parlent pas leur langue ; et la jeune japonaise sourde-muette est coupée du reste monde. L'épisode biblique est ainsi transposé au XXI^e siècle : malgré leur appartenance à la même humanité, les Hommes ne se comprennent pas (ou plus). Et le 11 Septembre 2001 – bien qu'il ne soit pas mentionné – transparait en toile de fond, notamment lorsque le groupe de touristes est paniqué à l'idée de se retrouver dans un village perdu dans le désert marocain, craignant d'être tués comme des Américains l'ont été en Egypte peu de temps auparavant. La peur et la paranoïa sont en effet omniprésentes. Ainsi, lorsque la nourrice et son neveu arrivent à la frontière pour rejoindre San Diego, les policiers fouillent leurs affaires et les questionnent, alors qu'ils n'ont rien de suspect (elle a les passeports des enfants qu'elle garde). Sauf qu'elle n'a pas l'autorisation de sortie de territoire des parents. Dans le même temps, on recherche des terroristes, alors que ce sont des enfants qui jouaient avec le fusil. Les autorités américaines suivent la piste terroriste, comme si celle-ci était une évidence. La notion de Frontière est multiple : entre l'endroit où se trouvent les terroristes et les villages marocains, entre les sourds-muets et les autres, entre les États-Unis et le Mexique. « *Quand bien même le chemin aura cherché à réunir un complexe cortège de maux – xénophobie, ignorance, incommunicabilité, manque d'amour, déshumanisation, etc. –, la réponse au bout du voyage n'est pas compliquée : les victimes sont nos enfants, américains angoissés, arabes culpabilisés, asiatiques renfermés.* » Critique de THIRION A., *Les Cahiers du Cinéma*, n°617, novembre 2006

⁶⁹² « *Le Royaume est une parfaite illustration (fictive) de la résolution 1624 (2005) du Conseil de sécurité relative à la coopération internationale en matière de lutte contre le terrorisme.* » TABBAL M., « La mise en scène de la lutte contre le terrorisme : où sont les droits de l'homme ? » in CORTEN O. & DUBUISSON F. (dir.), *Du droit international au Cinéma*, Éditions A. Pédone, 2015, p.365

⁶⁹³ Sur des images d'archives, les relations entre les États-Unis et l'Arabie Saoudite sont résumées sur 70 ans : la découverte du pétrole en 1933 par les Américains, le Pacte du Quincy signé entre le roi Ibn Séoud et Franklin Roosevelt en 1945 (les États-Unis sont assurés d'avoir un accès privilégié au pétrole du Royaume en échange d'une protection militaire en cas de besoin), dans les années 2000, l'Arabie Saoudite est le 1^{er} producteur de pétrole et les États-Unis sont les plus gros consommateurs, le 11 Septembre 2001, 15 des 19 pirates de l'air étaient Saoudiens

les mouvements islamistes extrémistes et du rejet des États-Unis par la société saoudienne ». ⁶⁹⁴ En ce sens, *Le Royaume* ne réussit pas à dépasser les *clichés* et les utilise même à outrance : à l'exception du Colonel Faris al-Ghazi qui aide les agents du FBI, tous les Arabes sont dépeints comme méchants, violents et anti-occidentaux. L'idée du film peut être résumée ainsi : « (...) *Arab villains, American heroes, and lots of weapons.* » ⁶⁹⁵ *Le Royaume* est un cas rare de la production cinématographique post-11 Septembre dans lequel l'ennemi est forcément violent. Il est néanmoins symptomatique du rapport imaginé par les scénaristes entre les Occidentaux et les « Autres ». Qu'ils soient Arabes ou Noirs, le « *white savior complex* » demeure : l'Homme blanc et *a fortiori* Américain, se doit de sauver les gens de couleur qui – comme de fait – ne peuvent s'en sortir seuls.

« *most [Hollywood films] portray nonwhites through a host of stereotypical tropes (blacks are dumb and drug users, while Hispanics and Latinos are gang members and lazy) (...). (...) these films (...) are able to justify, rationalize, and legitimate white paternalism and nonwhite dysfunction and get hands of all colors to clap by the end credits.* » ⁶⁹⁶

Dès lors que le « *complexe de l'homme blanc* » s'exprime dans des films qui traitent de la question raciale aux États-Unis, il est intéressant de voir ce qu'Hollywood dit de l'Autre lorsqu'il se penche sur le *continent noir*.

Section III. Quand Hollywood découvre l'Afrique

Deux films à gros budget dévient des thématiques généralement abordées. Avec *Lord of War* et *Blood Diamond*, Hollywood change de continent. Peut-être à cause d'un manque de lien historique (à l'inverse des pays Européens), les producteurs et scénaristes avaient parlé de l'Asie, de l'URSS ou encore de l'Amérique latine, mais rarement l'Afrique

⁶⁹⁴ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.211

⁶⁹⁵ NASHASHIBI S., « One good Arab », *The Guardian*, 29 octobre 2007

⁶⁹⁶ HUGHEY M. à propos de son ouvrage, *The White Savior Film: Content, Critics, and Consumption*, Temple University Press, 2014

n'avait été traitée. Entre trafics d'armes, guerres à répétition et exploitation des enfants, elle semble être une source d'inspiration (ou le nouveau terrain de jeu) d'Hollywood.

Dans *Lord of War* d'Andrew Niccol (2005), le héros donne le ton du film avant même le générique. Devant un parterre de balles, il déclare en souriant : « *Il y a plus de 550 millions d'armes à feu en circulation dans le monde. Un homme sur douze est armé sur cette planète. La seule question, c'est... Comment armer les onze autres ?* » Le générique – très esthétique – a lui aussi le mérite d'amorcer un film original, hors des sentiers battus hollywoodiens : le parcours d'une balle de la chaîne de fabrication jusqu'à la tête d'un enfant africain.

L'histoire est celle de Yuri Orlov, fils d'immigrés ukrainiens vivant dans le quartier de Little Odessa à Brooklyn. Un jour, après avoir assisté à la tentative d'assassinat d'un membre de la mafia russe, il décide de se lancer dans le trafic d'armes avec son frère. Lors de la Guerre du Liban de 1982, son trafic prend une ampleur considérable. Au moment de la chute de l'URSS, il se rend dans son pays natal ; son oncle Dimitri, un militaire, lui revend tout un arsenal de guerre laissé par les Soviétiques. Dès lors, il s'impose comme l'un des plus puissants trafiquants du monde. Devenu une cible de choix pour Interpol, il est constamment suivi par l'agent Jack Valentine. Dans les années 1990, il déplace ses activités : « *Le principal marché, c'était l'Afrique. 11 conflits majeurs impliquant 32 pays, en moins d'une décennie. Un rêve, pour un trafiquant. À l'époque, les Occidentaux n'en avaient cure. Des blancs s'affrontaient en Ex-Yougoslavie. Je faisais mon plus gros chiffre au Liberia, 'pays de la liberté'. Ancienne terre d'accueil des esclaves américains affranchis, asservie depuis par ses dictateurs successifs. Le dernier, éduqué aux États-Unis, était le président autoproclamé André Baptiste.* »

En 2000, alors qu'il survole le Sierra Leone avec une importante cargaison d'armes, un avion d'Interpol le force à atterrir. Yuri tente de s'en sortir en appelant une personne haut placée ; si celle-ci reste anonyme, nous pouvons voir à ses médailles qu'il s'agit d'un haut gradé de l'armée américaine. Atterrissant sur une piste désertique, il décide de se débarrasser de son stock d'armes en le distribuant à la population qui afflue. Lorsque Jack Valentine arrive enfin sur les lieux, Orlov l'attend sagement, ironique. L'agent, dépité par son comportement lui lance : « *Votre AK-47 est la vraie arme de destruction massive* ». Allusion explicite à George W. Bush et à son administration (le film sort en 2005), alors même que l'histoire se passe avant le 11 Septembre. De la même manière, quand le président André Baptiste est accusé de fraudes électorales, il ne peut s'empêcher d'ironiser : « *Avec l'histoire*

de la Cour suprême [en référence à l'élection controversée de Bush contre Al Gore en 2000], les USA vont devoir fermer leurs gueules. »

Yuri Orlov n'a aucun scrupule à vendre des armes aux dictateurs et à armer des enfants. Comme il le répète, « *ce ne sont pas mes guerres* ». Il a beau assister à des scènes d'exécutions ou de massacre, il ne prend jamais parti ; il a vendu des armes israéliennes à des Musulmans, des armes fascistes à des communistes, mais n'en a jamais vendu à Ben Laden : « *Pas pour des raisons morales, mais parce qu'à l'époque, il ne faisait que des chèques en bois.* » Yuri Orlov n'est pas immoral. Il est amoral : étranger aux principes de la morale, il se place en-dehors d'elle. À la fin du film, il se fait arrêter par l'agent d'Interpol Jack Valentine. Malgré les preuves accumulées contre lui, il lui explique pourquoi il va être relâché :

« Je vais vous dire ce qu'il va se passer. (...) On va frapper à la porte, vous serez appelé dehors. Dans le hall, il y aura un de vos supérieurs. Il vous félicitera pour votre excellent travail qui rend le monde plus sûr. (...) Puis il vous dira qu'il faut me relâcher. Vous allez protester, menacer de démissionner. Mais à la fin, je serai relâché. Pour les raisons mêmes qui justifieraient, selon vous, mon inculpation. Je fréquente effectivement les pires sadiques qui s'autoproclament dirigeants. Mais certains d'entre eux sont les ennemis de vos ennemis. Et comme le plus gros marchand d'armes est votre patron, le Président des États-Unis, qui fournit plus de matériel en un jour que moi en un an, il serait (...) gênant qu'on trouve ses empreintes sur les armes. Parfois, il a besoin d'un franc-tireur comme moi pour approvisionner des gens avec qui il ne peut pas s'afficher. Donc, pour vous, je suis le Mal. Malheureusement, je suis un mal nécessaire. »

Le film se conclut par cette phrase qui apparaît sur le parterre de balles vu avant le générique de début : « (...) *les plus grands marchands d'armes sont les USA, le Royaume-Uni, la France et la Chine... Les cinq membres permanents du Conseil de sécurité de l'ONU.* »

Si Nicolas Cage avait refusé de faire le film, il y aurait eu de grandes chances pour que celui-ci ne se fasse pas. Avoir une star comme lui a certainement « incité » les producteurs à le financer. En effet, la réalisation d'un film sur des faits réels, sensibles, avec

un antihéros comme personnage principal a compliqué son financement ; de surcroît, le scénario a été soumis à l'approbation des producteurs une semaine seulement avant le début de la guerre en Irak... Le financement est ainsi majoritairement étranger.⁶⁹⁷

Ensuite, si le personnage de Yuri Orlov est inspiré de plusieurs trafiquants d'armes, les événements décrits dans le film ont bien eu lieu, comme le confirme le réalisateur Andrew Niccol : « *Des hélicoptères militaires ont bien été vendus comme des engins destinés à des interventions de secours, des trafiquants d'armes ont bien changé les noms et paramètres de leurs navires en pleine mer, un célèbre trafiquant d'armes a été libéré des prisons américaines après des pressions mystérieuses, des stocks d'armements militaires soviétiques ont été pillés après la chute de l'URSS. Tout cela est avéré.* »⁶⁹⁸ De même, le personnage d'André Baptiste s'inspire de Charles Taylor, président du Liberia de 1997 à 2003. En revanche, l'agent d'Interpol qui traque Yuri est complètement fictif puisque l'agence n'emploie pas d'agent de terrain.

Lord of War est un « film géopolitique » cynique avec des relents de rédemption furtifs. Il est comme un exposé, amer, sur le désordre d'un monde compromis, à l'image de *Blood Diamond*, sorti un an plus tard.

« *Qu'un film hollywoodien s'intéresse de près au désastre africain et au cynisme occidental témoigne d'une curiosité et d'une ambition politique assez rares pour être louées. Que Lord Of War ne soit au final qu'un pensum racoleur et ennuyeux dit l'ampleur d'un gâchis (...).* »⁶⁹⁹

L'action de *Blood Diamond* d'Edward Zwick (2006) se passe en 1999 : une guerre civile ravage le Sierra Leone entre les rebelles du Front Révolutionnaire Uni et le gouvernement pour le contrôle des mines de diamants. Solomon Vandy, un pêcheur, vit avec sa famille ; un matin, il est enlevé par les rebelles et est emmené dans le nord du pays pour travailler dans les mines de Kono. Sa famille a pu s'enfuir, mais son fils a été enlevé par les rebelles et est devenu un enfant soldat.

⁶⁹⁷ « *It's not a low budget film, it is maybe one of the largest truly independent film; in that there is no real American component financing the film.* » Propos de Nicolas Cage, site officiel du film

⁶⁹⁸ « *Military helicopters beign sold as rescue helicopters, arms dealers changing the names and registrations of their ships out at sea, a well-known arms dealer released from U.S. custody under mysterious circumstances, the facts about the plundering of Soviet military hardware after the collapse of the U.S.S.R., are all true.* » Ibid.

⁶⁹⁹ Critique de NEYRAT C., *Les Cahiers du Cinéma*, n°608, janvier 2006. Un film racoleur dans le sens où les « clins d'œil » sont lourds, par exemple lorsque deux libériens discutent du procès d'O.J Simpson et qu'ils se disent horrifiés par ce qu'il se peut se passer aux États-Unis alors que leur pays vit une guerre civile

Un jour, Solomon trouve un diamant rose d'une taille rare qu'il réussit à cacher grâce à l'assaut du camp par l'armée. Emprisonné avec les rebelles à Freetown (la capitale), il rencontre Danny Archer, un blanc né en Rhodésie (actuel Zimbabwe), qui fournit des armes aux rebelles en échange de diamants qu'il revend à un diamantaire londonien. Libérés, Danny Archer propose à Solomon de retrouver sa famille en échange du partage de la vente du diamant. Ils font la rencontre d'une journaliste américaine, dont la carte de presse les aide à circuler dans le pays. Mortellement blessé à Kono, Danny Archer confie le diamant à Solomon. À Londres, il réussit à le vendre au puissant diamantaire Simmons en échange d'une grosse somme d'argent et du rapatriement de sa famille. La journaliste rassemble les preuves du trafic et, suite à ses révélations, Simmons et son associé sont arrêtés. Parallèlement, une conférence du G8 a lieu à Anvers dans le but d'interdire le trafic de diamants et d'empêcher les rebelles d'avoir recours aux enfants soldats. Les représentants des États ont l'air décidés à agir ; d'ailleurs, deux diamantaires ont été conviés afin de représenter la profession : Simmons et son associé.

Les scénarii comme *Blood Diamond*, *Goodbye Bafana* (Bille August, 2007) ou *Le Dernier Roi d'Écosse* (Kevin Macdonald, 2006)⁷⁰⁰ reposent sur l'intervention d'un homme Blanc supposé faire le lien entre le spectateur et la situation ou, comme dans *Blood Diamond*, sauver le *pauvre Africain*.⁷⁰¹ Comme si l'Afrique était « *un parc à thèmes* » pour Occidentaux⁷⁰², elle demeure un objet fantasmé sans plus de profondeur et de complexité, tout comme ses habitants :

« [Blood Diamond] *trahit une fascination quasi-touristique avec les images d'Africains noirs, [utilisés] principalement comme un paysage coloré (...). Solomon gagne une part assez considérable de temps à l'écran et bien que sa prestation soit (...) sympathique, le personnage n'a pas la complexité de Danny, ce qui signifie qu'il est en soi moins intéressant.* »⁷⁰³

⁷⁰⁰ N'étant pas des productions américaines, ces films ne font partie du corpus

⁷⁰¹ POOL H., « Africa: Hollywood's invisible continent », *The Guardian*, 3 novembre 2011

⁷⁰² Titre d'un article de Jean-Loup Amselle paru dans la revue *Les Temps modernes* en 2003

⁷⁰³ DARGIS M., « Diamonds and the Devil, Amid the Anguish of Africa », *The New York Times*, 8 décembre 2006. Traduit par l'auteure

De fait, les films qui traitent de l'Afrique, comme *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004) ou *The Constant Gardener* (Fernando Meirelles, 2005), l'aborde d'abord et surtout pour ses guerres. Représentée comme un bloc, l'Afrique n'est jamais diverse, complexe et riche ; au contraire, les conflits répétés, ses dictateurs et la corruption qui y règne ne sont pas l'objet d'interrogations. Comme le répète Dany dans *Blood Diamond* : « *This Is Africa* ». ⁷⁰⁴

Mais si *Lord Of War* et *Blood Diamond* parlent de l'Afrique, ils sont également des films sur la mondialisation.

« [Ces films donnent à voir une] réflexion sur l'organisation de l'espace Monde en centre et périphérie, l'orientation et la nature de flux (touristes, capitaux, armes, matières premières), l'inégalité de richesse entre le Nord et le Sud, le rôle des acteurs de la société civile (journalistes et ONG). (...) [En ce sens, le cinéma participe] à la construction du sens commun et finalement à la mise en place d'une image "mondiale" de la mondialisation avec ses héros, ses hauts lieux... » ⁷⁰⁵

Dans le même temps, les États-Unis sont en proie à des doutes et à des remises en question. Si Hollywood traite largement des pays étrangers et du rôle de l'Amérique dans le monde, elle se tourne également sur elle-même. Alors que la guerre en Irak est de plus en plus critiquée, la campagne de 2004 entre le président sortant et le démocrate John Kerry "met en lumière" d'autres problèmes auxquels le pays fait face. La politique intérieure devient ainsi l'objet de plusieurs films qui, chacun à leur manière, interrogent les mentalités, les opinions.

⁷⁰⁴ Las de constater que les livres ou les films sur l'Afrique ne soient que des clichés, l'écrivain kényan Binyavanga Wainaina a publié un article ironique : « *Remember, any work you submit in which people look filthy and miserable will be referred to as the "real Africa", and you want that on your dust jacket. Do not feel queasy about this: you are trying to help them to get aid from the West. (...) Whichever angle you take, be sure to leave the strong impression that without your intervention and your important book, Africa is doomed.* » WAINAINA B., « How to Write about Africa », *Granta*, n°92, Winter 2005

⁷⁰⁵ KOCIEMBA V., « Hollywood mondialise-t-il le regard ? », *op.cit.*

Section IV. Le désenchantement. Hollywood parle de l'Amérique

Le monde post-11 Septembre présente de nombreux changements politiques et sociaux ; et les représentations que les Américains s'en font se retrouvent dans les productions cinématographiques. Ainsi, la question identitaire devient le centre d'intérêts des réalisateurs et des producteurs, qui ont compris la nécessité de traiter les inquiétudes d'une partie de la population. Une introspection à laquelle s'ajoute le principe d'identification à autrui qui, dans le cinéma américain, donne à voir les dysfonctionnements et les maux de la société : port d'armes, guerres engagées, communautarisme, racisme, le rôle des médias.

Dès 2003, un film indépendant et sans financement important s'impose sur les écrans américains et internationaux. *Elephant*⁷⁰⁶ s'appuie sur la fusillade qui a eu lieu au lycée Columbine en 1999. Le réalisateur Gus Van Sant fait résonner la violence du monde dans un film très esthétisé et poétique. Et alors même que c'est un film sur les points de vues⁷⁰⁷, jamais il ne prend position ou ne dénonce : il est un « *questionnement absolu* »⁷⁰⁸.

*« Le cinéaste questionne (...) la représentation de la violence, réitérant la tension entre raison et irrationnel qui caractérise la longue crise des sociétés modernes. (...) Elephant nous parle d'une société qui vit l'effondrement des valeurs philosophiques modernes (liberté, dialogue, tolérance, relation, etc.) au profit d'un monde en proie à l'entropie et à l'absence de sens, rythmé par des débordements, des irruptions de violence. La dimension sublime du film est fondée sur l'association simultanée, chez le spectateur, d'un sentiment de terreur et d'une beauté qui trouble la perception et la raison et engendre une fascination ou une peur intense. »*⁷⁰⁹

À sa façon, *Collision* de Paul Haggis (2004)⁷¹⁰ donne lui aussi à voir les maux de la société sous un angle particulier. À travers différentes histoires qui s'entremêlent, le

⁷⁰⁶ Palme d'Or à Cannes en 2003, prix de la mise en scène et de l'Éducation nationale

⁷⁰⁷ Chaque protagoniste est filmé séparément

⁷⁰⁸ BLUMENFELD S., « *Elephant*, la réalité brute selon Gus Van Sant », *Le Monde*, 22 octobre 2003

⁷⁰⁹ LAGUARDA A., « *Elephant* : misère de l'adolescence dans une modernité en crise », *Décadrages*, n°19, 2011, pp.21-29

⁷¹⁰ Grand prix du Festival du cinéma américain de Deauville (2005), Oscars du meilleur scénario original, meilleur montage et celui du meilleur film (2006)

réalisateur met au premier plan une réalité américaine : communautarisme, racisme, incommunicabilité entre les Hommes⁷¹¹ (ce qui fait penser à *Babel* d'Alejandro González Iñárritu). Véritable « *peinture au vitriol de la société américaine de l'après-11 Septembre* »⁷¹² violente et sectaire, la ghettoïsation ethnique est au cœur du film.

En 2008, Clint Eastwood reprend la même thématique dans *Gran Torino*, dont le scénariste est d'ailleurs Paul Haggis. Walt Kowalski, un vétéran de la guerre de Corée et récemment veuf, est aigris et raciste. Mais sa rencontre avec une famille hmong va bousculer ses opinions. Lorsque le jeune Thao tente de lui voler sa Ford Gran Torino de 1972 sous la pression d'un gang, Walt fait face à la bande, et devient malgré lui le héros du quartier. Sue, la sœur aînée de Thao est la première à aller vers lui, et lui apprend quelques éléments de l'histoire Hmong, notamment que leur immigration est due à leur engagement auprès des Américains pendant la guerre du Vietnam.

Le film est une réflexion sur les préjugés ; d'ailleurs, comment ne pas penser à Clint Eastwood lui-même ? Il filme ses opinions, ses prises de position, et les tourne en dérision. Il se filme en misanthrope qui finit sa vie en se sacrifiant pour Thao ; malade et se sachant condamné, le geste de Walt peut être interprété de deux façons : comme un moyen d'écourter ses jours tout en sauvant l'adolescent, ou comme une « *rédemption christique* »⁷¹³. Quel qu'en soit l'interprétation, c'est le « *white savior complex* » qui prend ici une nouvelle ampleur :

*« Clint Eastwood's (...) film pioneered a White Savior mythology that previously seemed impossible to render: a mythology whereby an old-school racist can simultaneously cling to his bigotry while also becoming the venerable protector of the people of color he insults. If that seems oxymoronic, absurd and altogether shameless, that's because it is; but that didn't stop Eastwood from trying to pull it off. »*⁷¹⁴

⁷¹¹ Comme en témoigne ce dialogue entre un armurier et un client Perse : « *Yo, Osama, plan the Jihad on your own time (...)* » ; « *Are you making insults at me?* » ; « *Am I making insults at you?? That's the closest you can get in English?* »

⁷¹² BAUDIN B., « Premier regard sur une Amérique blessée », *Le Figaro*, 7 novembre 2007

⁷¹³ DOUIN J-L., « "Gran Torino" : le grand œuvre crépusculaire de Clint Eastwood », *Le Monde*, 3 mars 2009

⁷¹⁴ SIROTA D., « Oscar loves a white savior », *salon.com*, 21 février 2013

Mais dans ces années du début de la guerre en Irak, c'est l'Amérique blessée et trompée qui se retrouve sur les écrans. Ainsi, en 2005, *Good Night, and Good Luck* de George Clooney revient sur l'histoire d'Edward R. Murrow, journaliste engagé contre les lois du sénateur Joseph McCarthy. Tout comme dans l'immédiat après 11 Septembre, où le « *patriotisme guerrier* » était de rigueur, si quelqu'un n'affichait pas son amour de la patrie, il était considéré comme « *anti-américain* ». ⁷¹⁵ Dans le film, le journaliste Edward Murrow prévient : pour M. McCarthy, si quelqu'un le critique c'est que ce dernier est communiste et donc « *anti-américain* ».

Dans le dossier de presse, George Clooney expliquait son choix de réaliser ce film aujourd'hui : « *Comment faire la différence entre la pub, la propagande, la manipulation et l'information ? [...] On ne cherche plus le moyen de s'informer dans les médias, mais le moyen de conforter ce que nous croyons déjà. La situation est critique.* » En écho avec l'Amérique de 2005 (Patriot Act, guerre en Irak, le rôle des médias) Edward R. Murrow prévient les téléspectateurs :

« This is no time for men who oppose Senator McCarthy's methods to keep silent, or for those who approve. We can deny our heritage and our history but we cannot escape responsibility for the results. We proclaim ourselves, indeed as we are the defenders of freedom wherever it continues to exist in the world, but we cannot defend freedom abroad by deserting it at home. »

Le film ne cesse de faire des parallèles ; ce fut Murrow contre McCarthy, c'est aujourd'hui Clooney contre Bush. Il y a plus de 200 ans, l'auteur Britannique Samuel Johnson déclarait que le patriotisme était le dernier refuge d'un scélérat. ⁷¹⁶ McCarthy et George W. Bush sont ici critiqués pour la censure au nom de leur notion de patriotisme ; le message du réalisateur est clair : « (...) *we must be vigilant when the emperor has no clothes and wraps himself in the flag.* » ⁷¹⁷

⁷¹⁵ « *L'état d'exception post-11-Septembre se nourrit du sentiment d'une double menace, intérieure et extérieure. Good night, and good luck (...) y répond en s'emparant d'un épisode du maccarthysme pour mieux critiquer la politique de la Maison Blanche.* » DERFOUFI M., GENUITE J-M. & GÜREL C., « Superman et le 11-Septembre », *Le Monde diplomatique*, octobre 2006

⁷¹⁶ « *Patriotism is the last refuge of the scoundrel* »

⁷¹⁷ Critique de EBERT R., *Chicago Sun-Times*, 20 octobre 2005

Lorsque Hollywood prend ses distances avec le pouvoir et veut le faire savoir, les films qu'il produit sont une arme efficace, même s'il demeure relativement consensuel.⁷¹⁸ En effet, à l'exception de *Syriana* et dans une moindre mesure, *Lord of War*, Hollywood reste relativement lisse dans ses propos. Selon l'historien du cinéma Gilles Menegaldo, « *Hollywood est historiquement démocrate et n'a jamais rallié le camp Bush. C'est l'opinion, le problème. Hollywood doit lui vendre ses films, donc ne pas la heurter.* »⁷¹⁹

En revanche, la figure de l'Autre et de l'ennemi ont changé. Celui-ci n'est plus une altérité radicale – comme le Soviétique avait pu être représenté. Désormais, son point de vue est un peu plus pris en compte, même si, fondamentalement, le « *cinéma hollywoodien repos[e] sur la non-représentation de l'autre (...).* »⁷²⁰ Ainsi, à partir de 2007, Hollywood s'empare de la guerre en Irak, débutée quatre ans plus tôt.

« *En raison, peut-être, de leur ambition politique affirmée, ces films de guerre parlent plus des États-Unis que des conflits eux-mêmes. Tous renvoient l'image d'une Amérique désorientée, dans laquelle les héros font spectacle de leur impuissance. (...) Tout fonctionne comme si la guerre contre le terrorisme se résumait à une guerre de l'Amérique contre elle-même.* »⁷²¹

⁷¹⁸ « *Rarely (...) does Hollywood offer radical solutions for the pressing problems of American society.* » GIGLIO E., *Here's Looking at You: Hollywood, Film & Politics*, Peter Lang Publishing Inc., 4^e édition, 2014

⁷¹⁹ Cité dans TOULON B., GUYON M., BAUREZ T. & CHEZE T., « Irak : Hollywood contre Bush », *L'Express*, 5 novembre 2007

⁷²⁰ VERNIER J.-M., « Cinéma et Amérique : une image effritée », *Quaderni*, n°50-51, Printemps 2003, p.205

⁷²¹ AUBERT V., « Portrait d'une Amérique meurtrie », *Le Figaro*, 8 novembre 2007

CHAPITRE IV – La guerre en Irak à l'écran.

L'impuissance de la force ?

L'industrie cinématographique américaine a toujours su s'emparer de sujets importants surtout lorsqu'il s'agissait de guerres dans lesquels les États-Unis étaient engagés. Majoritairement, ces derniers étaient d'ailleurs critiques ; *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), mettent en cause la guerre, ses conséquences politiques et humaines. Mais alors que ces derniers sont sortis une dizaine d'années après la fin du conflit,⁷²² les films sur la guerre en Irak sont réalisés alors qu'elle n'est pas terminée (officiellement en 2011).

*« Hollywood est entré en guerre. (...) Loin de l'exaltation patriotique, ces longs-métrages, emplis d'une colère contenue et d'une profonde désolation, font feu de tout bois contre l'Administration Bush. (...) Les réalisateurs ne font pas mystère de leur volonté de peser dans le débat politique américain. »*⁷²³

Surtout, il semble que les médias ne remplissent plus le rôle de « contre-pouvoir » ; comme l'expliquait Brian De Palma au Festival du cinéma américain de Deauville, « *Ce que le Pentagone a appris du Vietnam, c'est de garder les journalistes loin de la guerre* »⁷²⁴. Cette phrase, lourde de sens, aide à mieux comprendre la rupture d'Hollywood avec Washington, et le rôle que l'industrie cinématographique entend incarner.

En outre, il faut souligner que les films sur la guerre en Irak ici traités, ont fait peu d'entrées en comparaison à d'autres films de guerre ; comme si les Américains ne voulaient pas voir ces thématiques à l'écran, alors même qu'ils ont eu un succès critique et des

⁷²² À l'exception du film propagandiste *Les Bérets verts* de Ray Kellogg et John Wayne (1968)

⁷²³ AUBERT V., « Portrait d'une Amérique meurtrie », *op.cit.*

⁷²⁴ *Ibid.* Alors que pendant la guerre d'Irak, les journalistes sont *intégrés (embedded journalists)* dans des unités militaires. Cela leur permet de couvrir le conflit sur le terrain, mais doivent « se plier » aux exigences (droit de regard) de l'armée

récompenses.⁷²⁵ Ainsi s'interroge un journaliste du *Los Angeles Times* : « Où est notre *Platoon* ? Où est notre *Voyage au bout de l'enfer* ? »⁷²⁶. D'autres ont, au contraire, critiqué le retard des studios quant au traitement de la guerre. Lorsque ces films sortent à partir de 2007, la guerre en Irak est commencée depuis plus de quatre ans, c'est-à-dire « *au moment même où les Américains, exaspérés, ne veulent plus en entendre parler* ». ⁷²⁷ *Le fait qu'Hollywood n'ait pas attendu la fin de la guerre pour la mettre en scène,*⁷²⁸ atteste une fois encore de son « rôle commémoratif » (« [the] rapid "memorializing" function of Hollywood cinema. »⁷²⁹). Abordant la guerre en Irak de façon différente, ces films ont un point commun : dans une Amérique qui doute de ses valeurs, ils montrent l'impuissance de la force.

Section I. Au-delà du conflit. L'Amérique est en guerre contre elle-même

Dans la vallée d'Elab de Paul Haggis (2007) raconte le parcours de Hank Deerfield, un militaire à la retraite, qui apprend que son fils Mike – revenu d'Irak depuis peu – est porté disparu. Après s'être rendu sur la base militaire, il va au commissariat où une jeune policière s'émeut de son histoire et décide de l'aider. Peu de temps après, le corps de Mike est retrouvé, démembré et brûlé dans un coin désertique du Nouveau-Mexique. Dans un premier temps, l'armée tente d'éviter toute enquête et conclut à une violente altercation pour une histoire de drogue. Hank, qui a récupéré le portable de son fils, regarde les vidéos tournées pendant son déploiement en Irak. Il y voit des scènes violentes, comme celle où son fils torture un Irakien ou quand il écrase un enfant sur la route puisqu'« *un convoi ne doit s'arrêter sous aucun prétexte* ». Finalement, il apprendra que son fils a été tué par l'un de ses camarades, un soir où ils avaient bu.

⁷²⁵ « *Jihad; torture; suicide bombings; terrible things done by and to American soldiers; official secrets and government lies; the failures and responsibilities of journalists, politicians, law enforcement officials and ordinary citizens in the face of terror – such matters will be hard to avoid in movie theaters (...)*. » SCOTT A.O., « A War on Every Screen », *The New York Times*, 28 octobre 2007

⁷²⁶ FAURE G., « Info, cinéma : l'Amérique se désintéresse de la guerre d'Irak », *Le Nouvel Observateur/Rue89*, 22 novembre 2007

⁷²⁷ RICHARD E., « Hollywood s'attaque à l'Irak », *Libération*, 5 septembre 2007

⁷²⁸ « *Not since World War II has Hollywood so embraced an ongoing conflict. It took years for pop culture to tackle the Korean and Vietnam wars, and it took time before the country was ready to be entertained by those politically charged conflicts.* » SORIANO César G. & OLDENBURG A., « With America at war, Hollywood follows », *USA Today*, 7 février 2005

⁷²⁹ DOMIZIO R., « Screens of Terror. Representations of War and Terrorism since 9/11 in Film, TV Drama & Documentary ». Conférence internationale, London South Bank University, 2010

Le titre fait référence à la vallée où David a combattu Goliath. D'ailleurs, une séquence renvoie à cet épisode. Un soir, Hank Deerfield est invité à dîner chez la policière ; alors que son fils veut qu'il lui lise une histoire, il préfère en raconter une « vraie ». Ce dernier s'appelant David, il lui explique l'exploit de ce dernier face au géant. Devant sa mère qui aurait préféré une histoire vraie, Hank lui rétorque : « *Bien sûre que c'est vrai. Elle est même dans le Coran* ». Autrement dit, cette histoire vaut pour toutes les religions.

Ce qui est intéressant, est le fait que le film traite plusieurs facettes de la guerre. Si le réalisateur la dénonce, il précise que ce n'est pas seulement une critique :

*« Ce n'est pas un simple film anti-Bush, ce serait trop facile. Je veux montrer la responsabilité des citoyens américains qui acceptent trop facilement les discours des dirigeants politiques. À travers les yeux de nos jeunes qui sont envoyés en Irak, je veux que l'on comprenne que ce qu'ils font en notre nom les perturbe tellement que le taux de suicide dans l'armée est le plus élevé depuis trente ans ».*⁷³⁰

En effet, le thème principal du film est le stress post-traumatique vécu par les soldats et leur réappropriation du monde une fois rentrés.⁷³¹ Traumatisés par leur expérience, ils se retrouvent projetés dans une société qui ignore tout de la réalité irakienne. Sans plus de repères, les soldats sont à la fois insensibles et hantés par les horreurs de la guerre. Quand le soldat Steve Penning raconte comment il a tué Mike, son récit est froid et détaché : « *I look down and I'm stabbing him. (...) You ask me why, I don't know. I liked Mike, we all did. But on another night? That could have been Mike with the knife and me in the field.* » Loin de porter un jugement sur son acte et sans chercher d'explication, il filme la déshumanisation de ces jeunes soldats qui n'ont plus la notion du Bien et du Mal. Sans être immoraux, ils semblent néanmoins être devenus amoraux.

Le patriotisme est un autre élément central. Au début du film, Hank passe devant un bâtiment devant lequel un drapeau américain flotte à l'envers. En aidant le Salvadorien qui travaille ici à le remettre à l'endroit, il insiste sur le fait qu'un drapeau ne doit jamais toucher le sol. Puis, il lui explique la signification d'un drapeau hissé à l'envers : « *It's an international distress signal. It means we are in a whole lot of trouble so come save our ass because we don't have a prayer in hell of saving ourselves* ». À ce stade, il ne remet pas la guerre en cause,

⁷³⁰ Cité dans AUBERT V., « Portrait d'une Amérique meurtrie », *op.cit.*

⁷³¹ Le film s'inspire de faits réels qui se sont déroulés en 2003

qu'il ne questionne pas, et son patriotisme prévaut sur le reste. En remettant la bannière étoilée à l'endroit, il s'inscrit dans la « mentalité » post-11 Septembre, d'autant que le film se passe au moment où la majorité du peuple américain croit aux déclarations de l'administration (nous sommes en novembre 2004).⁷³² À la fin du film en revanche, Hank a profondément changé. Et lorsqu'il aperçoit le Salvadorien devant le même bâtiment, ils hissent ensemble un drapeau déchiré (envoyé par son fils) qu'ils placent délibérément à l'envers. Il n'a pas seulement changé et devenu antipatriotique, il est dans le blasphème. Pour reprendre son explication de départ, l'Amérique est en détresse et elle a besoin d'être sauvée, – d'elle-même. Le personnage de Hank traduit toute « *la détresse d'une Amérique déshumanisée, embrigadée, privée des valeurs qui l'ont fondée.* »⁷³³

La réponse américaine au 11 Septembre et au terrorisme en général, ne peut être la guerre et la violence. L'« *humiliation* »⁷³⁴ subit ce jour-là ne peut avoir de réponse « équivalente » justement parce que l'humiliation (de surcroît publique) est supérieure à toute forme de riposte. L'absurdité, le non-sens de la mort de Mike renvoie à l'impossibilité pour l'Amérique de répondre correctement aux attaques qu'elle a subies. Les vidéos violentes tournées en Irak⁷³⁵ par ce dernier démontrent que la dégradation de l'Autre (en l'occurrence en le torturant) ne provoque que la dégradation de soi-même⁷³⁶ et celle de l'Amérique.⁷³⁷ Ce qui fait de nouveau écho à l'analyse de Jean Baudrillard : la réelle victoire des terroristes du 11 Septembre est d'avoir poussé les Occidentaux à se terroriser eux-mêmes.

Plus l'histoire avance, plus Hank Deerfield voit au-delà de ses opinions/certitudes. Découvrant la réalité de la guerre en Irak, de ses soldats, de son fils, il regarde enfin hors-champ, hors cadre. Alors que son patriotisme était inébranlable, tout comme l'engagement de son fils en Irak était un devoir et une fierté, la scène dans laquelle il se coupe en se

⁷³² « *Mon fils a passé 18 mois dans un merdier pour répandre la démocratie en servant son pays* », lance-t-il

⁷³³ Critique de FERENCZI A., *Télérama*, 7 novembre 2007

⁷³⁴ BAUDRILLARD J. & MORIN E., *La Violence du monde*, Éditions du Félin/Institut du monde arabe, 2003, p.79

⁷³⁵ « *En Irak et en Afghanistan, tout est là, à portée, mais personne ne veut regarder. L'hypervisibilité finit par produire de l'invisibilité.* » GOLDBERG J., « De Jarhead à American Sniper, les guerres au Moyen-Orient dans le cinéma américain », *Les Inrocks*, 21 février 2015

⁷³⁶ « *In murdering one of their own, the American soldier suffers the degradation and shame of his actions, rather than its target (the terrorist).* » TOFFOLETTI K. & GRACE V., « Terminal Indifference: The Hollywood War Film Post-September 11 », *Film-Philosophy*, vol.14, n°2, 2010, *op.cit.*

⁷³⁷ « *These are the images that hold the secret, not only to what happened to Mike, but what is happening to America itself.* » Critique de BRADSHAW P., *The Guardian*, 25 janvier 2008

rasant est un rappel à l'ordre. Et l'allusion à *The Big Shave* de Martin Scorsese⁷³⁸ est évidente : du Vietnam à l'Irak, l'histoire se répète.

De la même façon, *Redacted*⁷³⁹ de Brian De Palma (2007) aborde la question de la responsabilité d'un soldat.

Dans la ville irakienne de Samarra, un petit groupe de soldats américains sont chargés de surveiller les allées et venues des habitants à un poste de contrôle. Le soldat Angel Salazar, qui a intégré l'armée afin de pouvoir s'inscrire dans une école de cinéma, ne cesse de filmer ses collègues et les scènes de la vie quotidienne. À travers son point de vue, le film montre la pression que subissent les soldats, ainsi que leur rapport avec les Irakiens qui ne les apprécient guère. Au fil de leur mission, leur comportement devient de plus en plus brutal. Un jour, ils entrent dans une maison non loin du poste de contrôle, violent une adolescente et massacrent toute sa famille. En représailles, le soldat Angel Salazar est décapité par des membres d'Al-Qaïda. Afin de faire la lumière sur ce drame, les protagonistes témoignent devant leurs supérieurs.

Brian De Palma a déjà raconté cette histoire. En 1989, il réalise *Outrages* qui se passe pendant la guerre du Vietnam. Les personnages se ressemblent, il y a aussi une histoire de viol. Une démarche pour montrer que la politique étrangère américaine n'a pas changé, tout comme *Dans la vallée d'Elab*. Ce qui a profondément changé en revanche est le rapport au *visible*, le réalisateur dénonce ainsi le contrôle de l'information par les autorités :

« Mon film est un nettoyage de ce nettoyage. Au temps de la guerre du Vietnam, on a vu des images terribles qui ont mobilisé l'opinion. Je pense que si l'on parvenait à montrer ce qui se passe en Irak, ce serait la seule façon de bloquer la guerre ».⁷⁴⁰

⁷³⁸ Un court-métrage de 1967, dans lequel un homme entre dans une salle de bain blanche, presque chirurgicale, et se rase lentement, méthodiquement. Il recommence et se coupe de plus en plus, jusqu'à saigner abondamment. Symbole de mutilation et d'autodestruction (il s'égorge presque), certains y ont vu une métaphore de l'intervention américaine au Vietnam

⁷³⁹ « To redact » signifie éditer ou rendre propre à la publication. Ce terme est souvent utilisé pour décrire les documents desquels les informations sensibles ont été effacées. Ce film s'inspire de faits réels qui se sont déroulés en 2006

⁷⁴⁰ « Un constat partagé par Robert Redford qui estime que le cinéma doit se porter au secours d'une presse qui ne remplit plus son rôle de contre-pouvoir. "Longtemps, la presse a été un point fort de l'Amérique. Mais la société a changé, on ne veut plus que du divertissement à la une, et les grands journalistes ont disparu". » AUBERT V., « Portrait d'une Amérique meurtrie », *op.cit.*

Il évoque le sentiment d'abandon des recrues américaines. Au début du film, les soldats apparaissent sympathiques, joueurs, parfois « lourds » quand ils se taquinent. Mais plus l'histoire avance, plus un sentiment de gêne et d'âpreté transparait. Le groupe de soldats devient brutal, violent, s'alcoolisent en jouant au poker avant de se rendre dans la maison des futures victimes. Mais le film n'est pas seulement un pamphlet contre la guerre menée par les États-Unis ; De Palma dépasse son opinion pour offrir une réflexion plus profonde sur la notion de représentation. D'ailleurs, une des rares critique ouvertement exprimée intervient par l'intermédiaire d'une journaliste française en voix-off.⁷⁴¹

Le film est une mosaïque d'images : celles filmées par le soldat Angel Salazar, celles des caméras de surveillance, du documentaire qui se tourne au même moment, des vidéos postées sur internet, celles tournées par Al-Qaïda. Dans *Redacted*, aucune image n'appartient au cinéma puisqu'elles proviennent d'internet ou des caméras de surveillance. Le réalisateur semble vouloir dire que le 7^e Art est devenu secondaire : « *Partant d'un faux chaos d'images, De Palma renvoie [le cinéma] à ses propres illusions.* »⁷⁴² Brutes et sans esthétisme, ces images tranchent avec la bande-son utilisée au début du film. Sur *Sarabande* de Haendel⁷⁴³, l'ennui des soldats est contrebalancé par le rythme de la ville irakienne. De la même façon, lorsqu'une voiture s'approche du poste de contrôle, il y a une dichotomie recherchée entre le stress de la fouille des occupants et la partition de Haendel, douce et lente. Cette constante opposition entre le fond et la forme se retrouve dans la façon de montrer l'Irak. Comme il a été dit, jamais Brian De Palma ne « filme » lui-même son film ; c'est toujours à travers une petite caméra (en l'occurrence celle du soldat) que le pays nous est montré, comme si cette mise en abyme renforçait l'idée de *perception*, de représentation subjective des événements.

À la fin, De Palma s'autorise une autre critique de la politique étrangère américaine. Un des soldats est rentré chez lui et fête cet événement avec des amis dans un bar. Quand l'un d'entre eux lui demande de raconter des « histoires de guerre » (« *tell us some war stories* »), ce dernier lui répond que ses camarades ont violé et tué une adolescente de 14 ans avant de tuer toute sa famille. Après quelques larmes, il précise qu'il s'était engagé dans

⁷⁴¹ Elle précise qu'aucun soldat américain n'a été reconnu coupable d'avoir tué 2000 Irakiens à des postes de contrôle

⁷⁴² RAUGER J-F., « "Redacted, revu et corrigé" : Brian De Palma réinvente toutes les images de l'horreur irakienne », *Le Monde*, 19 février 2008

⁷⁴³ Que Stanley Kubrick utilisa pour son film *Barry Lyndon* (1975)

l'armée après le 11 Septembre 2001, et que si l'intervention en Afghanistan était justifiée et juste, « *celle en Irak, c'est une toute autre histoire* ». ⁷⁴⁴

Au même titre que *Dans la vallée d'Elah*, *Redacted* fait la critique d'une administration, de ses mensonges et de ses conséquences sur les soldats. Parallèlement, d'autres films vont aborder la guerre en Irak mais de manière plus frontale. Ainsi, Sam Mendes, Kathryn Bigelow et Paul Greengrass filment la guerre du terrain.

Section II. Sur le théâtre des opérations

Au premier abord, *Jarhead* de Sam Mendes (2005) – qui parle des soldats lors de la guerre du Golfe – peut sembler hors contexte. Mais, comme il a été vu en amont, un film n'est jamais le résultat d'un calendrier hasardeux. Une œuvre s'inscrit toujours dans une époque, qu'elle soit le fruit d'une politique, d'un événement ou d'un climat. L'auteur publie ce livre autobiographique en 2003, à l'heure où les États-Unis interviennent en Irak. Cette histoire d'un ancien Marine ne peut que renforcer l'idée que cette nouvelle guerre n'est pas indispensable, voire une énième répétition des guerres précédentes. Le moment choisi est donc idéal : sorti sur les écrans en 2005, *Jarhead* s'inscrit dans son époque, en menant une réflexion sur l'engagement des forces armées en Irak. ⁷⁴⁵

La première partie du film se passe à l'entraînement ⁷⁴⁶ où, jeune recrue des Marines comme tireur d'élite, le personnage principal (Anthony Swofford) devient vite « accro » (*addict*). Avant que la guerre du Golfe ne commence, les Marines regardent *Apocalypse Now* qu'ils connaissent par cœur : à chaque bombardement, ils sont excités, crient, rient, aspirent à faire de même. Envoyés sur le terrain, ils restent cependant à l'écart, cantonnés dans le désert saoudien pour surveiller les puits de pétrole. Ils tirent sur des cibles imaginaires, font semblant de déminer un terrain, relisent les lettres de leurs proches, astiquent leurs fusils. « *Voilà le boulot : attendre.* »

⁷⁴⁴ Le film a été violemment critiqué pour avoir montré de telles actions de la part de soldats américains. Bill O'Reilly, un présentateur de la chaîne conservatrice et proche des Républicains Fox News, argua que le film était non seulement anti-américain, mais qu'il était dangereux pour les troupes engagées. O'REILLY B., « Talking Points », 2007

⁷⁴⁵ « *The very act of making this film in this climate is political. I'm sort of amazed that people can't see that* », selon le réalisateur. Cité dans ALFORD M., *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, op.cit., p.59

⁷⁴⁶ Cela rappelle *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick (1987). Divisé en deux parties, la première s'attache à montrer l'entraînement des recrues, tandis que la seconde se passe au Vietnam

C'est un film sur l'« entre soi », entre Marines : ambiance virile, vulgaire, de soldats abreuvés de films de guerre et qui ont hâte « *d'aller botter le cul des Irakiens* ». Interviewés par des journalistes, ils n'ont d'autre choix que de répondre ce que leur sergent-chef leur a sommé de dire, et non ce qu'ils pensent de cette guerre et comment ils vivent au quotidien. Après 175 jours passés dans le désert saoudien, ils sont enfin autorisés à se rendre à la frontière irakienne. « *Are we ever going to get to kill anyone?* » demande un Marine. Cela peut être une question étrange dans un film de guerre, mais *Jarhead* est un film inhabituel, qui traite d'une guerre étrange, dans un contexte particulier. La guerre du Golfe est ici représentée via le prisme individuel et intime du soldat. La routine dans le campement, l'ennui, l'envie d'action, la frustration : c'est en réalité un film de non-guerre. Une guerre qui « *n'a pas eu lieu* ». ⁷⁴⁷

« [C'est] *la première guerre sans ennemi, sans bataille, sans mort (du moins le croit-on), et sans autres images que celles fabriquées par le ministère de la Défense américain et envoyées à tous les JT du monde en simultané. (...) La vraie guerre avait lieu sur l'écran, et c'est celle-là qu'on rêvait de faire.* » ⁷⁴⁸

La difficulté n'est pas de savoir comment filmer des hommes en guerre, mais comment filmer des soldats inactifs. Avec une mise en scène oppressante, le réalisateur traduit cette impression hermétique entre les soldats qui attendent la guerre. Le film est un referendum sur la guerre du Golfe, voire sur toutes les guerres. Si *Jarhead* se déroule dans un contexte pré-11 Septembre, la guerre de 1991 empiète sur celle de 2003. ⁷⁴⁹

Le film *Démineurs (The Hurt Locker)* de Kathryn Bigelow (2008) s'ouvre sur une phrase issue du livre *War Is a Force That Gives Us Meaning* de Chris Hedges ⁷⁵⁰ (2002) : « *L'adrénaline du combat peut provoquer une dépendance mortelle, car la guerre est une drogue.* »

Nous sommes en 2004. Le Sergent-chef William James est envoyé à Bagdad pour superviser les opérations de déminage, suite au décès de son prédécesseur Matthew

⁷⁴⁷ BAUDRILLARD J., *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Éditions Galilée, 1991

⁷⁴⁸ GOLDBERG J., « De *Jarhead* à *American Sniper*, les guerres au Moyen-Orient dans le cinéma américain », *op.cit.*

⁷⁴⁹ « *Le Golfe est ainsi pris en sandwich entre mémoire (filmique) du Vietnam et actualité (réelle) de l'Irak, passé cinéphile et journalisme live.* » Critique de RENZO E., *Les Cahiers du Cinéma*, n°608, janvier 2006

⁷⁵⁰ Ancien correspondant de guerre et écrivain

Thompson. Il rejoint une équipe composée du Sergent J.T. Sanborn et Owen Eldridge, dont la mission prend fin dans quelques semaines. Sanborn est calme, pragmatique, professionnel ; Eldridge est le plus jeune et le plus fragile du groupe. Surtout, depuis la mort de Thompson (pour laquelle il se sent responsable), il pense souvent à la sienne qu'il imagine proche et évidente. Le psychologue de l'armée lui rend souvent visite, mais pour Eldridge, il ne peut pas comprendre ce qu'il ressent, car il ignore la réalité du terrain. À l'inverse, William James est un démineur doué, qui aime ce qu'il fait mais prend parfois des risques inconsidérés. Il a besoin d'adrénaline et ce, le plus souvent possible.⁷⁵¹ Peu de temps après son arrivée, il est chargé de désamorcer plusieurs bombes placées dans le coffre d'une voiture. Une fois sur les lieux, Sanborn et Eldridge se positionnent (le premier sur un toit, l'autre en contrebas) pour pouvoir intervenir si un Irakien s'approche. Mais James prend du temps, beaucoup de temps, et les militaires s'inquiètent des nombreux habitants qui regardent la scène. N'écouter personne, James persiste et va même jusqu'à retirer sa combinaison de protection pour être « *à l'aise* [s'il doit] *mourir* ».

Plus tard, alors qu'ils viennent de finir une autre mission dans le désert, ils tombent dans une embuscade aux côtés de mercenaires anglais. La réalisatrice filme les deux camps : même si elle insiste moins sur les insurgés que sur les protagonistes, elle s'attache à filmer du point de vue de l'ennemi. Dans cette longue séquence, elle s'intéresse *aux petites choses* qui font partie de leur travail. Ainsi, lorsqu'elle filme Sanborn (qui tient le rôle de sniper) et James comme « éclairateur », elle s'attarde sur leurs visages. En plusieurs gros plans, elle filme le vent, le sable qui gêne la vue, le manque d'eau, les balles enrayées à cause du sang de l'anglais qui s'est fait tirer dessus. Par le montage et le travail minutieux réalisé au son, elle traduit ce qu'ils vivent et l'impose au spectateur.⁷⁵²

Une autre fois, ils se rendent dans un immeuble désaffecté dans lequel se trouverait un engin non explosé. Pour prouver qu'il est avant tout un militaire, le psychologue les accompagne. Alors que les trois soldats évoluent dans l'immeuble, ils réalisent que la bombe est située dans le cadavre d'un jeune garçon que James connaissait.⁷⁵³ Au lieu de faire exploser la bombe en plaçant de la dynamite sur son corps, James – très affecté par cette scène – choisit de la désamorcer. Au même moment, le psychologue tente de faire comprendre à des Irakiens que l'endroit est dangereux et qu'ils doivent charger leur

⁷⁵¹ La citation en ouverture du film lui correspond parfaitement et semble avoir été ajoutée pour son personnage

⁷⁵² Comme l'écrivait Jean Epstein, « *le gros plan limite et dirige l'attention. Il me force (...). Je n'ai le droit de penser à rien autre* [qu'à ce que je vois]. » Cité dans BONITZER P., *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982, pp.145-146

⁷⁵³ L'enfant vendait des DVD piratés sur la base américaine

charrette plus loin. Quand ces derniers se décident enfin à partir, un sac de gravas laissé par terre explose sous les pas du psychologue.

Deux jours avant la fin de leur mission en Irak, ils sont appelés en renfort sur une place de la ville. Un homme portant une bombe sur son torse hurle aux soldats qu'il ne veut plus se faire exploser et leur demande de la lui enlever. James s'approche de lui pour l'aider mais réalise que la situation est très complexe. En contact avec un soldat parlant arabe, tous trois essaient de communiquer. Voyant que le minuteur affiche deux minutes, il demande une pince à Sanborn, qui le somme d'abandonner, de le « *laisser mourir* » ; James essaie une dernière fois, puis s'éloigne de l'homme qui explose quelques secondes plus tard. Si Sanborn était décrit comme un professionnel pragmatique depuis le début, cette dernière explosion l'a profondément affecté. Remettant en cause son travail, il ne rêve que d'une vie de famille paisible. À l'inverse, lorsque James retrouve sa femme et leur fils, la routine lui est insupportable ; peu de temps après, il se réengage en Irak pour une mission d'un an.

Démineurs dépeint le quotidien, à la fois répétitif et excitant des démineurs, et réussit à traduire un contexte imprévisible et dangereux. Kathryn Bigelow réalise un film d'action tout en mettant en scène une impuissance, celle de n'avoir que la mort pour horizon.⁷⁵⁴ Il s'agit pour la réalisatrice de faire un film de guerre réaliste – sans jamais vraiment la montrer – dénué de tout sensationnalisme⁷⁵⁵. L'utilisation de la caméra à l'épaule et les nombreux gros plans traduisent ce que vivent les personnages, comme l'explique Kathryn Bigelow :

*« Mon but était que le spectateur entre dans la peau des soldats, qu'il monte à bord du Humvee, qu'il devienne le 4^e membre de l'unité, pour qu'il puisse ressentir ce que ressentent ces soldats. (...) Et si le public se sent transporté là-bas, qu'il a le sentiment de marcher à leurs côtés, alors j'estime que j'ai rempli mon rôle de réalisatrice. »*⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Le titre original du film, *The Hurt Locker*, est une expression militaire qui désigne une zone de danger autour d'une bombe, dans laquelle un démineur est certain de mourir en cas d'explosion

⁷⁵⁵ Une « cinéaste à la fois musclée et intellectuelle ». Critique de KAGANSKI S., *Les Inrocks*, 18 septembre 2009

⁷⁵⁶ Propos de Kathryn Bigelow dans le making-of du film

En réalité, Kathryn Bigelow *zoom*e sur des personnages et laisse le conflit de côté.⁷⁵⁷ De plus, la prédominance des bombes artisanales étant caractéristique de la guerre en Irak, l'objectif du film « est de parvenir à dépeindre le chaos de la guerre, la confusion ». ⁷⁵⁸ Ainsi, le quotidien de cette unité et la psychologie de chacun de ses membres priment sur le général, c'est-à-dire la politique. Comme l'explique le scénariste Mark Boal, Kathryn Bigelow et lui ont justement évité d'inscrire le film dans un « calendrier politique » car « il n'y a pas de politique quand vous êtes dans les tranchées ». ⁷⁵⁹

Par ailleurs, si le scénario de *Démineurs* avait été approuvé par le Pentagone, ce dernier refusa finalement toute coopération, car l'équipe du film aurait tourné des scènes qui n'étaient pas dans le scénario et montraient une image défavorable des troupes. ⁷⁶⁰ De plus, à l'époque de la sortie du film – en juin 2009 – le pays vit une situation transitoire, c'est-à-dire « post-Bush » et le début de mandat de Barack Obama, qui promet le retrait progressif des soldats américains. ⁷⁶¹

Si *Green Zone* de Paul Greengrass (2010) ⁷⁶² se passe lui aussi sur le terrain, il traite également des mensonges de l'administration et des services secrets pour intervenir en Irak.

Au début de la guerre, l'adjudant Roy Miller est à la tête d'une équipe chargée de trouver les armes de destruction massive. Mais les informations fournies par la source officielle de l'armée américaine se sont à chaque fois révélées fausses. Lors d'une réunion, Miller aborde cet état de fait et remet en cause la source. Si ses supérieurs lui demandent de se taire et de continuer son travail, un agent de la CIA confirme ses doutes sur la présence des armes. Au cours d'une patrouille, Miller fait la connaissance de Freddy, un Irakien qui lui apprend que le Général Al-Rawi, membre du Parti Baas, tient une réunion dans une maison avec d'autres personnalités. Miller et ses hommes interviennent mais Al-Rawi parvient à s'enfuir, tandis que l'un de ses hommes de main est capturé par d'autres soldats

⁷⁵⁷ « [The soldiers] are too stressed out, too busy, too preoccupied with the details of survival to reflect on larger questions about what they are doing there. » SCOTT A. O., « Soldiers on a Live Wire Between Peril and Protocol », *The New York Times*, 25 juin 2009

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ SILVERMAN A., « "The Hurt Locker" provides life and death drama of a US Army bomb squad in Iraq », *newjerseynewsroom.com*, 18 juillet 2009

⁷⁶⁰ Voir ZHAKOVA O., « Strange Bedfellows: Cooperation between Hollywood and the Pentagon », Lehigh University, 2011 ; BARNES Julian E., PARKER N. & HORN J., « "The Hurt Locker" sets off conflict », *The Los Angeles Times*, 25 février 2010

⁷⁶¹ SANTORA M., « U.S. Leaves Iraqi District Where Anger Lingers », *The New York Times*, 29 juin 2009

⁷⁶² Le titre du film fait référence à l'enclave sécurisée de Bagdad créée en avril 2003 suite à la persistance des attentats. Dans le film, la « zone verte » apparaît comme une enclave, une exception (piscine, musique, alcool, femmes en bikini)

américains, membres des opérations spéciales (*Joint Special Operations Command*). Ces derniers travaillent exclusivement pour Clark Poundstone, un membre du Pentagone⁷⁶³. À l'inverse, Miller travaille avec le responsable local de la CIA, qui plaide pour un rapprochement entre les soldats Américains et l'armée irakienne. Roy Miller apprend par la suite que la source – baptisée *Magellan* – n'est autre que le Général Al-Rawi. Ce dernier était entré en contact avec les Américains avant le début des opérations pour leur certifier qu'il n'y avait pas d'armes de destruction massive en Irak. Les officiels du Pentagone et de la Maison Blanche avaient alors fait la déclaration inverse pour que la guerre ait lieu (en soulignant qu'une source sûre leur avait donné l'information). Au même moment, une journaliste du *Wall Street Journal* avait publié de fausses informations au sujet de la présence des armes, à partir des données fournies par Poundstone. Dès lors, deux « clans » s'affrontent pour retrouver Al-Rawi : celui de Miller qui veut révéler le mensonge, et celui du Pentagone pour empêcher la source de le dévoiler. Au final, le Général sera tué par un des membres des opérations spéciales. Roy Miller rédigera un rapport détaillé sur l'histoire et l'enverra à une vingtaine de médias anglo-saxons.

Déjà, dans les deux volets de Jason Bourne qu'il avait réalisés, Paul Greengrass dressait un portrait critique des États-Unis, de la politique étrangère et des autorités. D'ailleurs, le personnage de Roy Miller rappelle celui de Jason Bourne, en particulier sa morale qui le pousse à chercher la vérité :

*« While it takes a near-death experience and amnesia for Bourne to join the good guys, Miller is driven by the tragedy of realising the he has been betrayed by sections of his own government. The film is a warning against putting too much trust in government decision-making. »*⁷⁶⁴

Roy Miller est en effet le seul qui se pose des questions, jusqu'à remettre en cause la légitimité de la guerre, contrairement à d'autres membres de son unité, qui « *se fichent des raisons, et sont là pour faire leur job* ». De la même façon, le personnage de Clark Poundstone ressemble étrangement à celui de Ward Abbott dans Jason Bourne (chef de l'opération

⁷⁶³ Il travaille pour le Bureau des moyens spéciaux (*Office of Special Plans*). Une unité de renseignement dirigée par Paul Wolfowitz, active de septembre 2002 à juin 2003, et dont la mission était de fournir des éléments sur la présence d'armes de destruction massive, comme il a été vu

⁷⁶⁴ DENSELOW J., « Bourne in Baghdad », *The Guardian*, 14 mars 2010

clandestine de la CIA qui lui permettait de se débarrasser discrètement des ennemis de l'Amérique) ; tous deux incarnent une bureaucratie qui ne va pas au-delà des ordres et ne se pose pas de questions. Lorsque Miller l'interpelle sur les raisons qui ont mené à cette guerre (à savoir la promotion de la démocratie), Poundstone lui rétorque sèchement : « *la démocratie c'est compliqué* », en reprenant les mots de Donald Rumsfeld.⁷⁶⁵ Membre important du Pentagone, Poundstone est à la fois « *un opportuniste et un vrai partisan, donnant des leçons idéalistes en même temps qu'il utilise des moyens machiavéliques* ». ⁷⁶⁶

Si le film est une fiction, certains personnages et situations font clairement échos à la réalité. La journaliste du *Wall Street Journal* ressemble ainsi à Judith Miller, à l'époque journaliste au *New York Times*, et dont les articles semblaient être « dictés » par Washington. De même, le Général Al-Rawi rappelle Ahmed Chalabi, un opposant au régime de Saddam Hussein, placé par les États-Unis à la tête du Congrès national irakien. D'ailleurs, certains journalistes ont remis en question le choix du réalisateur d'en avoir fait une fiction et non un documentaire.⁷⁶⁷

Remettant en cause les raisons de l'intervention américaine, Paul Greengrass accuse directement le gouvernement, décrivant la guerre en Irak comme « *la décision la plus calamiteuse de notre génération* ». ⁷⁶⁸ Le réalisateur explique la genèse du film : « *It was summer 2004, and I was thinking about 9/11 (...) and the war in Iraq (...). Those twin events are what are driving our politics and our culture (...).* » ⁷⁶⁹ De fait, *Green Zone* est une critique acerbe de la présidence Bush, de la guerre en Irak et du mensonge sur les armes de destruction massive⁷⁷⁰. C'est ainsi que le film fut critiqué par certains journalistes proches des néo-conservateurs, comme Kyle Smith, qui expliqua dans un article virulent que « Démineurs

⁷⁶⁵ « *Democracy is messy* »

⁷⁶⁶ SCOTT A. O., « A Search for That Casualty, Truth », *The New York Times*, 11 mars 2010. Traduit par l'auteur

⁷⁶⁷ « *I thought at one point about doing a very small, austere film. But then I thought, if I'm going to make a film about Iraq, I'm going to see if I can bring that Bourne audience with me. They're mostly young people – the same people who are going to go off and fight that war, and also the audience that are vehemently opposing it. (...) I wanted to say, "I know what you did." And that statement has immeasurably more power if it's made to a broad audience in the vernacular of popular genre cinema.* » Paul Greengrass. Cité dans ROSE S., « Paul Greengrass: the betrayal behind Green Zone », *The Guardian*, 8 mars 2010

⁷⁶⁸ DAWTREY A., « Greengrass lines up Iraq movie », *Variety*, 22 janvier 2008

⁷⁶⁹ Cité dans ROSE S., « Paul Greengrass: the betrayal behind Green Zone », *op.cit.*

⁷⁷⁰ GAINÉ Vincent M., « Remember Everything, Absolve Nothing: Working through Trauma in the Bourne Trilogy », *Cinema Journal*, vol.51, n°1, Fall 2011

n'avait pas suffisamment insulté les États-Unis [et qu'il en fallait un deuxième] ». Et de terminer par : « Green Zone n'est pas du cinéma. C'est une calomnie ». ⁷⁷¹

Comme dans ses autres films, Paul Greengrass accorde de l'importance à l'Autre qu'il prend soin de filmer. Ici, même si Freddy aide les Américains, il reste avant tout un Irakien qui aime son pays et veut le défendre. Comme il l'explique à Miller : « *It's not up to you to determine what happens in this country* ». Freddy représente l'oppressé qui a souffert du régime de Saddam Hussein mais qui n'est pas pour autant convaincu par ses libérateurs, une nuance rarement traitée. *Green Zone* traite la guerre en Irak d'une manière dont aucun autre film ne l'a encore fait : « *We're not the heroes, but the dupes.* » ⁷⁷²

Il semble que *Green Zone* marque la fin d'une série de films (les deux Jason Bourne et *Vol 93*) dont le dénominateur commun était la présidence de George W. Bush : « *deux ans après [son départ], Green Zone (...) [termine] de mettre en pièce la version officielle de la guerre en Irak et la réputation de l'ancien président.* » ⁷⁷³

⁷⁷¹ « *It's one thing to make a fantasy film laced with snarky jibes at the United States and its military. It's of another order entirely for an American studio (...) to perpetrate, during an ongoing war, such vicious anti-American lies disguised as cheap entertainment. Green Zone tells US troops that all of their efforts have been based on a deliberate deception. Worse, it blames the insurgency that has killed so many of our fighting men and women on US treachery.* » SMITH K., « New Damon flick slanders America », *The New York Post*, 9 mars 2010

⁷⁷² Critique de EBERT R., *The Chicago Tribune*, 10 mars 2010

⁷⁷³ MINGANT N., « Hollywood et le département d'État : une liaison dangereuse ? », *Géoéconomie*, n°58, 2011/3, p.72. Cette critique de la guerre en Irak et de ses dérives se retrouve dans *The Ghost Writer* de Roman Polanski (2010). Si le film n'est pas analysé alors qu'il s'intègre parfaitement dans cette thèse et dans ce chapitre en particulier, c'est parce qu'il est une production franco-germano-britannique et non américaine. Dans ce film, un « nègre » est engagé pour écrire les mémoires de l'ancien Premier ministre britannique accusé de crimes de guerre, qui s'est réfugié en Nouvelle-Angleterre. Alors qu'aucun film américain n'aborde la question du droit international, Polanski insiste sur la non-reconnaissance de la Cour pénale internationale par les États-Unis, notamment dans ce dialogue entre l'ancien Premier ministre et son avocat :

« - *I can't leave the United States?*

As your attorney, I strongly advise you not to travel to any country that recognizes the jurisdiction of the International Criminal Court. (...) just about every country in the world recognizes the ICC. America doesn't.

- *Who else?*

Iraq, China, North Korea, Indonesia, Israel.

- *And that's it?*

There are some parts of Africa. » Voir FERNANDEZ J., « Puissance réelle et puissance fictive de la Cour pénale internationale : *The Ghost Writer* de Roman Polanski », in *Cependant j'ai besoin d'écrire...*, Éditions A. Pédone, 2014, pp.335-346

Conclusion de la troisième partie

Les films sur la guerre en Irak ont une constance : ils parlent plus des États-Unis que des conflits eux-mêmes.⁷⁷⁴ En effet, l'ennemi est pratiquement absent des écrans. De la population irakienne, nous ne voyons que des cadavres (*Redacted*) ; aucun personnage irakien ne prend corps, à l'exception de Farid dans *Green Zone*. En ce sens, la « guerre contre le terrorisme » « a rendu particulièrement difficile l'identification à l'ennemi et (...) son éradication »⁷⁷⁵ ; le sentiment d'abandon des troupes et la remise en question de l'Amérique sur ses valeurs prévalent. Alors que les films réalisés sur la Seconde Guerre mondiale montraient justement leur puissance et se terminaient par la victoire⁷⁷⁶, les films sur la guerre en Irak mettent en scène une impuissance.⁷⁷⁷

*« Mais comment terminer un film sur la guerre en Irak ou sur la guerre contre le terrorisme ? (...) [Dans quel film] trouverons-nous le doux soulagement ou l'amère catharsis que nous attendons ? »*⁷⁷⁸

En réalité, tous ces films démontrent l'impossibilité pour les réalisateurs de clore un film sur cette guerre. À la fin du film *Le Royaume*, un chef terroriste promettait des représailles. Il n'est donc pas question d'une fin mais d'un début de vengeance ; « *Ce n'est pas un mélodrame ou (...) une épopée. C'est une franchise.* »⁷⁷⁹ Si les films qui abordent la politique étrangère et notamment les films de guerre « ne (...) [se soucis] jamais (...) du monde et de sa complexité »⁷⁸⁰, le cinéma américain demeure néanmoins fondamentalement politique qui « à chaque époque, (...) se propose – et essaie – de résoudre des enjeux propres à son rapport à la société

⁷⁷⁴ « Il est impossible au public américain d'éprouver de l'empathie pour les Irakiens, de s'identifier à un personnage qui ne soit pas américain », explique le réalisateur Paul Haggis. Cité dans AUBERT V., « Portrait d'une Amérique meurtrie », *op.cit.*

⁷⁷⁵ GOLDBERG J., « De Jarhead à American Sniper, les guerres au Moyen-Orient dans le cinéma américain », *op.cit.*

⁷⁷⁶ « Alors qu'en 1942, Clark Gable s'engage dans l'armée, en 2005, George Clooney produit *Syriana*. » MINGANT N., « Hollywood et le département d'État : une liaison dangereuse ? », *op.cit.*

⁷⁷⁷ « Guerre diffuse, sans véritable bataille, la guerre au Moyen-Orient n'en a pas moins été émaillée de violents combats. Et si l'on regarde la façon dont ceux-ci ont été filmés par les cinéastes à Hollywood, il en ressort une grande homogénéité. La première évidence, c'est l'imposition du style télévisuel embedded, caméra à l'épaule et montage heurté. (...) On a beaucoup critiqué cette tendance à la confusion, sans voir qu'elle était en fait parfaitement raccord avec la réalité représentée. Si, devant son écran, on a du mal à comprendre la topographie, qui tire sur qui, etc., c'est que sur le terrain on ne comprenait pas beaucoup mieux. » GOLDBERG J., « De Jarhead à American Sniper, les guerres au Moyen-Orient dans le cinéma américain », *op.cit.*

⁷⁷⁸ SCOTT A.O., « A War on Every Screen », *op.cit.* Traduit par l'auteure

⁷⁷⁹ *Ibid.*

⁷⁸⁰ FRODON J.-M., « "American Sniper" : Clint Eastwood, un œil fermé », Slate.fr, 18 février 2015

américaine »⁷⁸¹, mais sans jamais mentionner l'illicéité du conflit à l'égard du droit international. De façon plus générale, les films sur la guerre en Irak n'ont pas impacté le cinéma car ils ne « proposent » rien de nouveau (à l'exception de *Démineurs*) et ne sont donc pas si éloignés de ceux réalisés après le Vietnam.

L'idée que les Américains sont « dépassés par leur propre puissance »⁷⁸² semble ici primer, et que l'on retrouve dans les scènes d'humiliation infligées aux prisonniers d'Abou Ghraïb :

*« Ces scènes sont l'illustration d'une puissance qui, parvenue à son point extrême, ne sait plus quoi faire d'elle-même – d'un pouvoir désormais sans objet, sans finalité, puisque sans ennemi plausible, et dans l'impunité totale. (...) L'ignominie, l'immonde est le symptôme ultime d'une puissance qui ne sait plus quoi faire d'elle-même. Avec le 11 septembre, c'était comme une réaction globale de tous ceux qui ne savent plus quoi faire de cette puissance mondiale, et qui ne la supportent plus. Dans le cas des sévices infligés aux Irakiens, c'est pire encore : c'est elle-même, la puissance, qui ne sait plus quoi faire d'elle-même et ne se supporte plus, sauf à se parodier elle-même d'une façon inhumaine. »*⁷⁸³

La politique étrangère de George W. Bush (2001-2009) pourrait se résumer ainsi : « *a nation that persists in exempting itself from the rules to which all others must conform.* »⁷⁸⁴ De plus, qu'il s'agisse du Vietnam ou de l'Irak, la superpuissance paraît toujours mal préparée.⁷⁸⁵ Surtout, « *La réaction unilatérale et brutale de l'administration Bush a montré ses limites. Ses successeurs à la Maison-Blanche devront préparer les Américains aux réalités complexes d'un monde multipolaire et aux limites d'un hégémonisme aventureux.* »⁷⁸⁶

⁷⁸¹ VERNIER J.-M., « Cinéma et Amérique : une image effritée », *op.cit.*, p.200

⁷⁸² BAUDRILLARD J., « Pornographie de la guerre », *Libération*, 19 mai 2004

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ BACEVICH Andrew J., *The Limits of Power: The End of American Exceptionalism*, Metropolitan Books, 2008, p.189

⁷⁸⁵ Ainsi, à propos de la guerre de 2003, un article résumait : « *La grande faiblesse des plans du Pentagone, c'est qu'il n'y avait pas de plan B pour le cas où le plan A échouerait.* ». GREENWAY H.D.S., « Fire Rumsfeld and Wolfowitz », *The Boston Globe*, 18 juillet 2003. Cité dans FERGUSON Yale H. & ROSENAU James N., « De la superpuissance avant et après le 11 septembre 2001 : une perspective post internationale », *Études internationales*, Volume 35, n°4, 2004, pp.623-639

⁷⁸⁶ HURET R., « Un siècle américain », *Questions Internationales*, n°52, novembre-décembre 2011, pp.69-70 ; « [The Bush administration] asserted that [the country] reserved to itself "the option of preemptive actions to counter a sufficient threat to our national security". (...) Another response, and largely in opposition with the "Bush Doctrine," came from the Obama administration. [It] advanced a new strategy that emphasized a cooperative and comprehensive involvement by the United States in the world. (...) the Obama administration's (...) approach (...) sought to restore American leadership

QUATRIÈME PARTIE.

COALITION ET RÉAFFIRMATION DU LEADERSHIP

*« L'Amérique ne peut pas résoudre les crises sans le monde et le monde ne peut pas les résoudre sans l'Amérique ».*⁷⁸⁷

CHAPITRE I – « *De-Bushifier* »⁷⁸⁸ la politique et l'image des États-Unis

L'élection de Barack Obama enthousiasme l'Amérique et le monde. Redonnant vie au rêve américain⁷⁸⁹, son image « *nourri[t] les espoirs d'une nouvelle approche du monde extérieur par les États-Unis.* »⁷⁹⁰ Son arrivée au pouvoir est en effet une promesse, celle « *de réparer les dommages causés par son prédécesseur* »⁷⁹¹, ce que le président élu déclare le soir de sa victoire :

« (...) a new dawn of American leadership is at hand. To those who would tear the world down – we will defeat you. To those who seek peace and security – we support you. And to all those who have wondered if

worldwide and to promote a "just and sustainable international order". » McCORMICK James M., *The Domestic Sources of American Foreign Policy: Insights and Evidence*, Rowman & Littlefield Publishers, 2012, p.4

⁷⁸⁷ Phrase de Barack Obama. Citée dans DE HOOP SCHEFFER A., « Le multilatéralisme américain : vers la redécouverte du pragmatisme », *Questions Internationales*, n°39, septembre-octobre 2009, pp.76-83. Voir également MICHELOT V., « La présidence de Barack Obama, vers un nouveau mode de gouvernance politique ? », *Revue internationale et stratégique*, n°76, 4/2009, pp.87-92

⁷⁸⁸ DE HOOP SCHEFFER A., « L'Amérique de Barack Obama à l'aune de la multipolarité », CERI-Sciences Po, mai 2009

⁷⁸⁹ « *Avant (...) la reconquête du monde, les États-Unis devaient opérer une reconquête sur eux-mêmes, et Obama a saisi ce malaise (...).* » MIREUR Y., « Les États-Unis à la reconquête du monde ? », *Géoéconomie*, n°50, 2009/3, pp.47-53

⁷⁹⁰ SUR S., « Héritage lourd, transition douce, rupture forte », in « Les défis de la présidence Obama », *Questions Internationales*, n°39, septembre-octobre 2009, pp.4-5

⁷⁹¹ LAYNE C., *The unbearable lightness of soft power*. In PARMAR I. & COX M. (dir.), *Soft Power and US Foreign Policy: Theoretical, Historical and Contemporary Perspectives*, Routledge, 2010, p.51. Traduit par l'auteur

America's beacon still burns as bright – tonight we proved once more that the true strength of our nation comes not from the might of our arms or the scale of our wealth, but from the enduring power of our ideals: democracy, liberty, opportunity and unyielding hope. For that is the true genius of America – that America can change. »⁷⁹²

Contrairement à son prédécesseur⁷⁹³, la politique étrangère de la nouvelle administration est vue par nombre d'observateurs dans la lignée des « wilsoniens pragmatiques », c'est-à-dire avec la volonté de concilier l'idéalisme et le réalisme⁷⁹⁴, ce que la secrétaire d'État Hillary Clinton expose dans un article moins de deux ans après sa prise de fonction.⁷⁹⁵ Si Barack Obama est un réaliste, il est avant tout un pragmatique, voire un président protéiforme, « hybride », « *Chacun projet[ant] [en lui] ce qu'il veut y voir.* »⁷⁹⁶

D'après un sondage réalisé dès 2009, l'élection de Barack Obama permet aux États-Unis de « redorer » son image sur la scène internationale, ce qui démontre une certaine confiance dans le nouveau président américain de la part des pays étrangers.⁷⁹⁷ En effet, « *L'Amérique doit exercer son leadership sans imposer son hégémonie sur les autres puissances.* »⁷⁹⁸ Et

⁷⁹² Barack Obama Election Victory Speech, 4 novembre 2008

⁷⁹³ « *The antidote to the disappointments and failures of the Bush years (...) [is] to think differently* ». BACEVICH Andrew J., *The Limits of Power: The End of American Exceptionalism*, Metropolitan Books, 2008, pp.185-186

⁷⁹⁴ « *Les attaques du 11 septembre 2001 (...) ont amené [l'Amérique] sur une pente désastreuse où elle a perdu le sens des limites de sa propre puissance. L'enjeu de 2008 est la restauration d'une politique réaliste qui ne renie pas les idéaux fondateurs : une restauration rooseveltienne.* » MIREUR Y., « Le prochain Roosevelt », *Politique américaine*, n°11, Été-Automne 2008, pp.33-46. Voir également DAVID C-P., « Conclusion. Continuité et changements dans la formulation de la politique étrangère américaine », in DAVID C-P. (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, Presses de Sciences Po, 3^e édition, 2015, pp.545-560

⁷⁹⁵ « *By virtue of our unique geography, the United States is both an Atlantic and a Pacific power. (...) In the last decade, our foreign policy has transitioned from dealing with the post-Cold War peace dividend to demanding commitments in Iraq and Afghanistan. As those wars wind down, we will need to accelerate efforts to pivot to new global realities.* » CLINTON H., « America's Pacific Century », *Foreign Policy*, 11 octobre 2011. Puis elle conclut sur le leadership américain : « *Our capacity to come back stronger is unmatched in modern history. It flows from our model of free democracy and free enterprise, a model that remains the most powerful source of prosperity and progress known to humankind. I hear everywhere I go that the world still looks to the United States for leadership. Our military is by far the strongest, and our economy is by far the largest in the world. Our workers are the most productive. Our universities are renowned the world over. So there should be no doubt that America has the capacity to secure and sustain our global leadership in this century as we did in the last.* »

⁷⁹⁶ VAÏSSE J., *Barack Obama et sa politique étrangère (2008-2012)*, Odile Jacob, 2012, p.17. Cité dans DAVID C-P., « Conclusion. Continuité et changements dans la formulation de la politique étrangère américaine », in DAVID C-P. (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, Presses de Sciences Po, 3^e édition, 2015, p.554

⁷⁹⁷ NYE Joseph S., *The Future of Power*, PublicAffairs, 2011, p.98 ; KULISH N., « Obama Gets High Marks Abroad, Survey Finds », *The New York Times*, 17 juin 2010

⁷⁹⁸ DE HOOP SCHEFFER A., « L'Amérique de Barack Obama à l'aune de la multipolarité », *op.cit.* Par ailleurs, il ne croit pas ou ne semble pas vouloir croire en l'« exceptionnalisme américain » (au grand dam des néoconservateurs), comme il le confirme lui-même quelques mois après son élection : « *I believe in American exceptionalism, just as I suspect that the Brits believe in British exceptionalism and the Greeks believe in Greek exceptionalism.* » « News Conference By President Obama », whitehouse.gov, 4 avril 2009

malgré des interrogations sur la place prédominante des États-Unis sur la scène internationale, notamment face à l'ascension de la Chine, ils demeurent une superpuissance qui entend continuer à jouer son rôle, ce que confirme la nouvelle secrétaire d'État.⁷⁹⁹ De ce point de vue, la politique étrangère de l'administration est toute clintonienne⁸⁰⁰ – ainsi le vice-Président Joseph Biden déclare : « *Nous travaillerons en partenariat avec [l'Europe] quand cela sera possible. Nous agirons seuls seulement quand nous le devons* »⁸⁰¹ – devant des responsables européens réunis à Munich en 2009.

Sans pour autant remettre en cause le rôle prépondérant des États-Unis sur la scène internationale, Barack Obama souhaite rompre avec l'image désastreuse d'une Amérique trop sûre d'elle-même, en quête d'hégémonie absolue.⁸⁰² Et, lorsqu'il annonce le retrait des troupes américaines d'Afghanistan en juin 2011, le journaliste David Corn conclut son article sur ces mots : « *The (...) message [is] that the 9/11 era [is] over.* »⁸⁰³

De plus, à travers son histoire personnelle et sa trajectoire nationale, il représente cette Amérique « adoucie » et multiple comme il le dit lui-même :

*« If I am the face of American foreign policy and American power, as long as we are also making prudent strategic decisions, handling emergencies, crises and opportunities in the world in an intelligent and sober way (...). I think that if you can tell people, "We have a president in the White House who still has a grandmother living in a hut on the shores of Lake Victoria and has a sister who's half-Indonesian, married to a Chinese-Canadian," then they're going to think that he may have a better sense of what's going on in our lives and in our country. And they'd be right. »*⁸⁰⁴

⁷⁹⁹ « *Americans have always risen to the challenges we have faced... It is in our DNA. We do believe there are no limits on what is possible or what can be achieved... For the United States, global leadership is both a responsibility and an unparalleled opportunity.* » Discours devant le Council on Foreign Relations en septembre 2010. Citée dans MEARSHEIMER John J., « Imperial by design », *The National Interest*, n°111, January-February 2011

⁸⁰⁰ La volonté d'allier le réalisme à l'idéalisme est un concept développé par Anthony Lake, conseiller à la sécurité nationale de Bill Clinton (1993-1997)

⁸⁰¹ Ce qui fait écho à la formule de Madeleine Albright, alors secrétaire d'État de Bill Clinton : « *Multilatéraux quand nous le pouvons, unilatéraux quand nous le devons* »

⁸⁰² « (...) *America is at a stage of history when we should disenthrall ourselves from the notion we are at the center of human existence. We have become the problem in so many places because of our over-bearing presence.* » MICHAEL T., « The End of the American Century. It's time to practice Jeffersonian libertarianism at home and abroad », Reason.com, février 2011

⁸⁰³ Comme il a été vu dans l'INTRODUCTION. Cité dans DUECK C., *The Obama Doctrine: American Grand Strategy Today*, Oxford University Press, 2015. Voir aussi DAVID C-P., « De Bush à Obama : l'effet 11 septembre sur la prise de décision à la Maison-Blanche », *Politique étrangère*, n°3, 2011, pp.521-533

⁸⁰⁴ Cité dans TRAUB J., « Is (His) Biography (Our) Destiny? », *The New York Times*, 4 novembre 2007

De fait, il incarne les slogans martelés pendant sa campagne, « *hope* » et « *change* ». Car au-delà du programme politique qui a rassemblé les électeurs, ces derniers voient son histoire se fondre dans celle des États-Unis⁸⁰⁵ – « Is (His) Biography (Our) Destiny? » s’interroge le *New York Times*⁸⁰⁶. Dans cette Amérique désenchantée, il apparaît comme un homme providentiel,⁸⁰⁷ parfois même surnommé le « Messie » (*Messiah*) par ses partisans, l’*Obamania* fonctionne. Comme le résume Joseph Nye : « [Obama] *would do more for America’s soft power around the world than anything else we could do.* »⁸⁰⁸

Le *soft power* – en tant que « promoteur » des valeurs et de l’image de l’Amérique⁸⁰⁹ – semble être l’une des priorités de la nouvelle administration. Hillary Clinton s’inquiète d’ailleurs de la représentation de son pays à l’étranger ; c’est ainsi qu’un général Afghan lui avait avoué que son opinion sur les États-Unis provenait exclusivement de la série télévisée « Alerte à Malibu ». ⁸¹⁰ Pour Barack Obama et Hillary Clinton, la place prépondérante des États-Unis (re) passe par l’utilisation du *smart* et du *soft power* comme elle le déclare lors de sa *Confirmation Hearing* – durant laquelle elle prononce le terme « smart power » à treize reprises.⁸¹¹ Et, comme le président, la secrétaire d’État est elle-même un atout.⁸¹²

Afin de rompre avec la précédente administration, celle d’Obama doit mettre en avant la diplomatie d’influence (ce qui inclut le *soft power*) au lieu d’une politique internationale agressive. Et les discours de Barack Obama « font partie intégrante de cette

⁸⁰⁵ Sa popularité et son lien avec les Américains, se sont construits lors de son discours à la convention démocrate de 2004. « 2004 Democratic National Convention keynote address », 27 juillet 2004

⁸⁰⁶ TRAUB J., « Is (His) Biography (Our) Destiny? », *op.cit.*

⁸⁰⁷ « Privé du luxe de pouvoir choisir entre le national et l’international, Obama a été reçu comme l’homme providentiel – le grand magicien qui, ayant débarrassé le pays du mal-aimé universel, George W. Bush, remettrait tout en ordre par sa seule apparition. » SERFATY S., « Politique étrangère : seconde chance pour Barack Obama ». In FERNANDEZ J. (dir.), *Élections américaines – un bilan. Panorama interne et enjeux internationaux*, Éditions A. Pédone, 2013

⁸⁰⁸ Cité dans TRAUB J., « Is (His) Biography (Our) Destiny? », *op.cit.*

⁸⁰⁹ « Seuls les États-Unis font converger *soft power*, hégémonie sur le marché d’exportation des images et conquête commerciale : Hollywood et Coca-Cola, même combat. » DAGNAUD M., « Le cinéma, instrument du *soft power* des nations », pp.21-30, in « Cinéma : le déclin de l’empire américain ? », *Géoéconomie*, n°58, 2011/3

⁸¹⁰ Pour y remédier, le Département d’État a investi dans les réseaux sociaux en créant un compte Twitter en Arabe et en Farsi. WARRICK J., « Clinton: U.S. losing global public-relations battle - to “Baywatch” and wrestling », *The Washington Post*, 2 mars 2011

⁸¹¹ ETHERIDGE E., « How ‘Soft Power’ Got ‘Smart’ », *The New York Times*, 14 janvier 2009. « I believe that American leadership has been wanting, but is still wanted. We must use what has been called smart power, the full range of tools at our disposal – diplomatic, economic, military, political, legal, and cultural – picking the right tool or combination of tools for each situation. With smart power, diplomacy will be the vanguard of our foreign policy. » Transcript of Hillary Clinton’s Confirmation Hearing, *Council on Foreign Relations*, 13 janvier 2009. Voir également son article, « Leading Through Civilian Power. Redefining American Diplomacy and Development », *Foreign Affairs*, Volume 89, n°6, November/December 2010, pp.13-24

⁸¹² « Because of her worldwide popularity and tireless travel (...) Clinton helped undo the damage that the habitual unilateralism of the George W. Bush administration had done to the global image of the United States. » HIRSH M., « The Clinton Legacy. How Will History Judge the Soft-Power Secretary of State? », *Foreign Affairs*, Volume 92, n°3, May/June 2013, pp.82-91

approche du multilatéralisme par la diplomatie publique et la communication. »⁸¹³ C'est ainsi que le recours au *smart power*, qui est une combinaison du *hard* et du *soft power*,⁸¹⁴ devient un axe majeur de la politique étrangère américaine, d'autant qu'Hillary Clinton « *excelle dans la diplomatie douce* ». ⁸¹⁵ De fait, le *soft power* est le véritable mode de domination américaine sur le monde.⁸¹⁶ Et, avec le cinéma comme « meilleure arme », les États-Unis sont les seuls à avoir une telle emprise.

« *Despite globalization's deleterious effect on the U.S. textile [or] computer industries, for movies it's still very much America's world.* »⁸¹⁷

Section I. « *Barack Obama's 2012 reelection campaign was a perfect example of how Hollywood can promote, finance, and even define a modern political candidate.* »⁸¹⁸

Le meilleur atout de l'Amérique post-Bush est Barack Obama lui-même.⁸¹⁹ D'ailleurs, son parcours et son accession peuvent être le sujet d'un film si Hollywood s'en empare.⁸²⁰

⁸¹³ DE HOOP SCHEFFER A., « Le multilatéralisme américain : vers la redécouverte du pragmatisme », *op.cit.*

⁸¹⁴ « *Smart power is neither hard nor soft – it is the skillful combination of both. Smart power means developing an integrated strategy, resource base, and tool kit to achieve American objectives, drawing on both hard and soft power. It is an approach that underscores the necessity of a strong military, but also invests heavily in alliances, partnerships, and institutions at all levels to expand American influence and establish the legitimacy of American action. Providing for the global good is central to this effort because it helps America reconcile its overwhelming power with the rest of the world's interests and values.* » NYE Joseph S. & ARMITAGE Richard L., « A Smarter, More Secure America: Report of the CSIS Commission on Smart Power », *Center for Strategic and International Studies*, 2007. Le rapport se trouve dans les ANNEXES

⁸¹⁵ HIRSH M., « The Clinton Legacy. How Will History Judge the Soft-Power Secretary of State? », *op.cit.* Dans cette optique, elle lance le « Quadrennial Diplomacy and Development Review » (QDDR) qui, selon elle, reflète l'ambition de l'administration Obama : « (...) *build up our civilian power to [direct] and [coordinate] the resources of all America's civilian agencies to prevent and resolve conflicts; help countries lift themselves out of poverty into prosperous, stable, and democratic states; and build global coalitions to address global problems.* » U.S. Department of State, « The First Quadrennial Diplomacy and Development Review (QDDR): Leading Through Civilian Power »

⁸¹⁶ « (...) *by being "soft," we could achieve our interests without having to face the expense, anxieties, and tough decisions involved in maintaining and exercising more traditional aspects of national power.* » FORD Christopher A., « Soft on "Soft Power" », *S AIS Review*, The Johns Hopkins University Press, vol.XXXII, n°1, Winter-Spring 2012, pp.89-111

⁸¹⁷ GALLOWAY S., « How Hollywood Conquered the World (All Over Again) », *Foreign Policy*, 23 février 2012

⁸¹⁸ STANLEY T., *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, Thomas Dunne Books, 2014, p.11

Avant son élection en 2008, Hollywood avait aidé sa candidature – à l’instar de la célèbre et influente présentatrice Oprah Winfrey, dont le soutien devait rapporter 1 million de votants.⁸²¹ C’est ainsi que nous devons nous intéresser à son rapport à l’industrie du cinéma (et aux *stars*). En effet, si Hollywood est traditionnellement démocrate, l’ancien Sénateur de l’Illinois a conquis plus que quiconque cet électorat puissant. Car Hollywood *est et a* un pouvoir important. Le 5 novembre 2008, au lendemain de son élection, le président de la *Motion Picture Association of America*⁸²² Dan Glickman fait un communiqué déclarant que l’industrie hollywoodienne « *est prête à travailler de manière constructive avec l’Administration Obama et le nouveau Congrès pour revitaliser [l’économie américaine] et la place de l’Amérique dans le monde.* »⁸²³ Le Sénateur Christopher Dodd – un des auteurs de la loi sur la réforme du marché financier voulue par Obama – lui succède en 2011. L’audiovisuel étant la deuxième source de revenus du commerce extérieur après l’aéronautique⁸²⁴, le rôle de la MPAA est hautement stratégique – et le fait qu’elle ait ses bureaux à Washington et non à Los Angeles atteste de son importance.⁸²⁵

La relation qu’entretient Obama avec Hollywood est particulièrement explicite lors du dîner de l’association des correspondants de la Maison Blanche (*White House correspondents’ dinner*)⁸²⁶ ; la forte présence de célébrités a tellement transformé cet événement qu’un journaliste politique l’a qualifié d’« *Oscars de Washington* »⁸²⁷. Il est vrai qu’il est le seul gala où « *nous pouvons voir John McCain et Kim Kardashian en même temps.* »⁸²⁸ L’industrie du

⁸¹⁹ Dès qu’il entre à la Maison Blanche, nous assistons « *à la déconstruction de la présidence Bush avec une rupture d’autant plus nette que le discours inaugural du nouveau président est critique de l’action de son prédécesseur.* » RICHOMME O. & MICHELOT V. (dir.), *Le bilan d’Obama*, Presses de Sciences Po, 2012, p.21

⁸²⁰ Le film *First Date (Southside with You)* de Richard Tanne, sorti à l’été 2016, raconte la rencontre entre Barack Obama et sa future femme Michelle Robinson. Un autre, *Barry* de Vikram Gandhi, qui retrace les années universitaires du Président, est sorti en septembre 2016

⁸²¹ STANLEY T., *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, *op.cit.*, p.17

⁸²² La MPAA défend les intérêts des plus grands studios hollywoodiens

⁸²³ Cité dans BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Armand Colin, 2nde édition, 2012, p.127

⁸²⁴ PANCRACIO J-P., « Les États-Unis ou l’invention d’une puissance planétaire (1776-1919) », CREC Saint-Cyr, 2004

⁸²⁵ « (...) elle cherche à empêcher le piratage de ses films, à passer des accords commerciaux avec des distributeurs étrangers et à étendre la distribution des films américains dans les pays émergents. » GIGLIO E., *Here’s Looking at You: Hollywood, Film & Politics*, Peter Lang Publishing Inc., 4^e édition, 2014. Traduit par l’auteure

⁸²⁶ Cette soirée a été créée en 1914 pour promouvoir l’indépendance journalistique, durant laquelle le président des États-Unis fait un sketch humoristique

⁸²⁷ Cité dans GITTELL N., « How Obama blurred the border between Hollywood and Washington », *The Guardian*, 2 juin 2015

⁸²⁸ *Ibid.* Traduit par l’auteure. Par ailleurs, sous George W. Bush, le *New York Times* critiquait les journalistes présents dans la salle : « *This fete is a crystallization of the press’s failures in the post-9/11 era: it illustrates how easily a*

cinéma et la politique sont tellement liés que, selon Timothy Stanley, « *si vous voulez vendre votre scénario à Steven Spielberg, [l'un des meilleurs moyens] est de vous enregistrer en tant que démocrate et assister à une collecte de fonds pour le président Obama.* »⁸²⁹

Mais entre son premier mandat et sa candidature en 2012, Obama a partiellement « perdu » le soutien d'Hollywood⁸³⁰ – au premier rang desquels l'acteur Matt Damon qui au cours d'une interview lance : « *I really think he misinterpreted his mandate. (...) I no longer hope for audacity.* »⁸³¹ Quelques mois plus tard, lors de ce dîner, le Président réplique : « *I've even let down my key core constituency: movie stars. Just the other day, Matt Damon (...) said he was disappointed in my performance. Well Matt, I just saw The Adjustment Bureau... So, right back atcha, Buddy.* »⁸³²

Si Hollywood déchanté entre 2008 et 2012, c'est parce qu'il ne le trouve pas suffisamment *liberal*, c'est-à-dire « de gauche », notamment sur la question du mariage homosexuel. Obama ne pouvant se passer du soutien financier d'Hollywood, il s'y déclare favorable lors d'une intervention télévisée en 2011 ; deux heures plus tard, il reçut un million de dollars de dons.⁸³³

« (...) *the Hollywood-Washington connection is best expressed in terms of political campaigns and elections, support for issue-oriented causes, pragmatic alliances with government during national crises, and lobbying for policies that directly affect the industry and its members.* »⁸³⁴

propaganda-driven White House can enlist the Washington news media in its shows. » RICH F., « All the President's Press », *The New York Times*, 29 avril 2007

⁸²⁹ STANLEY T., « How Hollywood became a bizarre but integral part of American democracy », *The Telegraph*, 13 février 2014

⁸³⁰ Précisons tout de même que ce n'est pas une position unanime, Obama conservant la majorité des voix des célébrités

⁸³¹ « Matt Damon disappointed in Obama: "I no longer hope for audacity" », salon.com, 3 mars 2011

⁸³² <https://www.whitehouse.gov/blog/2011/05/01/president-s-speech-white-house-correspondents-dinner>

⁸³³ Interrogé sur le sujet, le vice-président Joe Biden déclara également être « pour » et a cité la série télévisée *Will & Grace* en exemple : « [which] *probably did more to educate the American public than almost anything anybody's ever done so far* ». STANLEY T., *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, op.cit., p.20

⁸³⁴ GIGLIO E., *Here's Looking at You: Hollywood, Film & Politics*, op.cit. Parmi les nombreuses personnalités politiques qui sont intervenues lors de la convention nationale démocrate (qui s'est tenue du 4 au 6 septembre 2012), nous pûmes assister aux discours de plusieurs célébrités, notamment celles de Scarlett Johansson et Eva Longoria – cette dernière co-présidait la convention et était chargée de convaincre la communauté hispanique. Du côté républicain, le candidat Mitt Romney tenta lui aussi de faire venir des célébrités lors de ses discours. C'est ainsi que Clint Eastwood intervint lors de la convention Républicaine en août 2012 en Floride, parlant à une chaise vide symbolisant la présidence de Barack Obama. Mais alors que son intervention devait être un moment fort de la campagne de Mitt Romney elle suscita des moqueries. STANLEY T., *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, op.cit., pp.2-4

Une célébrité cependant se détache des autres, George Clooney. Après avoir rencontré Obama à plusieurs reprises, l'acteur a été invité au dîner donné en l'honneur du Premier ministre britannique David Cameron. Devenus des amis, Clooney participa activement au financement de la campagne de Barack Obama pour les présidentielles. De la même façon, le cofondateur de DreamWorks Jeffrey Katzenberg a fait un don de plus de 3 millions de dollars en 2012. Juste avant les élections, il a été invité à la Maison Blanche où un dîner était donné en l'honneur du vice-président chinois, Xi Jinping. Peu de temps après, la Chine signait un contrat favorable à DreamWorks.⁸³⁵

« The Hollywood community has effectively become a financial arm of the Democratic party (...). Obama, with more star power than any Democratic president (...), has fully captured their imagination. The list of celebrities who publicly supported his candidacy is long (...) [and] all contributed the maximum amount allowed by the [Federal Election Commission] to his campaign and the Democratic National Committee. »⁸³⁶

Si l'élection de Barack Obama en 2008 est historique pour bien des raisons, sa réélection en 2012 l'est également mais du point de vue de l'implication sans précédent d'Hollywood.⁸³⁷

Mais existe-il une influence (de la présidence) d'Obama sur les films réalisés ? En réalité, si l'on peut voir un impact dans certains films, ces derniers sont réalisés depuis peu, c'est-à-dire depuis sa réélection en 2012. En effet, de l'écriture du scénario à la distribution

⁸³⁵ « (...) not implying a link; just noting the coincidence. » STANLEY T., *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, op.cit., pp.27-28

⁸³⁶ GITTELL N., « How Obama blurred the border between Hollywood and Washington », op.cit. Voir également MOSK M., « Obama Asks Hollywood For Campaign Cash At LA Fundraiser », abcnews.go.com, 16 août 2010 ; NAGOURNEY A. & RUTENBERG J., « Obama's New Courting of Hollywood Pays Off », *The New York Times*, 9 mai 2012 ; HAYWARD Steven F., « How Did The Democrats Become The Party Of The Rich? », *Forbes*, 8 janvier 2014

⁸³⁷ « In 2012, Hollywood brought itself a whole new level of influence in national politics. » STANLEY T., *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, op.cit., p.28. En outre, le Professeur Steven J. Ross démontre qu'Hollywood – loin d'être foncièrement de gauche (*liberal*) – oscille entre libéralisme et conservatisme selon les époques et les personnes. Et, tandis que les « libéraux » attirent l'attention – Steven Spielberg, Leonardo DiCaprio, Sean Penn, Robert DeNiro pour ne citer qu'eux, soutiennent le parti Démocrate et participent au financement de leur campagne – les conservateurs (moins nombreux) ont eu un impact plus fort car ils ont été élus – Arnold Schwarzenegger (Gouverneur de Californie), le Sénateur George Murphy et le Président Ronald Reagan. Voir ROSS Steven J., *Hollywood Left and Right: How Movie Stars Shaped American Politics*, Oxford University Press, 2011

en salles, un film demande en moyenne deux ans de travail ; or, les films analysés ci-dessous sortent au début ou au cours de son premier mandat. Surtout, la période « post-11 Septembre », comme décrite dans l'introduction, s'arrête avant sa réélection.⁸³⁸ Cela étant, nous constatons des influences de sa présidence, et plus particulièrement de l'atmosphère de l'« Amérique d'Obama » dans des films de science-fiction.

De fait, si les films de fins du monde ou de super-héros peuvent paraître *bors sol* (hors de l'Histoire, hors de l'époque), nous estimons au contraire qu'ils proposent une interprétation du monde pas si éloignée du nôtre. Plus que l'histoire (le fond), c'est le genre (la forme) qui rend possible l'analyse filmique dans son contexte.⁸³⁹

⁸³⁸ DUBOIS R., « Existe-t-il un cinéma de l'ère Obama ? », *lesensdesimages.com*, 5 janvier 2016

⁸³⁹ « *A l'occasion de la sortie de Alphaville (Godard, 1965), le critique Jean Rochereau, habitué à haïr tous les films de Godard (...), commença ainsi sa critique du film : "Je suis très inquiet ! Tout bien pesé, en dépit de successives hésitations, j'aime Alphaville, neuvième film de Jean-Luc Godard."* Dans la suite du texte, nous comprenons pourquoi le critique se montre soudain si indulgent : *c'est qu'Alphaville n'est pas essentiellement, de son point de vue, un film de Godard ; mais qu'il est, d'abord, un film de science-fiction obéissant aux critères admis du genre. Ainsi, le genre est la médiation qui rend admissible le film.* » ESQUENAZI J-P., « Le film, un fait social », *Réseaux*, vol.18, n°99, 2000, pp.38-39 ; « *Genre is relevant because it shapes not only narrative and visual structures but also embodied subject positions.* » CARTER S. & DODDS K., *International Politics and Film. Space, Vision, Power*, Columbia University Press, 2014, p.15

CHAPITRE II – La science-fiction à l'épreuve du 11 Septembre 2001

Il est en effet prématuré d'établir un « effet Obama » sur les films sortis entre 2008 et 2012. Néanmoins, partant de l'idée selon laquelle le cinéma « reflète la mentalité [d'une nation] »⁸⁴⁰, peut-être son élection a-t-elle influencé les scénaristes et les réalisateurs.

*« It might be too soon to map on an "Obama effect" to the subtle changes in post-millennium apocalyptic movies. (...) Perhaps the apocalyptic blockbusters (...) will provide some answers as to whether optimistic resolutions will continue or whether post-the 2007 financial crash, the ongoing conflict in Afghanistan, the use of drones, torture and facilities such as Guantanamo will instead signal a return to the pessimistic narratives of post-9/11 cinematic representations of the apocalypse. »*⁸⁴¹

Section I. L'Apocalypse ou le monde post-apocalyptique après les attentats

*« Peut-on encore faire des films catastrophe quand la plus terrible a eu lieu devant toutes les caméras de télévision ? »*⁸⁴²

La production de films de science-fiction a toujours été populaire à Hollywood qui en a fait une de ses spécialités. Le genre permet une liberté quant à l'histoire, à la vraisemblance. Il est d'ailleurs intéressant de souligner le besoin d'ennemi dans le cinéma américain – extraterrestres, Nazis, Soviétiques, catastrophes naturelles ou guerre nucléaire – comme si les États-Unis ne pouvaient (se) vivre en dehors d'un conflit ou d'un danger,

⁸⁴⁰ KRACAUER S., *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Flammarion, 1987

⁸⁴¹ ASTON J. & WALLISS J., « Contemporary Apocalyptic Cinema », *E-International Relations.info*, 20 juin 2013

⁸⁴² ATKIN L., *Mythes et idéologie du cinéma américain*, Vendémiaire, 2012, p.38

« *l'imaginaire obsessionnel de la menace* »⁸⁴³ constitue un ressort du cinéma en général et de la science-fiction en particulier.

À l'intérieur de ce genre, plusieurs thèmes apparaissent au premier rang desquels le film catastrophe. Ici, nous nous intéressons aux films apocalyptiques – dans lesquels l'Humanité ou une partie est vouée à disparaître – et aux films post-apocalyptiques, c'est-à-dire lorsque l'histoire se passe après son extinction. Car au-delà des moyens dont disposent les réalisateurs, le genre prétend aussi rendre compte d'une époque. Dès lors, leur analyse éclaire sur les peurs d'une société ; ainsi le 11 Septembre et ses conséquences se reflètent dans les films qui ont été réalisés depuis.⁸⁴⁴ Surtout, le genre apocalyptique ou post-apocalyptique est à son apogée depuis les attentats.

« (...) *we've been punished psychologically [...] one irrevocable horror is that the images from that day are trapped Inside us, a permanent part of who we now are.* »⁸⁴⁵

Ainsi, les attentats du 11 Septembre ont causé la plus grande vague de paranoïa chez les Américains depuis l'ère du McCarthysme.⁸⁴⁶ L'horreur des images, le traumatisme et la peur, ont fait naître de nouvelles anxiétés qui se retrouvent dans la culture post-11 Septembre :

« *In apocalyptic horror, such anxieties play out in numerous ways – through characters, plot, method of extinction or near-extinction, and postapocalyptic social environment. Because of the richness of this particular cinematic genre, (...) study of the apocalyptic horror film can provide us with some answers to exactly how and why we act as we do whenever we face our darkest fears.* »⁸⁴⁷

⁸⁴³ Notion qui a été vue dans la Première Partie

⁸⁴⁴ « (...) *the terrorist attacks of September 11, 2001, have shaped American apocalyptic horror cinema as shown through imagery, characters, and thematic focus of the genre.* » WILLIAMS Colby D., « Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror Films », College of Arts and Sciences, Georgia State University, 2011

⁸⁴⁵ DERRY C., *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, McFarland, 2009, p.345. Cité dans WILLIAMS Colby D., « Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror Films », *op.cit.*

⁸⁴⁶ BISHOP K., « Dead Man Still Walking: Explaining the Zombie Renaissance », *Journal of Popular Film and Television*, 2009. Cité dans WILLIAMS Colby D., « Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror Films », *op.cit.*, p.3

⁸⁴⁷ *Ibid.*, pp.2-3

Dans *District 9* de Neill Blomkamp (2009)⁸⁴⁸, un vaisseau spatial gigantesque flotte sur Johannesburg depuis plus de vingt ans. Les aliens ont été parqués dans un camp de réfugiés qui donne son titre au film. Un jour, une société militaire privée, la MNU (*Multinational United*), qui s'intéresse à leur armement est chargée par le gouvernement de les déloger. L'histoire est racontée et perçue⁸⁴⁹ à travers un agent de la MNU, Wikus, qui contracte un virus qui modifie son ADN et se transforme en alien. Il devient alors l'individu le plus recherché du pays et ne peut se réfugier que dans le District 9.

Le premier élément étonnant, nouveau, est le lieu de l'action, étant donné que les extraterrestres débarquent généralement aux États-Unis. D'ailleurs, dès les premières minutes du film, la voix-off du reportage (d'où l'utilisation de la caméra à l'épaule) s'interroge : « *pourquoi le vaisseau ne s'est-il pas posé à New York, Washington ou Chicago ?* » Mais le réalisateur étant sud-africain, il a choisi de placer son histoire dans le pays de son enfance, ce qui renforce le propos du film : la xénophobie. Le « District 9 » n'est autre qu'un *township* pour aliens ; à l'image de Soweto, ces derniers *sont* les noirs parqués dans les bidonvilles. Le tournage s'est d'ailleurs déroulé dans une banlieue proche de Soweto afin de garder l'authenticité des décors et l'atmosphère du bidonville.⁸⁵⁰

Les thèmes sont multiples mais convergent vers la même critique ; la ségrégation sociale, la militarisation de la société, la racialisation des rapports : l'apartheid apparaît comme la toile de fond de ce film de science-fiction. Dans le film, un groupe de Nigériens violent s'est installé au milieu des aliens dans le District pour vivre de leur trafic, et ces derniers sont convaincus des bienfaits des « restes » des corps des extraterrestres. Au moment de la sortie du film, la ministre de l'information nigérienne Dora Akunyili demande des excuses à Sony – propriétaire de TriStar Pictures – et interdit au « Nigerian Film and Video Censors Board » de distribuer le film en salles, car ses compatriotes y sont dépeints comme « *des criminels et des barbares* ». ⁸⁵¹ De plus, un des acteurs qui interprète le rôle du chef du gang est surnommé « Obasanjo », comme l'ancien président Nigérian, Olusegun Obasanjo.

District 9 n'est pas un film apocalyptique ou post-apocalyptique au sens propre. Il est une uchronie, une histoire parallèle qui métaphorise les problèmes du monde et critique le

⁸⁴⁸ Adaptation du court-métrage *Alive In Joburg* réalisé par Neill Blomkamp en 2005

⁸⁴⁹ Avec l'utilisation de la caméra épaule, comme dans *Redacted* de Brian De Palma

⁸⁵⁰ Notons que si le réalisateur est sud-africain et si l'action se déroule dans ce pays, il s'agit d'une production américano-sud-africaine étant donné que le financement est en grande partie américain et que le distributeur, TriStar Pictures, l'est aussi

⁸⁵¹ Un groupe a même été créé sur Facebook, le « District 9 hates Nigerians », pour que les internautes signent une pétition afin que les producteurs et le réalisateur s'excusent

genre humain : « (...) *plus le film avance et plus il épouse [le point de vue] des aliens, les êtres humains ne sont progressivement plus que des cibles ou des assaillants. (...) La faillite de l'humain, c'est le sujet profond du film.* »⁸⁵² De fait, si le film traite de façon négative les Nigériens, il maltraite également, si ce n'est plus, les « blancs ». ⁸⁵³ En définitive, « *la menace dénoncée par District 9 n'est autre que cette tentation de la régression de la pensée politique, abandonnant le processus de civilisation au profit de la guerre de tous contre tous, sur une planète où les conditions de vie se dégradent tellement vite en raison des processus de saturation que les élites font le choix de la tyrannie contre la république et la démocratie.* »⁸⁵⁴

Cette critique des élites quant à leur choix de sauver une partie de la population plutôt qu'une autre se retrouve dans *2012* de Roland Emmerich (2009). Dans le film, qui sera analysé plus loin, des arches sont construites afin de sauver quelques milliers d'humains (sélectionnés) suite à une catastrophe géologique mondiale. Déjà, en 2004, le réalisateur mettait en garde le public contre le réchauffement climatique et l'arrogance de certains dirigeants en s'intéressant à la possible disparition du genre humain.⁸⁵⁵ Peut-être est-il, en définitive, un film pré-apocalyptique.

Dans *Le Jour d'après* de Roland Emmerich (2004), le paléoclimatologue Jack Hall présente ses conclusions sur le réchauffement climatique lors d'une conférence internationale à New Delhi. Mais ni le vice-président des États-Unis ni les diplomates présents ne semblent convaincus. Quelques temps après, des phénomènes climatiques extrêmes se produisent à différents points du globe, et notamment aux États-Unis : plusieurs tornades balayent Los Angeles et arrachent le panneau « Hollywood » tandis que New York voit le niveau de la mer monter de plusieurs centaines de mètres. Puis, trois gigantesques ouragans – respectivement au-dessus de l'Asie, de l'Europe et du continent américain – menacent tout l'Hémisphère Nord d'une nouvelle ère glaciaire. Le « Salut » est au sud. Ordre est donné d'évacuer tout le nord des États-Unis vers le Mexique mais celui-ci

⁸⁵² Ce que confirme le réalisateur : « *Ce qui m'intéresse, c'est le destin de la planète et du genre humain (...). Ma vision des cent prochaines années n'est pas bonne. Je pense que tout pourrait s'écrouler et cela fait forcément son chemin dans le film. La population augmente de manière exponentielle tandis que les ressources diminuent. (...) On est la seule espèce capable de se détacher de l'animalité, mais on n'y arrive pas vraiment...* » JOYARD O. & LALANNE J-M., *Les Inrocks*, 14 septembre 2009

⁸⁵³ « *Objecting to Nigerians being portrayed as morally bankrupt criminals seems pointless when almost every group of characters in the film have little or no regard for the law. (...) [The director] makes it clear the Nigerians are no better or worse than their white (or alien) counterparts, creating an unsettling sort of equality among the characters.* » ONANUGA T., « *Why District 9 isn't racist against Nigerians* », *The Guardian*, 8 septembre 2009

⁸⁵⁴ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Éditions Autrement, 2010, p.224

⁸⁵⁵ « *Poser la question du rapport au génocide, c'est (...) poser la question du mal absolu et de la position adoptée par le système américain face à cette menace.* » *Ibid.*, p.196

ferme ses frontières pour empêcher l'afflux de migrants, avant de finalement accepter suite à la promesse du Président des États-Unis d'annuler la dette des États d'Amérique latine.

À New York, quelques survivants se sont réfugiés dans la bibliothèque publique et se réchauffent en brûlant le plus de livres possibles, un sans-abris expliquant à un garçon de bonne famille comment se réchauffer avec des journaux.⁸⁵⁶ Le Président étant décédé, le vice-président – réfugié au Mexique avec une partie de l'Administration – prend sa place. Durant son allocution, le nouveau Président déclare :

« These past few weeks have left us all with a profound sense of humility in the face of nature's destructive power. For years, we operated under the belief that we could continue consuming our planet's natural resources without consequence. We were wrong. I was wrong. The fact that my first address to you comes from a consulate on foreign soil is a testament to our changed reality. Not only Americans, but people all around the globe are now guests in the nation we once called The Third World. In our time of need, they have taken us in and sheltered us. And I am deeply grateful for their hospitality. »

Tout l'hémisphère nord (c'est-à-dire l'Amérique du Nord) est désormais recouvert de neige. À l'exception des États-Unis et de quelques pays filmés depuis une station spatiale américaine, il n'y a aucune image du reste du monde.⁸⁵⁷ « *L'air n'a jamais été aussi pur* », commente un astronaute.

Si Hollywood n'a jamais abordé une catastrophe ou un désastre sans l'adapter sur grand écran⁸⁵⁸, *Le Jour d'après* est surtout une mise en garde des effets du réchauffement climatique⁸⁵⁹, et une critique de la politique environnementale de l'Administration Bush. La non-ratification du protocole de Kyoto par Washington est au centre de l'histoire et les risques que cela engendre, même si de nombreux experts ont jugé le film irréaliste dans sa manière de les aborder. Surtout, certains y ont vu une critique générale du gouvernement, le choix d'un acteur ressemblant trait pour trait à Dick Cheney pour jouer le vice-président

⁸⁵⁶ Si les États-Unis sont critiqués, les valeurs américaines sont « réaffirmées par des citoyens ordinaires ». MINGANT N., *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*, CNRS Éditions, 2010, p.249

⁸⁵⁷ À l'exception de trois météorologues anglais qui meurent. Comme si le « Salut » ne pouvait pas survenir en Europe ou, en tout cas, en-dehors des États-Unis

⁸⁵⁸ BOWLES S., « "The Day After Tomorrow" heats up a political debate Storm of opinion rains down on merits of disaster movie », *USA Today*, 26 mai 2004

⁸⁵⁹ Le film a reçu un prix pour son engagement écologique (« Environmental Media Awards »)

n'étant pas passé inaperçu. D'autres en revanche ont loué le film pour avoir amené « *le réchauffement climatique sur un "terrain" qui attire l'attention des Américains* ». ⁸⁶⁰

En outre, il ne peut être appréhendé hors de son contexte, c'est-à-dire comme le premier film catastrophe réalisé après le 11 Septembre. La surreprésentation de la ville de New York (dont la destruction dure environ 45 minutes) en est le symptôme le plus clair. La vision de la ville ensevelie sous la neige après avoir été balayée par des mètres cubes d'eau a provoqué quelques gênes et désapprobations ; certains spectateurs ont estimé que trop peu de temps s'était écoulé depuis les attentats (trois ans) pour voir de nouveau New York dévasté. ⁸⁶¹



Photo issue du *Jour d'après* de Roland Emmerich (2004), 20th Century Fox

Ici, toute la civilisation occidentale est détruite ; il n'y a plus d'Histoire, plus de Culture(s). D'ailleurs, l'une des personnes réfugiées dans la bibliothèque refuse de brûler la Bible de Gutenberg pour se réchauffer, car « *si la civilisation occidentale se termine, je vais en sauver une partie* ». *Le Jour d'après* diffère des films de sécurité nationale car ici, « *la survie des États-Unis n'est assurée que par la solidarité du tiers-monde avec le "Premier monde"* (...) ». ⁸⁶²

⁸⁶⁰ BOWLES S., *USA Today*, *op.cit.* Deux ans plus tard, le documentaire *Une vérité qui dérange* (*An Inconvenient Truth*) écrit par Al Gore, est critique vis-à-vis de l'administration ; l'affiche, qui reprend l'image d'un gigantesque ouragan, ressemble à celles vue dans *Le Jour d'après*

⁸⁶¹ KEANE S., *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*, Wallflower Press, Second edition, 2006

⁸⁶² « *La dimension subversive du film se situe dans la mise en scène de cette relativisation de la puissance américaine et de son moteur : les États-Unis sont, dans les faits, infiniment dépendants du reste de la communauté internationale, et leur sort, comme celui de l'ensemble des pays développés, est soumis aux aléas du climat. Celui-ci échappe à toute manifestation de force*

Cette critique des États-Unis (et non plus d'un méchant, d'un étranger) s'inscrit dans la volonté d'Hollywood de ne plus désigner ou nommer un ennemi extérieur. Si en 2004 les Américains sont critiqués (politique de l'Administration, guerre en Irak), le « *point d'accord des spectateurs étrangers est leur non-américanité, voire leur opposition au modèle américain. Le politiquement correct mondial pourrait bien alors être l'anti-américanisme.* »⁸⁶³ L'idée de la disparition de la Civilisation et de sa renaissance dans l'hémisphère sud se retrouve dans le prochain film de Roland Emmerich, *2012*, sorti en 2009.

En 2009, le géologue américain Adrian Helmsley découvre qu'une série d'éruptions solaires provoquent un fort réchauffement des couches internes de la planète, ce qui entraîne un déplacement des plaques tectoniques. Il en rend compte au chef de cabinet de la Maison Blanche, qui en avise le président.

Six mois plus tard, ce dernier organise une réunion secrète avec les principaux dirigeants de la planète (où sont représentés l'Allemagne, l'Italie, la Chine, le Japon, la Russie, le Canada et les États-Unis, une sorte de G7 sans la France et le Royaume-Uni, ce qui sous-entend une perte d'influence considérable). Cette réunion, comme nous l'apprendrons plus tard, vise à coordonner la construction de plusieurs vaisseaux capables d'accueillir le plus de monde possible. Ce projet vise en effet à assurer la survie d'une partie de l'humanité, moyennant un milliard d'euros par personne. Autrement dit, seuls les puissants et quelques responsables politiques (également choisis d'un point de vue génétique) pourront échapper à la fin du monde. Amarrées au pied de l'Everest, ces immenses arches – en référence à Noé – sont construites en Chine par une main d'œuvre principalement tibétaine. (Sans doute est-ce pour cette raison que la Chine a été ajoutée au « G7 » qui se tient dans le film, ainsi que pour son poids économique croissant.)

En 2012, les effets de mouvements de la croûte terrestre apparaissent. En Californie, l'activité sismique est telle que Los Angeles « s'effondre » dans l'océan Pacifique, il y a plusieurs millions de morts en Amérique du Sud et à Rio, le Christ Rédempteur est détruit. Entre-temps, des rumeurs ont circulé sur l'existence « *d'un plan* » pour que certaines personnes échappent à la catastrophe. Ainsi, plusieurs personnes impliquées mais qui

stratégique, car il est une puissance autonome, à laquelle il n'est d'autre choix que de se soumettre après l'avoir altéré par l'exploitation irraisonnée des ressources naturelles. (...) Les États-Unis, pour avoir adopté l'économie contre l'écologie, sont soumis à un nouveau "déluge" et sont forcés de traverser le Río Grande, nouveau Jourdain, pour atteindre la Terre du salut. » VALANTIN J.-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.197

⁸⁶³ MINGANT N., *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*, op.cit., p.248

avaient décidé de tout révéler à la presse ont été assassinées, comme le directeur du Louvre.⁸⁶⁴

Alors que l'administration américaine quitte Washington pour rejoindre les vaisseaux construits en Chine, le président décide de rester, pour abriter les habitants de Washington en ouvrant les portes de la Maison Blanche. Le soir-même, il s'adresse à la Nation pour la dernière fois. La ville est sous une pluie de cendres, et les secouristes s'affairent pour aider les blessés. Le président du Conseil italien, comme son homologue américain, a choisi de rester avec la population et « *de s'en remettre à la prière* », au moment où tous les autres chefs d'États sont en route pour la Chine. Un tsunami ravage ensuite la capitale américaine ; le président est tué par le porte-avions USS John F. Kennedy⁸⁶⁵ qui s'écrase sur la Maison Blanche. À Rome, le plafond de la chapelle Sixtine se fissure entre l'index de Dieu et celui d'Adam et la basilique Saint-Pierre s'écroule sur les fidèles rassemblés. Au pied de l'Everest, des hélicoptères transportent des animaux, tandis que des milliers de personnes ne peuvent monter à bord des vaisseaux faute de places. Après hésitations, les chefs d'États s'accordent pour les laisser monter, le président Russe votant au nom des pays asiatiques et la chancelière allemande pour les pays européens.

Le « renouveau » de l'Humanité se trouve en Afrique, seul continent à avoir été épargné, à l'endroit où seraient apparus les premiers hommes. Le massif du Drakensberg en Afrique du Sud devient le sommet le plus élevé du nouveau monde ; la destination finale de l'Humanité restante se trouve au cap de Bonne-Espérance.

Au-delà du genre du film qui appelle à imaginer des catastrophes, le réalisateur a pris soin de rendre certains aspects de son film réalistes. Ainsi, face aux résultats des primaires démocrates pour l'élection présidentielle de 2008, l'équipe du film a décidé de changer le personnage du président des États-Unis ; s'il était question à l'origine d'une présidente⁸⁶⁶, le personnage est finalement interprété par Danny Glover, un acteur afro-américain. De la même façon, la chancelière allemande est jouée par une actrice ressemblant manifestement à Angela Merkel, tandis que le fort accent du gouverneur de Californie rappelle Arnold Schwarzenegger. D'autre part, le film s'inscrit dans une réalité calendaire (précisément en

⁸⁶⁴ Au début du film, il aide à cacher certaines œuvres d'art et les remplace par des faux ; la France n'étant plus une puissance économique, sa représentation se limite à sa culture. En outre, cet acte n'est pas sans rappeler celui de Jacques Jaujard qui organise, contre les injonctions du gouvernement de Vichy, le déménagement et la mise en sûreté des œuvres d'art du musée du Louvre pendant l'Occupation

⁸⁶⁵ Le dernier président américain décédé au cours de son mandat

⁸⁶⁶ Ce qui fait penser à Hillary Clinton, un temps pressentie pour être le futur Chef de l'État

août 2012) puisqu'il est stipulé dans un reportage que les Jeux olympiques de Londres ont dû être interrompus suite à un violent séisme.

Le film s'attarde également sur les religions. Lors des scènes de panique, le réalisateur insiste sur les croyants en train de prier, qu'ils soient juifs, catholiques, musulmans ou hindous. Mais alors que nous voyons le Vatican s'effondrer, Roland Emmerich explique son choix d'avoir supprimé la séquence dans laquelle La Mecque était détruite :

« J'en ai longuement discuté avec mes producteurs. Je voulais exprimer l'idée que lorsque la mort est proche, la religion devient pour certains un rempart. Il y avait une scène à La Mecque, où on voyait des musulmans prier Allah et se faire balayer par une vague. J'ai décidé de la couper. Je ne voulais pas provoquer une fatwa et vivre avec des gardes du corps jusqu'à la fin de mes jours. Franchement, ça ne valait pas le coup. Ce n'est que du cinéma ! »⁸⁶⁷

En outre, une plainte a été déposée par l'Église catholique du Brésil contre Columbia Pictures pour l'utilisation de l'image de la statue du Christ, sans avoir obtenu l'autorisation de l'archevêché de Rio, propriétaire des droits à l'image.⁸⁶⁸

À quelques années d'intervalles, Roland Emmerich réalise donc deux films dont les récits et les dénouements ont plusieurs points communs, au premier rang desquels la destruction de la Civilisation et l'émergence de l'hémisphère sud comme lieu de renaissance de l'Humanité. Dans *Le Jour d'après*, les autorités mexicaines accueillent des milliers d'Américains ; dans *2012*, le « Salut » est en Chine⁸⁶⁹, et l'Afrique – là où les premiers hommes seraient apparus – devient la seule terre habitable de la planète.⁸⁷⁰ En s'inspirant

⁸⁶⁷ Cité dans BÉLÉCHE S., « Emmerich : "Ce n'est que du cinéma !" », *Le Journal du Dimanche*, 7 novembre 2009

⁸⁶⁸ Selon l'avocate de l'archidiocèse, « [celui-ci] avait refusé l'utilisation de ce symbole religieux lors de la pré-production du film mais Columbia Pictures n'a pas respecté l'interdiction ». *L'Express*, 25 février 2010

⁸⁶⁹ De même que dans *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) le personnage de Sandra Bullock trouve refuge dans la station spatiale chinoise Tiangong

⁸⁷⁰ Certains pourraient y voir un retour au colonialisme

d'une prophétie du calendrier maya, selon laquelle le monde arriverait à la fin d'un cycle en 2012, Emmerich extrapole et propose une « *relecture moderne du mythe de l'arche de Noé* ». ⁸⁷¹

« *À l'image de la société américaine, Hollywood produit un cinéma de fin du monde où Dieu existe. Que ce soit dans (...) Le Jour d'après ou, à son paroxysme, 2012, l'homme expie ses péchés. Si Dieu ne s'impose jamais comme un personnage à part entière, son ombre plane à travers la soumission et la culpabilité ressenties par les héros.* » ⁸⁷²

D'ailleurs, les personnages qui n'incarnent pas les valeurs familiales et/ou morales décèdent inexorablement. Une vision de l'humain qui se retrouve dans le film post-apocalyptique *La Route* de John Hillcoat (2009) dans lequel l'amour d'un père et de son fils est le « *dernier vestige d'un monde disparu* ». ⁸⁷³

Après un cataclysme planétaire dont personne ne connaît l'origine, un père et son fils quittent le nord des États-Unis et se dirigent vers le sud pour atteindre la mer. Depuis la catastrophe, le ciel est bas, la faune et la flore sont morts, et les êtres humains qui ont survécu se répartissent en deux catégories : les chasseurs et le « gibier ». Dans ce monde post-apocalyptique, le père inculque à son fils les bases pour survivre.

Adapté du roman éponyme de Cormac McCarthy (2006) ⁸⁷⁴, *La Route* est une vision noire des États-Unis, du genre humain et du futur. Dans cette atmosphère post-apocalyptique, l'humanité restante est confrontée à la barbarie : « *L'histoire et la géographie sont effacées (...), il ne reste plus que la pulsion assassine et le désir de survivre.* » ⁸⁷⁵ Si *La Route* est une fiction, les paysages et les décors sont réels. Ainsi, les scènes de dévastation rappellent des épisodes de l'histoire américaine, comme La Nouvelle-Orléans après l'ouragan Katrina en 2005 et le New York de l'après 11 Septembre. ⁸⁷⁶

⁸⁷¹ *Le Figaro*, 12 novembre 2009

⁸⁷² MICHEL U., « Ils ont filmé la fin du monde : quand le ciel nous tombe sur la tête [3/7] », *Slate.fr*, 15 décembre 2012

⁸⁷³ MICHEL U., « Ils ont filmé la fin du monde : le no man's land de demain [6/7] », *Slate.fr*, 18 décembre 2012

⁸⁷⁴ Prix Pulitzer en 2007

⁸⁷⁵ SOTINEL T., « "La Route" : l'apocalypse, hier », *Le Monde*, 1^{er} décembre 2009

⁸⁷⁶ « *A l'heure où l'humanisme de base est un souvenir, que faut-il inculquer à son enfant, au-delà du simple instinct de survie ? [Car] la prudence exagérée du père finira par se révéler contre-productive. Cette méfiance érigée en règle de vie, ce credo communautaire qui replie l'individu sur sa famille et aussi cette conviction qu'il faut répondre à la violence par la violence étaient sans doute ceux des pères fondateurs des États-Unis (les personnages de La Route sont les nouveaux pionniers). Toute*

Enfin, la force du film est de ne pas montrer ce qui détruit. La cause de cette catastrophe n'a pas d'importance, puisque le film s'attache à montrer les stigmates du 11 Septembre dans un monde post-apocalyptique⁸⁷⁷ : un homme marchant parmi les cendres et les débris, sa conscience de la terreur et de la menace, la vision d'une Amérique estropiée. Surtout, contrairement aux aliens, monstres ou zombies qui peuplent habituellement les scénarios, ce sont les humains qui ici incarnent le danger (« *The Road's intersections between trauma, memory, and redemption thus function as an ethical and literary response to the shock of 9/11.* »)⁸⁷⁸

Le fait de ne pas voir l'ennemi est une tendance qui se retrouve dans plusieurs films de science-fiction, comme dans *Cloverfield* de Matt Reeves (2008).⁸⁷⁹

« (...) *the idea that the villain in post 9/11 apocalyptic horror proves enigmatic and unseen, a testament to the controlling fear of terrorism and terrorist attack in the years following 2001. In almost every terrorist attack following the[se] ones (...), media outlets have littered the airwaves with a variety of questions – one of which concerns the identification of those responsible for the attacks. Of course, such a question must also subconsciously acknowledge the Bush proclamation that terrorist attacks prove to be carried out by the “faceless” menace plaguing international relations and safety.* »⁸⁸⁰

À New York, une quarantaine de personnes préparent une fête en l'honneur de Rob qui part vivre au Japon. Parmi eux, Hub est chargé de filmer la soirée. Pendant la fête, une violente secousse ébranle l'immeuble. Les invités se précipitent sur le toit, des voisins commentent (l'un d'entre eux parle d'une « *attaque terroriste* ») ; au loin, plusieurs buildings s'éteignent. Puis une grosse explosion se produit à côté de l'Empire State Building, et des

une philosophie qui a aujourd'hui gagné et qu'on sait gré au film de mettre en question, tant la menace du retour à l'état sauvage concerne déjà, de façon latente, notre monde actuel. » Critique d'Aurélien Ferenczi, *Télérama*, 11 octobre 2014

⁸⁷⁷ « *We deliberately used America's real apocalyptic zones. We went to New Orleans to shoot our interior shots in a ruined shopping mall in post-Katrina New Orleans. We used the strip mines in western Pennsylvania. Even billowing clouds in the background of one scene come from 9/11* », raconte le réalisateur. Cité dans CHIARELLA T., « *The Road Is the Most Important Movie of the Year* », *Esquire*, 24 novembre 2009

⁸⁷⁸ KAVADLO J., « *9/11 Did Not Take Place: Apocalypse and Amnesia in Film and “The Road”* », *The Popular Culture Studies Journal*, vol.1, n°1&2, 2013

⁸⁷⁹ « *No reason is given for this destruction, perhaps because no reason would be adequate. [That] evokes the general apprehension of post-9/11* ». Critique de EBERT R., *Chicago Sun-Times*, 24 novembre 2009

⁸⁸⁰ WILLIAMS Colby D., « *Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror Films* », *op.cit.*

boules de feu tombent sur le toit. Dans la rue, des centaines de personnes fuient les débris et la poussière. Une ombre immense se profile dans le ciel, un grondement sourd se fait entendre, et la tête de la Statue de la Liberté s'écrase brutalement sur la chaussée.⁸⁸¹ Les cinq jeunes se réfugient dans une boutique plongée dans le noir ; à l'extérieur, les gens couverts de poussière blanche toussent, des papiers volent autour d'eux.⁸⁸²

Les autorités demandent à la population de se diriger vers le pont de Brooklyn afin de quitter Manhattan. Mais une fois sur place, celui-ci est frappé par une "tentacule géante" et s'effondre. Un des jeunes est tué. Les quatre autres se dirigent vers le nord de l'île pour sauver une amie piégée dans les décombres de son immeuble. Alors que de nombreux soldats tirent sur le monstre gigantesque, les jeunes se réfugient dans une rame de métro et remontent la ville en suivant les rails. Là, de petits insectes (issus du monstre) les attaquent et mordent une des filles qui succombe à ses blessures. Atteignant l'immeuble de leur amie qui est couché sur un autre, ils réussissent à la libérer des décombres. Finalement sauvés par des militaires et installés dans un hélicoptère, celui-ci vacille sous les explosions provoquées par les soldats qui ne parviennent toujours pas à abattre le monstre. Après que l'hélicoptère se soit écrasé dans Central Park, Hub (qui filme toujours) est tué par le monstre. Les deux autres jeunes s'abritent sous un pont qui s'écroule peu de temps après lorsque le monstre les attaque. Le film se termine sur des images de la ville, rasée sous les bombardements intensifs.

Le carton noir au début du film indiquait : « *Camera retrieved at incident site "US-447". Area formerly known as "Central Park". DoD* ». Le film (qui a été récupéré par le Département de la Défense) est donc un flash-back, composé uniquement des plans tournés par Hub. C'est un récit à la première personne ; chaque plan est un plan-séquence filmé caméra à l'épaule, faisant croire à l'inexistence du montage.⁸⁸³ Tout l'intérêt de *Cloverfield* réside dans l'incapacité pour le spectateur de voir le monstre. Sans réussir à le distinguer complètement, nous ne pouvons voir que des parties de son corps.⁸⁸⁴ C'est également pour cette raison que la peur fonctionne : le spectateur ne peut pas voir le monstre en entier, ni toutes ses

⁸⁸¹ Qui est une référence à l'affiche du film de John Carpenter *Escape from New York* (1981) sur laquelle la tête de la Statue de la Liberté gisait entre les buildings

⁸⁸² Une scène qui rappelle les images de New York après l'effondrement des Twin Towers

⁸⁸³ « *Si la ville était vraiment attaquée, ce serait filmé comme ça* », explique le producteur Bryn Burk dans le making-of du film. D'ailleurs, il faut souligner que le recours à la caméra subjective – le fait de voir une action à travers le regard d'un personnage pour accentuer le processus d'identification du spectateur – s'est développé après le 11 Septembre

⁸⁸⁴ Selon le monteur, « *c'est comme de jouer à cache-cache avec le monstre* ». Voir le making-of du film

actions⁸⁸⁵ – « *L'espace off, le champ aveugle, c'est tout ce qui grouille au-dehors ou sous la surface des choses, comme le requin des Dents de la mer. (...) Si le requin était tout le temps sur l'écran, ce serait très vite un animal domestique ; ce qui fait peur, c'est qu'il ne soit pas là. Le point d'horreur, c'est dans le champ aveugle qu'il réside.* »⁸⁸⁶

Mais *Cloverfield* peut-il être considéré comme un film post-11 Septembre ou comme un « plagiat » du 11 Septembre ? Mêmes plans, parfois les mêmes mouvements de caméra, les mêmes sensations que le jour des attentats.⁸⁸⁷ S'il s'agit d'un film d'action avec des relents apocalyptiques, c'est surtout un film sur la peur, mais sur une peur familière.⁸⁸⁸ Le sentiment d'un déjà vu apparaît à de nombreuses reprises. Ainsi, lorsque des centaines de personnes fuient les débris et la poussière et que le Woolworth Building s'effondre sur lui-même, les images du 11 Septembre reviennent instinctivement. De la même façon lorsque les autorités demandent à la population de quitter Manhattan, cela fait écho aux images d'exode des New-yorkais ce jour-là.⁸⁸⁹



Scène d'exode sur le pont de Brooklyn
Photo issue de *Cloverfield* de Matt Reeves (2008), Paramount Pictures

⁸⁸⁵ « *The thrill here isn't in the critter but in how it's revealed. First we see what it's capable of. Then we catch a tail here, a limb there. The spider-crabs announce their presence with authority. Then, once the opening acts are done, and Manhattan is in shambles, the big guy is ready for his close-up.* » VOGNAR C., *The Dallas Morning News*, 22 janvier 2008

⁸⁸⁶ BONITZER P., *La vision partielle. Écrits sur le cinéma*, Capricci, 2016, p.204

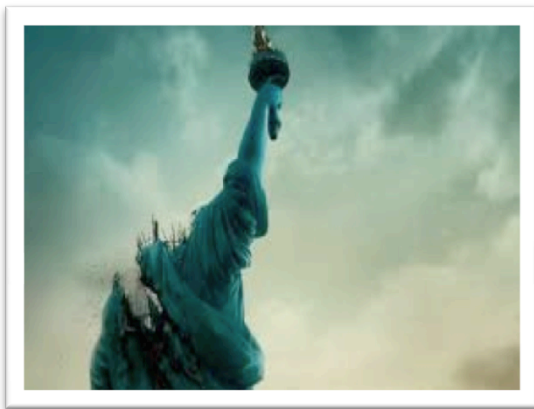
⁸⁸⁷ « *Cloverfield takes the trauma of 9/11 and turns it into just another random spectacle at which to point and shoot. The picture's overconfident sense of immediacy is precisely what makes it so remote. Maybe we now live in a world where we record the moment first and feel it later. If that's the case, Cloverfield leaves us waiting to feel.* » ZACHAREK S., « *Cloverfield: Do we really need the horror of 9/11 to be repackaged and presented to us as an amusement-park ride?* », Salon.com, 18 janvier 2008

⁸⁸⁸ Un sentiment confirmé par le producteur J.J. Abrams lorsqu'il dit qu'il y a une « *Sorte de familiarité de cette panique filmée* »

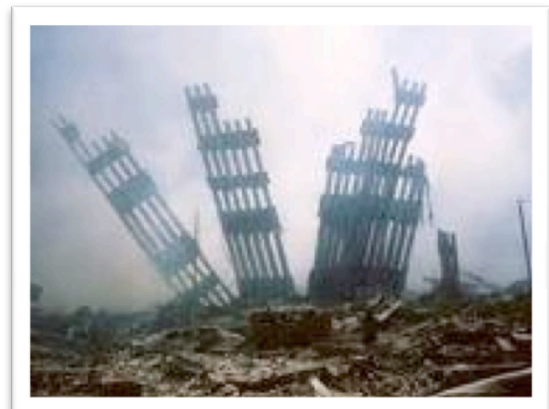
⁸⁸⁹ Un des comédiens dira d'ailleurs que de nombreuses vidéos du 11 Septembre ont été visionnées pendant le tournage pour « *s'imprégner* » des scènes de chaos



Les New-Yorkais quittant Manhattan par le pont de Brooklyn le 11 Septembre 2001



La Statue de la Liberté dans le film.
Photo issue de *Cloverfield* de Matt Reeves (2008),
Paramount Pictures



Les ruines du World Trade Center

De plus, l'utilisation d'une caméra amateur rappelle le rôle des habitants de New York et des médias le 11 Septembre. Ainsi, alors que le mystérieux monstre attaque Manhattan, le premier geste des jeunes est d'allumer la télévision et de regarder CNN. L'omniprésence des caméras le jour des attentats se reflète ici :

« This found footage quality plays an extraordinarily large role in post 9/11 apocalyptic horror as contemporary filmmakers attempt to recapture the sickening aura of the 9/11 attacks. Most of the footage that captured the nascent stages of the attack originated from the common New York City denizen as they grabbed their cellphones and cameras to record the unfortunate victims who perished in the towers; furthermore,

*these same cameras kept recording as the towers fell to dust and rubble
and as their owners ran for cover. »*⁸⁹⁰

De plus, le titre initial devait être sa date de sortie, soit *1-18-08* (18 janvier 2008) qui fait instinctivement penser à celle du 11 Septembre (9/11).⁸⁹¹ Enfin, à la fin du générique, une voix prononce une phrase inaudible, qu'il faut écouter à l'envers pour comprendre : « *It's still alive* ». Impuissante, l'armée ne parvient pas à neutraliser le monstre ; comme un écho au terrorisme, la menace ne peut pas être exterminée.⁸⁹²

Si *Cloverfield* reprend les codes du 11 Septembre 2001, jusqu'à avoir la sensation de revivre certains moments, d'autres films vont supposer les attentats à travers des histoires qui n'ont *a priori* rien de commun avec les événements.

Ainsi, dans *Je suis une légende* de Francis Lawrence (2007), la découverte d'un vaccin contre le cancer s'avère néfaste : il tue les moins résistants et transforme les autres en zombies-vampires qui ne peuvent sortir que la nuit. Les autorités décident alors de mettre Manhattan en quarantaine et d'évacuer les survivants, en vain.

Trois ans plus tard, le monde a sombré. New York est une ville déserte, abandonnée ; des mauvaises herbes recouvrent les avenues, les animaux du zoo errent dans les rues, Time Square ressemble à une jungle. Seul le Colonel et médecin Robert Neville (l'unique immunisé connu) vit encore à Manhattan. Pendant la journée, il sillonne les rues de New York lourdement armé, joue au golf depuis un porte-avions, cherche de la nourriture et diffuse quotidiennement un message radiophonique appelant les éventuels survivants à venir le rejoindre. La nuit tombée, il se barricade chez lui et continue de mener des expériences afin de trouver un antidote. Il finit par le tester sur une femme mutante qu'il est parvenu à capturer. Quelques jours plus tard, les zombies lui tendent un piège. Son chien est mordu par d'autres chiens (mutants eux aussi) et, malgré ses efforts, ne peut le sauver. Désespéré, il décide de sortir la nuit pour tuer le maximum d'humains mutés. Sur le point d'être tué lui-même, il est sauvé par une autre survivante. Accompagnée d'un petit

⁸⁹⁰ WILLIAMS Colby D., « Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror Films », *op.cit.*

⁸⁹¹ « *It took nine years (...) for Godzilla to rise up out of the ashes of Hiroshima and wreak his destruction on the good people of Tokyo. Here in America, it's taken just over six years for the idea of an escapist disaster movie set on the streets of New York City to go from pop-culture anathema to a hotly anticipated commercial commodity.* » FOUNDAS S., « Cloverfield Is a Horror », *LA Weekly*, 16 janvier 2008

⁸⁹² Ce qui suppose une suite au film, qui sort en mars 2016. *10 Cloverfield Lane*, réalisé par Dan Trachtenberg, traite d'une attaque chimique

garçon, ils ont entendu son appel et sont venus pour rejoindre la ville de Béthel dans le Vermont, où se trouve une « *colonie de survivants* ». ⁸⁹³

De même que *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg débutait à New York (contrairement au roman et au film qui l'avait précédé), l'intrigue de *Je suis une légende* a aussi changé de lieu. Si dans le roman paru en 1954, comme dans son adaptation de 1971 (*Le Survivant* de Boris Sagal) celle-ci se passait à Los Angeles ⁸⁹⁴, l'action se déroule désormais à Manhattan ; soulignons que les deux réalisateurs supposent la destruction de la Nation et de l'Humanité, alors qu'aucun autre lieu que New York n'est représenté. ⁸⁹⁵

À cela, si Robert Neville est une « légende » ce n'est pas parce qu'il représente l'humanité ou parce qu'il cherche à la sauver. « *Il est une légende parce qu'il est la dernière menace à une nouvelle société, celle qui a remplacé l'Humanité* ». ⁸⁹⁶ En ce sens, le genre post-apocalyptique est plus intéressant que le genre apocalyptique, car il ne s'agit pas seulement de la destruction de la Terre, mais de la fin de l'Humanité. En effet, « *Qu'est-ce qu'un film qui filme le monde qui a disparu ?* » ⁸⁹⁷

L'adaptation de 2007 fait de nombreuses allusions au 11 Septembre et s'inscrit pleinement dans les années qui ont suivi. ⁸⁹⁸ « Ground Zero » est le nom donné au site du World Trade Center pour marquer un début, un renouveau ; dans le film, New York est également appelé le « Ground Zero de l'épidémie ». En faisant référence aux attentats, Manhattan est *doublement* l'implantation géographique du « Mal » et des peines passées ⁸⁹⁹ ; d'ailleurs, Robert Neville emploie le terme à deux reprises. De surcroît, comme dans *La Guerre des mondes*, certains plans rappellent les images du 11 Septembre, comme ci-dessous.

⁸⁹³ « *Sur les 6 milliards d'individus, il ne reste plus que 12 millions de personnes en bonne santé et 588 millions de zombies. Tout le reste est mort.* » Deux fins ont été réalisées. Dans la première, Robert Neville se sacrifie et permet à la femme et au garçon de rejoindre le Vermont avec l'antidote qu'il avait trouvé. Dans la seconde, il réussit à échapper aux zombies et ils partent tous les trois

⁸⁹⁴ Dans cette version, Robert Neville est l'un des rares survivants d'une guerre biologique entre l'Union soviétique et la Chine

⁸⁹⁵ WETMORE Kevin J., *Post-9/11 Horror in American Cinema*, Bloomsbury Academic, 2012

⁸⁹⁶ CHRISTIE D. & LAURO Sarah J., *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, Fordham University Press, 2011, p.68. Traduit par l'auteure

⁸⁹⁷ THORET J-B., « Petite histoire de la fin du monde au cinéma », *Le Monde*, 20 décembre 2012

⁸⁹⁸ « (...) le film (...) s'inscrit dans le voisinage de nombreuses fictions post-9/11 qui toutes, (...) interrogeaient ces dernières années le possible d'une nouvelle origine après le cataclysme. » GESTER J., *Les Inrocks*, 19 décembre 2007

⁸⁹⁹ La mort de sa femme et de sa fille, et le 11 Septembre 2001



Manhattan après l'effondrement des tours



Le personnage principal dans une rue de Manhattan.
Photo issue de *Je suis une légende* de Francis Lawrence (2007), Warner Bros.

De plus, *Je suis une légende* propose un New York alternatif. Au-delà de son abandon, le réalisateur insiste sur les vestiges du capitalisme et s'interroge sur sa permanence dans un monde dévasté. À un moment, Robert Neville regarde les panneaux publicitaires qui ici n'ont plus de fonction : « *the juxtaposition of capitalist objects with the natural elements that have reclaimed the city streets of Manhattan proves notable, and the futility of advertisements that ultimately have no audience becomes readily apparent.* »⁹⁰⁰ Cette futilité se retrouve également dans son quotidien lorsqu'il regarde des émissions enregistrées ; la télévision n'est plus un moyen de communication, elle est devenue aussi inutile que la publicité.

Dans cette optique, le film insiste également sur l'opposition urbanisme/nature au cœur même de Manhattan. L'idée d'un retour à l'état sauvage est omniprésente. New York

⁹⁰⁰ WILLIAMS Colby D., « Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror Films », *op.cit.*

est devenue une terre primitive, dans laquelle il faut se battre et chasser pour survivre. C'est un huis clos en extérieur que certains voient comme une métaphore de l'Occident en général et de l'Amérique en particulier :

« [The movie is] (...) a sci-fi blockbuster, but take a look at that plot: Western medicine takes a virus (a bad thing) and manipulates it so that it can fight cancer (a worse thing). Sort of like Western military forces arming jihadists (which they regard as a bad thing) so that they'll fight communists (which they regard as a worse thing). »⁹⁰¹

Le fait de traiter une épidémie peut s'apparenter, comme dans *Contagion*, à une transposition, une métaphore, d'un contexte international. Dans le film de Steven Soderbergh (2011), un virus mortel se propage sur toute la planète. En l'espace de quelques jours, des milliers de personnes trouvent la mort. Alors que le docteur Leonora Orantes qui travaille pour l'OMS est envoyée en Chine afin de trouver le « patient zéro », les grands groupes pharmaceutiques se livrent une bataille acharnée pour la mise au point d'un vaccin. Dans le même temps, un cyber-activiste poste des vidéos qui remettent en cause la version officielle du gouvernement américain⁹⁰² et un expert médical est contraint de mentir à la population quant au risque réel du virus. Les mises en quarantaine, la paranoïa et la panique finissent d'installer le chaos ; tandis que des émeutes éclatent dans plusieurs villes, l'individualisme et l'instinct de survie prennent le dessus.

Malgré un casting international et un tournage dans plusieurs villes (Hong Kong, Chicago, Atlanta, San Francisco, Londres et Genève), le film demeure américano-centré et insiste pour désigner l'Asie comme foyer du fléau. Une localisation de la paranoïa qui rappelle un contexte économique, politique voire diplomatique. En outre, le retour à l'état sauvage – comme dans *La Route* et *Je suis une légende* – est ici plus terrifiant car vraisemblable :

« Alors que l'identification du public demeure difficile lorsqu'il s'agit de catastrophes naturelles (...) elle fonctionne à plein régime dans les films épidémiques. Fortement anxiogène, le virus uniformise les différences sociales, géographiques, raciales et affirme ainsi l'incapacité humaine à le

⁹⁰¹ MONDELLO B., « "I Am Legend" a One-Man American Metaphor », npr.com, 14 décembre 2007

⁹⁰² Il peut être vu comme un partisan de la théorie du complot, faisant écho à ceux qui remettent en cause la « version officielle » du 11 Septembre

*contrôler. (...) Le cinéma nous permet alors de nous faire peur en évoquant une éventualité parfaitement crédible. »*⁹⁰³

De plus, le film est dénué de spiritualité ou de références à Dieu ; ici, les héros sont les scientifiques et les employés gouvernementaux ; la foi se situe dans la science et la raison.⁹⁰⁴ Le gouvernement et les organisations internationales telles que l'OMS sont décrits positivement, car pour Steven Soderbergh, ces derniers sont l'unique rempart entre nous et la menace. De fait, dans *Contagion* les dangers viennent d'un monde où le commerce, les voyages et les désastres environnementaux sont illimités et dans lequel « *le pouvoir de l'État est une nécessité* ». ⁹⁰⁵

Mais le thème de la fin du monde apparaît également dans le cinéma indépendant, « *preuve, s'il en [est] (...) de la persistance et de la prégnance de cette angoisse, à la fois diffuse et profonde.* »⁹⁰⁶ Dans *Take Shelter* de Jeff Nichols (2011), Curtis LaForche mène une vie paisible avec sa femme et sa fille dans l'Ohio. Mais du jour au lendemain, il devient obsédé par l'imminence de la fin du monde. Assailli de cauchemars et de visions, il est convaincu qu'une tornade d'une ampleur sans précédent se prépare. Dès le premier plan, la catastrophe est annoncée : le ciel est noir et bas, des gouttes de pluies jaunâtres tombent, le vent est violent. Pour Curtis, ces signes annoncent un danger imminent, mais ni sa famille ni ses amis ne le sentent. De plus en plus emprisonné dans sa folie, il décide de construire un abri dans son jardin, sans que personne ne comprenne pourquoi ; « *This needs to be done* » répond-il laconiquement à son collègue.⁹⁰⁷

Le réalisateur traduit cinématographiquement cette exclusion de la société puisque plus l'histoire avance, plus Curtis est filmé en gros plan. Lors d'un déjeuner dominical, Jeff Nichols l'isole visuellement : alors que Curtis est filmé de profil en plan rapproché, la

⁹⁰³ MICHEL U., « Ils ont filmé la fin du monde : Pandémie Story [1/7], Slate.fr, 13 décembre 2012

⁹⁰⁴ « *The movie says: When there's real trouble, we're in the hands of the reality-based community.* » DENBY D., « Call the Doctor », *The New Yorker*, 19 septembre 2011

⁹⁰⁵ « *Coming out of the weekend of 9/11, it's also probably safe to say that this is a film that would not have been made under the Bush administration. Contagion may be very much the vision of a left-wing Hollywood director, but as a film that makes the case for granting the state extraordinary powers to in order to combat an unseen, little understood, and highly-dangerous threat from abroad, it's also a film Dick Cheney could love.* » KEATING J., « Contagion: Tiny germs vs. big government », *Foreign Policy*, 12 septembre 2011

⁹⁰⁶ ATKIN L., *Mythes et idéologie du cinéma américain, op.cit.*, p.48

⁹⁰⁷ Cette attitude peut être rapprochée du « survivalisme », un terme qui désigne le mode de vie de certains individus qui se préparent à une hypothétique catastrophe locale ou mondiale, notamment en construisant des abris et en stockant de la nourriture

famille est filmée en plan large (nous voyons l'ensemble de ses membres) à la place de Curtis – le plan subjectif sous-entendant l'isolement et permet l'identification du spectateur au personnage. Plus tard, lors d'une soirée, Curtis laisse exploser sa colère et sa peur devant ses voisins, en déclarant qu'une tempête historique se prépare. Alors que tout le monde le prend pour fou, une tornade arrive. Mais décidé à se soigner, il se rend chez un psychiatre qui lui conseille de partir en vacances.

Au bord de la mer, Curtis fait des châteaux de sable avec sa fille tandis que sa femme cuisine. Leur fille, sourde-muette, s'arrête soudainement de jouer et fixe l'horizon ; ce n'est plus Curtis qui ressent le danger, mais sa petite fille. Dans un ciel bas, argenté, – apocalyptique – des dizaines de tornades menacent.

*« L'apocalypse est un sentiment, une chape de plomb (...). C'est la peur qui crée le récit, les événements. La peur de l'apocalypse est plus intéressante que l'apocalypse elle-même ».*⁹⁰⁸

En effet, *Take Shelter* ne vise pas le spectaculaire⁹⁰⁹, mais cherche à rendre compte de la sensation de danger. La paranoïa est traitée de telle façon que le spectateur hésite constamment entre considérer Curtis comme fou ou le croire. Plus le récit avance, et plus ses rêves deviennent plausibles. Le réalisateur faisant en sorte de dérouter le spectateur au même titre que ses personnages, « [l']entrée dans la folie de Curtis ne rend pas pour autant ses hallucinations incompatibles avec la réalité. »⁹¹⁰ Curtis lui-même ne sait pas ce qu'il doit faire : à la fois convaincu que ses peurs sont réelles (il construit un abri), il se sait également malade, consulte des livres de psychologie et interroge sa mère qui souffre de schizophrénie depuis longtemps.

En outre, la sociologie du film est intéressante. Il s'agit de l'Amérique blanche, protestante, de classe moyenne (« WASP » : *white anglo-saxon protestant*). Curtis travaille sur des chantiers, sa femme va à l'office tous les dimanches. Comme si la famille incarnait l'électorat républicain, la peur de Curtis peut être vue comme une parabole de la peur/paranoïa « à l'ère bushienne ». De même, la géographie tient une place importante. L'histoire se passe dans l'Ohio, un État du Midwest sujet aux tornades, et dont les vastes

⁹⁰⁸ THORET J-B., « Petite histoire de la fin du monde au cinéma », *Le Monde*, *op.cit.*

⁹⁰⁹ Avec un budget de 5 millions de dollars, *Take Shelter* ne peut concurrencer les blockbusters, et là n'est pas le but

⁹¹⁰ MANDELBAUM J., « "Take Shelter" : puissant tableau d'Apocalypse », *Le Monde*, 4 janvier 2012

plaines et le ciel bas renforcent le sentiment de folie de Curtis.⁹¹¹ Ici, le décor n'est pas seulement un paysage, un arrière-plan – il est un personnage à part entière.

L'espace joue rarement un rôle prépondérant, mais, comme dans *4h44 Dernier jour sur Terre* d'Abel Ferrara le milieu dans lequel évoluent les personnages fait partie intégrante du scénario. Abel Ferrara est (comme Woody Allen en son temps) viscéralement attaché à la ville de New York, et le fait de situer son film sur la fin du monde dans Manhattan, dix ans après les attentats, ajoute une dimension symbolique et réaliste à son sujet.

« *La commémoration du 11-Septembre tourne naturellement nos regards vers New York, qui semble devenu dans l'imaginaire collectif un symbole blessé, et doublement, du pouvoir politique (2001) et financier (2008) (...). New York est devenu un emblème de fin du monde, l'objet même du nouveau film d'Abel Ferrara, 4:44 Last Day on Earth.* »⁹¹²

Dans *4h44 Dernier jour sur Terre* (Abel Ferrara, 2011), l'humanité sait qu'elle va mourir. Dans un peu plus de 10 heures, à 4h44 du matin (heure de la côte Est américaine), le monde n'existera plus. Dans leur loft du Lower East Side, Cisco et sa petite amie Skye attendent, passent le temps : lui en appelant sa fille sur Skype, elle en terminant une toile, ou en faisant l'amour. Ils commandent de la nourriture chinoise ; Cisco demande au jeune livreur s'il peut faire quelque chose pour lui, ce dernier demande à utiliser Skype pour appeler sa famille. Skye appelle à son tour et dit adieu à sa mère ; Cisco, un ancien drogué, se rend chez des amis pour en acheter une dernière fois. La cause de cette apocalypse imminente est climatique. D'ailleurs, la télévision restée allumée au fond du loft montre une interview d'Al Gore⁹¹³, ce qui peut être vu comme un « clin d'œil » à son film *Une vérité qui dérange* (2006).

Mais la raison a peu d'importance ; Abel Ferrara fait un film sur la Fin et non sur son pourquoi, son « avant ». D'ailleurs, le réalisateur nous propose une fin du monde

⁹¹¹ « *Ainsi, les grands espaces jadis synonymes de liberté et de puissance pour l'homme américain deviennent ici sa damnation.* » GOLDBERG J., *Les Inrocks*, 3 janvier 2012

⁹¹² DELORME S., « Do it yourself! », *Les Cahiers du Cinéma*, n°670, septembre 2011. Le film est sorti en mars 2012 aux États-Unis mais a été projeté pour la première fois le 6 septembre 2011 à la Mostra de Venise, c'est pourquoi nous retiendrons cette date comme référent

⁹¹³ « *Al Gore was right. By the time we realized what we'd done, we had already ruined the planet* » conclura le présentateur du journal télévisé

(presque) sereine. Et l'apparition du Dalai Lama à l'écran incarne cette tranquillité relative face à la mort.⁹¹⁴ Les personnages réagissent de façons différentes : certains se comportent comme s'ils avaient du temps devant eux alors que d'autres paniquent (comme cet homme qui se jette de son balcon). Sans échappatoire, c'est le Temps qui devient l'ennemi ; si la fin du monde est inévitable, son appréhension est subjective, ce que le réalisateur réussit à traduire visuellement : « (...) *the beauty of what he does with that camera and the grace with which he imagines a strange, terrible and sublimely ordinary series of moments.* »⁹¹⁵

Abel Ferrara est un marginal dans le paysage cinématographique américain. Son œuvre, violente, « crue », se rapproche de la littérature d'Henry Miller ou de Charles Bukowski.⁹¹⁶ Comme eux, c'est un « (...) *dur à cuire, un poète [à vif] avec un excès de machisme, [chez qui] l'érotisme [côtoie l'idée] d'une défaite existentielle.* »⁹¹⁷

L'idée du réalisateur est moins d'ajouter un film sur l'Apocalypse que de filmer sa vision d'une fin du monde hédoniste, dans lequel sa philosophie prend corps : « *Si Dieu est aveugle, la distinction entre le bien et le mal est-elle légitime ?* »⁹¹⁸ En effet, dans cette fin du monde presque sereine, l'humanité est confrontée à sa fin, comme dans *Melancholia* de Lars von Trier⁹¹⁹. Mais à la différence du réalisateur danois, Abel Ferrara n'isole pas ses protagonistes du reste du monde. Si ces derniers ne sortent guère de leur loft, ils sont en permanence connectés (écrans de télévision, ordinateurs et téléphones portables) : « *la Terre attend sa fin en mondiovision.* »⁹²⁰

La technologie a éloigné les hommes qui ne communiquent plus que par l'intermédiaire de l'image. L'omniprésence de Skype montre l'immatérialité des rapports : comme si le film était une « *sorte de Fenêtre sur cour à l'âge numérique* »⁹²¹, les relations humaines n'existent plus que virtuellement. Et si cette mort est sereine c'est sans doute

⁹¹⁴ Ancien drogué comme son personnage, Abel Ferrara s'est converti au Bouddhisme

⁹¹⁵ SCOTT A.O., « The World Is Ending; Check Your To-Do List », *The New York Times*, 22 mars 2012

⁹¹⁶ Voir TULARD J., *Dictionnaire du cinéma. Tome I : Les Réaliateurs*, Robert Laffont, 2007, p.330

⁹¹⁷ SCOTT A.O., « The World Is Ending; Check Your To-Do List », Traduit par l'auteur

⁹¹⁸ RAUGER J-F., « '4h44 Dernier jour sur Terre' : la fin d'un monde, ou l'eschatologie vue du loft d'un couple new-yorkais », *Le Monde*, 18 décembre 2012. On retrouve ce questionnement dans ses films précédents comme *The King of New York* (1990) ou *Bad Lieutenant* (1992)

⁹¹⁹ Présenté en compétition officielle au Festival de Cannes en 2011, le film raconte une fin du monde imminente

⁹²⁰ MICHEL U., « Ils ont filmé la fin du monde : la fin du monde, et puis plus rien, pschiit [4/7] », *Slate.fr*, 16 décembre 2012

⁹²¹ MORAIN J-B., « '4h44 Dernier jour sur terre', un film bouleversant pour accompagner l'apocalypse », *Les Inrocks*, 18 décembre 2012

parce que l'humanité, telle que nous l'avons connue, est déjà morte.⁹²² En ce sens, le film est un « *pied de nez aux explosions hollywoodiennes (2012, Cloverfield, Contagion, La Route...), [un] parti pris anti-spectaculaire, [qui] confère au film une forme de sérénité, de gravité, qui rend ces derniers gestes encore plus précieux, précisément parce que ce sont les derniers.* »⁹²³ Une séquence résume le propos film, lorsque le présentateur du journal télévisé s'adresse aux téléspectateurs :

« (...) *There was a spirit in New York after the September 11th terrorist attacks that was about caring and giving. We have seen that again today under these unimaginably tragic circumstances. (...) There's nothing more for us to say here but to repeat what we have told you: We don't have much time left. You don't need me to sit here and tell you how tragic this is, so this is the end of our commentary. We are going to fill the screen with live camera views from all over the city, and we will leave those pictures up until the end.* »

4b44 *Dernier jour sur Terre* et *Take Shelter* sont des œuvres à part dans cette catégorie apocalyptique car ce sont des films sans gros budgets et hors des « sentiers d'Hollywood ». À l'inverse, les films analysés auparavant sont des « *studio movies* »⁹²⁴ : avec des budgets conséquents (200 millions de dollars pour *2012* et 150 millions pour *Je suis une légende*) et l'aide de grands studios, ils ne représentent pas le monde et sa destruction de la même façon.

Dans les premiers, l'Amérique est le centre du monde : si celle-ci est touchée ou attaquée, le reste du monde l'est aussi. Comme une métonymie, la destinée des États-Unis est valable pour les autres. Dans les films à petits budgets et hors des circuits de production hollywoodiens, les histoires sont intimistes, intellectualisées. Elles abordent le personnel pour parler du général. Lorsque Hollywood montre la fin du monde, il filme le global (même à travers l'Amérique) ; lorsque de petites productions la filment, elles *zooment* sur des histoires⁹²⁵, l'apocalypse s'éprouve à travers des existences. Les films sur la fin du monde projettent l'angoisse de l'Homme d'assister à sa fin. Si dans les grosses productions

⁹²² « *We're already dead!* » hurle Cisco à ses voisins

⁹²³ COUSTON J., *Télérama*, 19 décembre 2012

⁹²⁴ Expression employée par Dennis Lim, journaliste au *New York Times*

⁹²⁵ À propos de *Take Shelter* : « *Les plaisirs de l'apocalypse ne sont plus le privilège des blockbusters. Du coup, ils sont plus raffinés. Dans ce thriller d'auteur, la catastrophe qui menace est peut-être une tempête sous un crâne. Mais elle n'en est pas moins inquiétante, et paradoxalement plausible.* » GUICHARD L., *Télérama*, 4 janvier 2012

hollywoodiennes l'humanité (ou une partie) est au final saine et sauve, la vision des films indépendants est opposée et pire :

« Aux divertissements bien nourris répond ce cinéma affamé, postmoderne, qui ne croit plus qu'à notre impuissance. Plus rien ne fait sens et il est déjà trop tard, pour tout. (...) Quant aux idéologies, elles ont déserté la planète depuis longtemps. »⁹²⁶

Avec un tableau si noir du futur de l'humanité, le cinéma semble mettre en image une abdication ou un certain défaitisme de l'Homme. Que les films abordent les dangers du réchauffement climatique, une épidémie ou l'attaque d'un monstre, la vision de la fin du monde est sombre car elle est désormais plausible⁹²⁷, alors que dans les films réalisés avant le 11 Septembre, la menace n'apparaissait pas comme crédible ou n'était pas prise au sérieux.⁹²⁸ Surtout, le pessimisme n'altérerait pas le moral ou la mission du héros.

Section II. Le super-héros au XXI^e siècle est-il toujours l'avatar de l'Amérique ?

« Le héros est l'objet d'une construction, le produit d'un discours, d'une "héroïsation", qui révèle, à travers des actes exceptionnels, les valeurs d'une civilisation ».⁹²⁹

Cette définition correspond mieux encore à celle du super-héros : qu'il soit ou non doté de pouvoirs, il incarne une Nation – ses valeurs, ses principes, sa place dans le monde, voire sa politique étrangère. Et le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale provoque la naissance de nombreux héros américains qui incarnent le pays : *« America's entry into World War Two gave the superheroes a whole new set of enemies, and supplied a complete working rationale and*

⁹²⁶ MURY C., « Au cinéma, l'apocalypse tourne au cérébral... », *Télérama*, 12 décembre 2011

⁹²⁷ « Les mondes fictionnels dépendent (...) étroitement de mondes possibles réels. » ESQUENAZI J-P., « Le film, un fait social », *Réseaux*, vol.18, n°99, 2000, p.42

⁹²⁸ L'invasion d'extraterrestres dans *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), un astéroïde dans *Armageddon* (Michael Bay, 1998)

⁹²⁹ FALIU O. & TOURRET M., *Héros : d'Achille à Zidane*, Bibliothèque Nationale de France, 2007

world view for a super-patriotic superhero (...). »⁹³⁰ Le super-héros sauve les États-Unis et – comme par ricochet – le monde.

Dans cette étude, la « saga » des James Bond ne sera pas analysée en tant que telle. En effet, si les films sont majoritairement produits par des studios américains, James Bond reste un héros Britannique « *au service de Sa Majesté* ». Néanmoins, les trois films sortis après le 11 Septembre rompent avec la vingtaine réalisée auparavant, et présentent donc un intérêt. Dans *Meurs un autre jour* (Lee Tamahori, 2002), James Bond est envoyé en Corée du Nord pour assassiner un jeune colonel qui veut lancer une attaque contre le Sud. Si le film explique bien que les Nord-coréens sont aidés par des entreprises occidentales, les responsables politiques ignorent cette dimension : un mois après la sortie du film, « Donald Rumsfeld, déclare que les Américains n'ont pas à s'inquiéter, car "les missiles nord-coréens ne peuvent atteindre le territoire des États-Unis au-delà de l'Alaska". »⁹³¹ Si le secrétaire à la Défense commet une erreur d'analyse, des responsables de l'agence centrale de presse nord-coréenne déclarent que les « États-Unis [doivent] immédiatement arrêter [cette] *parodie sale et maudite* » et cesser de ridiculiser leur pays.⁹³² En oubliant que le héros est Britannique, la Corée du Nord considère les actes de James Bond comme « typiquement » américains (mais ne précise pas si elle les considère comme « typiquement » occidentaux).

Le volet suivant, *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006), s'inscrit dans le renouveau du genre – à la fois celui du héros et de la période. Adapté du premier roman de Ian Fleming publié en 1953, le film repart aux origines de James Bond. Si les scènes d'actions restent nombreuses, elles sont moindres que dans les films précédents (l'action principale étant une partie de poker au Monténégro). Surtout, James Bond est plus sombre, il est un agent plus tourmenté.⁹³³

Après *Quantum of Solace* (Marc Forster, 2008) – dont l'intrigue est axée sur la mondialisation et la finance – sort *Skyfall* réalisé par Sam Mendes en 2012. Dans ce volet, le « méchant » a volé un disque contenant les identités secrètes des agents du MI6. M, la directrice des services secrets, est convoquée par le Département de la Défense pour

⁹³⁰ REYNOLDS R., *Super Heroes: A Modern Mythology*, University Press of Mississippi, 1992, p.8

⁹³¹ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op.cit., p.160

⁹³² FRASER M., *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, Bargain Price, 2005, p.109

⁹³³ « *The film that revived the franchise, bringing a dash of 21st-century realism with its brutalised, melancholy hero.* » CHILD B., *The Guardian*, 1^{er} octobre 2012

défendre le fonctionnement du MI6. Elle répond au président de la commission d'enquête comme si elle parlait du 11 Septembre et de la « *guerre contre le terrorisme* »⁹³⁴ :

« (...) *what I see frightens me. I'm frightened because our enemies are no longer known to us. They do not exist on a map. They're not nations. They are individuals. Look around you. Who do you fear? Can you see a face? A uniform? A flag? No. Our world is (...) more opaque. It's in the shadows. That's where we must do battle. So, before you declare us irrelevant, ask yourselves, how safe do you feel?* »

Ainsi, à défaut d'être un « *acteur des relations internationales, James Bond en donne (...) une certaine image.* »⁹³⁵

Dans cette optique, il est nécessaire de s'interroger sur la figure du héros et du super-héros américain après le 11 Septembre 2001, puisque le genre et ses protagonistes se réinventent et s'adaptent à chaque époque. Frank Miller, auteur de *comics books* de nombreux super-héros⁹³⁶, déclarait au journal *The Village Voice* en 2002 : « *The president talks incessantly about evil. I don't think melodrama is dead.* »⁹³⁷ De fait, il semble que le genre saisisse et réponde le mieux aux problématiques post-11 Septembre.

« *While creative interpretations of September 11th have taken on numerous and varied forms, no genre deals more transparently and explicitly with the themes of 9/11 than the superhero narrative. For decades, figures such as Superman [and] Batman (...) have been fighting evil and criminality in fictional worlds that re-imagine American society and offer clear and unequivocal ideas of justice. (...) The genre's engagement with concepts of justice, evil and terror uniquely positions the superhero to comment on the events of 9/11. Superhero narratives allegorizing 9/11 possess the power to create analytical spaces in which*

⁹³⁴ D'ailleurs, dans une séquence, des bombes explosent dans le métro londonien, faisant écho aux attentats de juillet 2005. Voir GILBEY R., « How James Bond villains reflect the fears and paranoia of their era », *The Guardian*, 1^{er} août 2012

⁹³⁵ GAUDRON S., « James Bond, l'espion-type des relations internationales », *Questions Internationales*, n°67, mai-juin 2014, p.112. Voir également DAHAN Y., « "Meurs un autre jour". On ne meurt jamais », *Positif*, n°503, janvier 2003

⁹³⁶ Notamment de *Batman: Dark Knight* (1986) et *Batman: The Dark Knight Strikes Again* en 2002

⁹³⁷ Cité dans MISIROGLU G., *The Superhero Book: The Ultimate Encyclopedia Of Comic-Book Icons And Hollywood Heroes*, Visible Ink Press, 2004, p.14

*reworked conceptions of terrorism, justice, and "good and evil" can be examined and tested. »*⁹³⁸

Pourtant, le genre est ancien. Créé en 1937, Superman est un extraterrestre, un immigré venu de la planète Krypton qui se transforme en symbole absolu du « modèle américain », qui veut s'intégrer à la société (en s'appelant Clark Kent), à « *la structure même des États-Unis* ». ⁹³⁹ Batman apparaît quant à lui en 1939 dans la bande dessinée *Detective Comics*.⁹⁴⁰ Dénué de pouvoirs⁹⁴¹, il est un personnage plus complexe que Superman et incarne une idée de la justice plus « noire ». ⁹⁴²

Plusieurs mois avant l'entrée en guerre des États-Unis en 1941, les super-héros combattent déjà les Nazis. Les auteurs des bandes dessinées, majoritairement Juifs et fils d'immigrés⁹⁴³, comprennent rapidement le danger qu'ils représentent. C'est ainsi qu'ils créent Captain America. Dans le premier numéro en 1940, le super-héros donne un coup de poing violent à Hitler ; après l'attaque de Pearl Harbor le 7 décembre 1941, la couverture le montre en train de frapper un Japonais en disant : « *You started it! Now – we'll finish it!* » Comme l'explique Joe Simon, son co-créateur, Captain America « *était l'Oncle Sam des temps modernes (...). C'était un symbole* ». ⁹⁴⁴ Surtout, la figure du héros se vend : pendant la guerre, 70 millions d'Américains (soit la moitié de la population) lisent des *comics* et 25 % des magazines expédiés aux G.I.'s sont ainsi des bandes dessinées. ⁹⁴⁵

Cependant, malgré leurs aspects positifs, héroïques, les *comics* ont leur côté obscur. Le racisme et les clichés sur les minorités sont récurrents : les Japonais sont représentés

⁹³⁸ FEBLOWITZ Joshua C., « The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman », *op.cit.* Voir également LESNES C., « Comment le terrorisme a modifié la notion de "héros américain" », *Le Monde*, 28 décembre 2015

⁹³⁹ Mark Waid, scénariste. Cité dans « Super-héros : l'éternel combat » réalisé par Michael Kantor, 2013

⁹⁴⁰ « *He arises in moments of morality questioned, of integrity compromised, of means that fail to redeem their ends. It is no coincidence the Golden Age of comic books coincided with the Great Depression and World War II; the comic book superhero genre has historically been influenced by the traumas of war and economic downtime, and has in turn always influenced the narratives of trauma it seeks to reflect.* » CHEN V., « The Dark Knight and the Post-9/11 Death Wish », Academia.edu, 7 mai 2013

⁹⁴¹ Il est tout de même vu comme un super-héros grâce à ses actions

⁹⁴² Leur philosophies s'affrontent dans le film *Batman v Superman : L'Aube de la Justice (Batman v Superman: Dawn of Justice)* de Zack Snyder en 2016. « *Bien plus que la guerre entre deux gros bras têtes de gondole dans l'univers des superhéros, la bataille entre Batman et Superman symbolise deux combats opposés pour la justice. Tandis que l'homme chauve-souris, misanthrope et méfiant, combat la violence et la corruption dans les rues la nuit, le personnage de Superman, plus solaire et divin, aime et veut défendre l'humanité.* » CROQUET P., « Batman contre Superman : bataille épique et scores serrés », *Le Monde*, 22 mars 2016

⁹⁴³ « Super-héros : l'éternel combat » réalisé par Michael Kantor, *op.cit.*

⁹⁴⁴ Ce que confirmait son autre créateur, Jack Kirby : « *L'époque était au patriotisme. (...) Il aurait été idiot de ne pas faire Captain America, car c'était une idée qui allait faire un tabac* ». *Ibid.*

⁹⁴⁵ Bradford Wright, historien de la bande dessinée. Cité dans « Super-héros : l'éternel combat », *op.cit.*

comme des rats ou des démons, « *les Noirs fui[ent] le combat, les Allemands [sont] d'épouvantables lâches sous leur dehors de Malabar blond. Et nos héros [ne sont] pas très futés, c'[est] la loi du plus fort.* »⁹⁴⁶

Après la guerre, les super-héros perdent en popularité ; de fait le personnage de Captain America n'a plus de raison d'être. Dans les années 1950, les lecteurs se détournent des bande-dessinées. Dans le même temps, sous l'influence de groupes de citoyens et de l'Église, des autodafés ont lieu. À l'instar du code Hays⁹⁴⁷, les *comics* sont soumis à des contraintes par le « Comics Code Authority » (CCA) instauré en 1954.⁹⁴⁸ C'est n'est qu'avec l'apparition de la télévision que les héros renouent avec le succès. Dans les années 1950, Superman est interprété par l'acteur George Reeves, qui incarne les années de la présidence d'Eisenhower : « *Superman à la télévision représente les valeurs, les espoirs et les rêves de la Nation la plus puissante de la planète* ». ⁹⁴⁹

Dans les années 1960, les aventures des super-héros sont influencées par la guerre froide (paranoïa, conquête spatiale). Mais la société américaine est optimiste en ce début de décennie ; aussi l'assassinat du président Kennedy en novembre 1963 à Dallas est un réveil douloureux. Quatre mois plus tard, le personnage de Captain America ressucite. : sous-titré « *Captain America Lives Again!* », le premier numéro entend redonner espoir à une Amérique sous le choc.

Parallèlement, un autre aspect des super-héros change : ils sont désormais imparfaits. En 1962, un nouveau héros est créé : Spider-Man. Peter Parker est un adolescent qui n'a pas d'argent, n'est pas populaire, mais il est bon en sciences. Mordu par une araignée au code génétique modifié, il développe des super-pouvoirs. Mais peu de temps après, son oncle décède sans qu'il n'ait pu le sauver. C'est à partir de ce moment-là qu'il décide de devenir « Spider-Man ». Dans le premier numéro, une phrase apparaît : « *Un*

⁹⁴⁶ Jules Feiffer, dessinateur et scénariste. *Ibid.*

⁹⁴⁷ Un code de censure régissant la production des films appliqué de 1934 à 1966, vu dans la Première Partie

⁹⁴⁸ Extraits du Comics Code Authority, adopté le 26 octobre 1954 : « General standards – Part A : (1) *Crimes shall never be presented in such a way as to create sympathy for the criminal, to promote distrust of the forces of law and justice, or to inspire others with a desire to imitate criminals.* (...) (3) *Policemen, judges, Government officials and respected institutions shall never be presented in such a way as to create disrespect for established authority.* (...) (5) *Criminals shall not be presented so as to be rendered glamorous or to occupy a position which creates a desire for emulation.* (6) *In every instance good shall triumph over evil and the criminal punished for his misdeeds.* (...) Marriage and sex : (1) *Divorce shall not be treated humorously nor represented as desirable.* (2) *Illicit sex relations are neither to be hinted at nor portrayed. Violent love scenes as well as sexual abnormalities are unacceptable.* (...) (4) *The treatment of live-romance stories shall emphasize the value of the home and the sanctity of marriage.* »

⁹⁴⁹ Sous les traits de Superman, George Reeves devient aussi le porte-parole du Département du Trésor. « *Super-héros : l'éternel combat* », *op.cit.*

grand pouvoir implique de grandes responsabilités », un slogan nouveau pour un super-héros. Ce qui est intéressant dans le personnage de Spider-Man, ce n'est pas Spider-Man mais Peter Parker. Alors que Clark Kent était un déguisement pour Superman, Peter Parker est un être réel, « *le super-héros que vous pourriez être* ». ⁹⁵⁰ Dès les années 1964-1965, certains scénaristes et dessinateurs incorporent des personnages plus représentatifs de la société américaine. C'est ainsi que des afro-américains apparaissent dans Spider-Man, sous les traits de médecins ou de policiers, et que Peter Parker va dans un lycée qui ne pratique pas la ségrégation. ⁹⁵¹ À son tour, Superman s'attaque aux problèmes sociétaux. Dans le numéro 106 paru en 1970, Lois Lane – journaliste et proche de Clark Kent – se transforme en afro-américaine pendant 24 heures afin de faire un reportage dans Little Africa, le ghetto noir de Metropolis. ⁹⁵²

Si les scénaristes et dessinateurs s'approprient les problèmes raciaux, la question de la femme – dans la société et dans la bande-dessinée – n'est pas traitée, alors même que le mouvement féministe apparaît. À l'exception de Wonder Woman (créée en 1941 et dont la série est diffusée de 1975 à 1979), la femme est exclue des histoires de super-héros. En revanche, la forte augmentation de la criminalité dans les années 1970, particulièrement à New York, change leur univers. Les auteurs vivant majoritairement dans les quartiers pauvres de la ville, ils intègrent la société dans laquelle ils vivent à leurs histoires : les *comics* passent de la fiction à la réalité, c'est-à-dire plus noire sans forcément de fin heureuse.

La guerre du Vietnam et le scandale du Watergate en 1972 changent de nouveau les super-héros. Ainsi, le personnage du *Punisher*, créé en 1974, est un vétéran du Vietnam qui apprend que sa famille a été assassinée. Décidé à se venger, il préfère tuer ses adversaires plutôt que de les livrer à la justice. Or les héros ne sont pas censés faire justice eux-mêmes ; dans une Amérique victime de la violence, il incarne une justice personnelle. De la même façon, Captain America qui incarnait à lui seul le patriotisme, découvre dans un numéro de

⁹⁵⁰ Propos de son créateur Stan Lee. *Ibid.*

⁹⁵¹ En 1966, Stan Lee crée le premier super-héros noir de *comics* américains, *La Panthère noire* (*Black Panther*), qui apparaît dans une histoire des *Quatre Fantastiques*. Puis Luke Cage en 1972, le premier super-héros noir à avoir sa propre série.

Parallèlement, le Comics Code Authority continue d'exercer la censure. Et lorsque le Département de la Santé demande à Stan Lee de faire un numéro de Spider-Man avec un message anti-drogue, il refuse car les enfants n'aiment pas qu'on leur interdise quelque chose. À la place, il invente une histoire dans laquelle un jeune qui a pris de la drogue croit pouvoir voler, et qui est sauvé par Spider-Man. Le CCA refuse la publication mais Marvel passe outre, et le numéro rencontre un succès inattendu. Moins d'une semaine plus tard, le CCA se réunissait pour modifier ou supprimer plusieurs règles

⁹⁵² Elle fait l'expérience de la méfiance de blancs et des regards méprisants. L'apparition de personnages noirs dans les *comics* intervient en parallèle de ce qui a été appelé la *blaxploitation*, un courant dans le cinéma américain des années 1970 qui a revalorisé l'image des afro-américains en les présentant dans des rôles de premier plan et non plus seulement comme des faire-valoirs

1974 qu'un haut responsable du gouvernement est le chef d'une organisation terroriste. Il devient alors *Le Nomade*, un homme sans patrie.⁹⁵³

Si les super-héros évoluent dans un univers réaliste dans les années 1980 et 1990, cette période s'arrête brutalement lorsqu'un événement plus sinistre prend le pas sur l'univers des *comics* et sur le monde réel :

*« Depuis le 11 Septembre 2001, regarder le ciel de New York a pris une toute autre dimension. (...) La frontière entre la science-fiction et la réalité s'est effacée. Tous les gosses qui ont grandi en lisant des comics ont vu les gratte-ciels de New York tomber de 1001 façons, mais rien ne pouvait préparer les gens à le voir en vrai. »*⁹⁵⁴

Contrairement au film sorti en 2002 dans lequel les tours avaient été effacées⁹⁵⁵, les studios Marvel intègrent les attentats à la bande dessinée, tant Spider-Man est lié à la ville de New York. Dans le numéro sorti en décembre 2001 – intitulé *Heroes – Spider-Man* et d'autres super-héros contemplant les débris du World Trade Center et commentent : *« Only madmen could contain the thought, execute the act, fly the planes. The sane world will always be vulnerable to madmen, because we cannot go where they go to conceive of such things. We could not see it coming. We could not be here before it happened. We could not stop it. But we are here now. You cannot see us for the dust, but we are here. You cannot hear us for the cries, but we are here »*. Ce numéro est la réponse de Marvel aux attentats : les super-héros n'ont rien pu faire, ils regardent les « vrais héros » au travail (policiers, pompiers, volontaires). D'ailleurs, le numéro suivant, sorti en février 2002 (intitulé *A Moment of Silence*) est sous-titré « The world's greatest superhero creators honour the world's greatest heroes ». L'introduction est rédigée par le maire de New York de l'époque, Rudolph Giuliani :

« I think we all now realize that we do not have to read fiction to find examples of heroism. The real heroes in American life have been with us

⁹⁵³ Plus tard, il réalisera qu'il peut incarner les valeurs américaines sans soutenir aveuglément le gouvernement et reprend son rôle de Captain America

⁹⁵⁴ Bradford Wright, historien de la bande-dessinée. Cité dans « Super-héros : l'éternel combat », *op.cit.*

⁹⁵⁵ Dans le second volet en 2004, Spider-Man est mélancolique et ne souhaite plus être un héros ; dans le troisième sorti en 2007, il est encore plus mélancolique et porte un costume entièrement noir, « symbole de la schizophrénie et du malais existentiel de ce héros, à l'origine le plus jovial de tous (...). » ATKIN L., *Mythes et idéologie du cinéma américain*, *op.cit.*, p.110

*all along. Our firefighters, police officers and other rescue workers put their lives on the line every day to protect the rest of us from danger. »*⁹⁵⁶

Depuis l'apparition des *comics*, New York occupe une place centrale. La ville de Metropolis dans laquelle évolue *Superman* semble être son alter égo, tandis que le Gotham City de Batman est une référence au surnom donné par l'écrivain Washington Irving à la ville ; enfin, Christopher Nolan – auteur de la dernière trilogie des Batman au cinéma – l'appelle « *New York sous stéroïdes* ». ⁹⁵⁷

Les ventes de *comics* s'étant effondrées⁹⁵⁸, ils sont devenus des films. Ainsi, depuis le début des années 2000, les adaptations sur grand écran se multiplient.⁹⁵⁹ Et si les *blockbusters* ne sont pas un objet d'analyse évident lorsque l'on souhaite aborder le 11 Septembre et ses conséquences, car ces films sont réputés sans contenus, ils développent au contraire une idéologie cohérente qui s'accorde avec la (projection de) politique étrangère américaine.⁹⁶⁰ Aussi devons-nous nous interroger sur la raison pour laquelle une société a besoin de créer des super-héros, « *et comment leur image peut-elle être appréhendée comme un miroir des peurs collectives ?* »⁹⁶¹ Comment le monde dans lequel ils évoluent peut-il s'apparenter au notre ?

*« Mainstream film and popular culture does not simply reflect social circumstances; it inevitably influences and shapes our understanding of history and recent events. »*⁹⁶²

Dans *Superman Returns* de Bryan Singer (2006), cinquième adaptation des aventures du super-héros depuis 1978⁹⁶³, Superman revient sur Terre après cinq ans d'absence. Il ne s'agit pas d'un commencement, mais bien d'un retour, qui est ici multiple. D'abord un retour aux années 1930 (date de la naissance de Superman) pour les attitudes, les costumes,

⁹⁵⁶ Cité dans DIEKMANN S., « How Marvel comics dealt with 9/11 », *The Guardian*, 24 avril 2004

⁹⁵⁷ COTTA VAZ M., « The Art of Batman Begins: Shadows of the Dark Knight », 2005. Cité dans FEBLOWITZ Joshua C., « The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman », *Student Pulse*, vol.1, n°12, 2009

⁹⁵⁸ « Super-héros : l'éternel combat », *op.cit.*

⁹⁵⁹ Notamment *Hulk* (2003) et *L'Incroyable Hulk* (2008), *Les Quatre Fantastiques* (2005, 2007, 2015) et la série des *X-Men* (2000, 2003, 2006, 2009, 2011, 2013, 2014)

⁹⁶⁰ Comme cela était le cas pour les blockbusters sortis avant le 11 Septembre. Se référer à la Première Partie, Chapitre III – Le cinéma comme incarnation et agent de la puissance (1981-2001)

⁹⁶¹ FEBLOWITZ Joshua C., « The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman », *op.cit.*

⁹⁶² CHEN V., « The Dark Knight and the Post-9/11 Death Wish », *Academia.edu*, 7 mai 2013

⁹⁶³ *Superman* de Richard Donner (1978), *Superman II* et *Superman III* de Richard Lester (1980 et 1983), et *Superman IV: The Quest for Peace* de Sidney J. Furie (1987)

les locaux du journal *Daily Planet* ; puis aux années 1970-1980 car ce cinquième volet ne se substitue pas aux films réalisés auparavant. Les personnages n'incarnent rien, ils sont des « citations animées, des images d'images »⁹⁶⁴ des anciens volets.

Mais peut-être est-il question, en définitive, d'un retour à 2001. Car le film est ancré dans une réalité calendaire. L'action se situe en 2006 et Superman est parti depuis cinq ans : depuis l'été 2001 précisément. En d'autres termes, depuis son départ, ont eu lieu les attentats du 11 Septembre, la « guerre contre le terrorisme » et la guerre en Irak se sont produits. Pendant son absence, son amie journaliste Lois Lane a obtenu le prix Pulitzer pour son article intitulé « L'Amérique n'a pas besoin de Superman ». Sa légitimité remise en cause, Superman doit prouver son utilité. Sa première action héroïque est de sauver les passagers d'un avion en le « posant » sur un terrain de baseball sous les acclamations de la foule. Avant de s'envoler, il n'oublie pas de déclamer : « *J'espère que vous continuerez de prendre l'avion, cela reste le moyen de transport le plus sûr.* »

L'éternel « méchant », Lex Luthor, souhaite créer une nouvelle terre dont il serait le chef suprême, une grande île au large de la côte Est des États-Unis. Ce nouveau territoire sera inaccessible à Superman puisque la kryptonite, roche à laquelle il est allergique, en serait le principal constituant.

Dans *Superman Returns*, tout semble dire que l'Amérique – avec le retour de Superman – doit rompre avec son passé, le 11 Septembre en tête. Les attentats sont comme une toile de fond sur laquelle le film se serait construit. Et, si les personnages sont des « citations animées, des images d'images », c'est bien parce que le film est clairement nostalgique de l'ère Reagan. Ou, plus exactement, il est nostalgique de Superman dans l'Amérique de Ronald Reagan :

« [The] film seems to propose that the answer to our current problems lies – once again – in a return to the values of an earlier era of innocence and purity. »⁹⁶⁵

Après avoir été poignardé par Lex Luthor, Superman est amené à l'hôpital où le spectateur le découvre vulnérable ; surtout, c'est un geste iconoclaste que d'avoir enlevé son costume estampillé du « S » et de découvrir ainsi son corps – humain. Mais lorsqu'il

⁹⁶⁴ LALANNE J-M., *Les Inrockuptibles*, 1^{er} janvier 2006

⁹⁶⁵ HASSLER-FOREST D., « From Flying Man to Falling Man. 9/11 Discours in Superman and Batman Begins ». In *Portraying 9/11: Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*, McFarland, 2011

tente d'empêcher l'entreprise de Lex Luthor, Superman prend de la hauteur et monte au Ciel ; figure christique lorsqu'il traverse les nuages, il est représenté comme le Messie que l'Amérique n'attendait plus.⁹⁶⁶



Photo issue de *Superman Returns* de Bryan Singer (2006), Warner Bros.

Superman a une longue histoire avec les symboles judéo-chrétiens mais cette fois, le réalisateur et les scénaristes l'ont poussée plus loin⁹⁶⁷ : quand Lex Luthor le poignarde sur le côté, cela fait écho au flanc de Jésus qui est percé d'un coup de lance ; hospitalisé, une infirmière entre dans sa chambre et découvre le lit vide, ce qui rappelle la découverte de la tombe vide de Jésus par des femmes. D'ailleurs, le réalisateur a admis avoir exagéré la figure christique de Superman.⁹⁶⁸

C'est un super-héros blessé et traumatisé qui est de retour ; « *Que peut faire l'Amérique de l'après-11 Septembre d'une vieille figure héroïque comme Superman ?* »⁹⁶⁹ La réalité est bien trop compliquée pour une « *figure mythologique* »⁹⁷⁰ comme lui, habitué à sauver les gens des flammes ou à arrêter des cambrioleurs.⁹⁷¹ Déjà, avant la sortie du premier film en 1978, l'acteur Christopher Reeve révélait l'inquiétude du studio et des producteurs : « *Est-ce qu'un*

⁹⁶⁶ La suite des aventures de Superman, *Man of Steel* (2013), est un « reboot », c'est-à-dire un film qui retourne aux origines du super-héros. Nous apprenons ainsi que les survivants de la planète Krypton veulent conquérir la Terre. À la fin du film, alors que Superman vient de sauver le monde, un militaire lui lance : « *Comment être sûr qu'un jour tu ne seras pas une menace pour les intérêts américains ?* » De plus, nous apprenons que le « S » qu'il arbore sur sa poitrine n'en n'est pas un. Il s'agit en fait d'un symbole qui signifie « Espoir » sur la planète Krypton

⁹⁶⁷ « *Cradled in mother's arms – like Michelangelo's Pieta; Superman says world needs saviour; Superman's five years in space echoes the Ascension; Shown with weight of world/sin on shoulders.* » ROHRER F., « *Is the new Superman meant to be Jesus?* », news.bbc.co.uk, 28 juillet 2006

⁹⁶⁸ SIMONPILLAI R., « *In Defense of "Superman Returns"* », complex.com, 13 juin 2013

⁹⁶⁹ LALANNE J-M., *Les Inrockuptibles*, op.cit.

⁹⁷⁰ SIMONPILLAI R., « *In Defense of "Superman Returns"* », op.cit.

⁹⁷¹ « *How could Superman stand for "the American way" when the country, still stuck in the fog left by 9/11 and Iraq, doesn't know where its headed?* » Ibid.

*homme des années 1930 peut survivre dans l'Amérique post-Watergate ? »*⁹⁷² La question de la transposition d'un super-héros se pose donc à n'importe quelle époque.

Si Superman représente l'idéal américain, d'autres super-héros n'ont pas pour vocation à être un modèle de droiture. L'importance accordée aux valeurs est primordiale mais certains créateurs de *comics* peuvent faire le choix de créer un héros dont la morale importe peu. C'est ainsi le cas d'Iron Man qui, bien que philanthrope, n'incarne en rien les valeurs américaines.

Dans *Iron Man* de Jon Favreau (2008), l'héritier milliardaire et inventeur Tony Stark est en Afghanistan pour présenter son dernier missile à l'armée américaine. Lors d'un déplacement, le convoi est attaqué par des terroristes qui souhaitent que Stark leur construise la même arme. Ce dernier, gravement blessé lors de l'attaque, est sauvé par un scientifique retenu prisonnier qui lui greffe un électro-aimant dans la poitrine afin d'empêcher les éclats d'obus de migrer vers son cœur. Feignant la construction du missile, Tony Stark crée une armure indestructible, alimentée par son « pacemaker » et s'évade. De retour aux États-Unis, il annonce aux médias qu'il ne produira plus d'armes :

« I saw young Americans killed by the very weapons I created to defend them and protect them. And I saw that I had become part of a system that is comfortable with zero accountability. I had my eyes opened. I came to realize that I have more to offer this world than just making things that blow up. »

Pourtant avant qu'il ne soit capturé, Tony Stark avait une vision pragmatique et cynique de son travail. À une journaliste qui lui demandait ce qu'il pensait de son surnom « The Merchant of Death », Stark répondait : « (...) *it's an imperfect world, but it's the only one we've got. I guarantee you, the day weapons are no longer needed to keep the peace, I'll start making bricks and beams for baby hospitals.* » Puis, pour renforcer son propos, il cite « la philosophie » de son père : « *Peace means having a bigger stick than the other guy.* » Autrement dit, le maintien de la

⁹⁷² Cité dans « Super-héros : l'éternel combat » réalisé par Michael Kantor, *op.cit.*

paix est possible si un État a les moyens de recourir à la force – ce qui peut aussi être une définition de la Puissance.⁹⁷³

Désormais, il est décidé à perfectionner l'armure qu'il avait inventée en Afghanistan afin de défendre les populations attaquées par l'armée américaine. Une histoire qui, dans l'ensemble, parle et repose sur le « complexe militaro-industriel » formulé par le président Eisenhower en 1961. Créé en 1963, Iron Man luttait alors contre le communisme⁹⁷⁴ ; aujourd'hui, son entreprise et l'armée luttent contre le terrorisme en Afghanistan.

La première nouveauté d'*Iron Man* est d'avoir un ennemi qui n'est ni un individu, ni une organisation, mais l'armement – créé par les entreprises Stark et vendu à l'armée américaine. Sur ce point, le héros se distingue des autres : il réfléchit à ses actes et « *en tire des conclusions morales au lieu de réciter des platitudes.* »⁹⁷⁵ De fait, il « *incarne quelque chose comme un héroïsme de la fragilité, plus en phase avec le cours cahoteux de nos vies (...) que les absolus d'antan.* »⁹⁷⁶ Tony Stark comprend qu'il est cet ennemi qu'il était censé combattre et fait acte de rédemption ; une remise en question qui est une évolution importante de la figure du super-héros.

Ensuite, *Iron Man* est critique envers l'engagement des États-Unis dans des opérations extérieures. Une légitimité qui est remise en cause non pas par la mort de soldats américains, mais par celle des civils Afghans, « *si souvent diabolisés ou simplement considérés comme "hors champ", que la puissance américaine "civilisatrice" était censée remettre dans "le droit" chemin.* »⁹⁷⁷ De plus, les terroristes ne sont pas représentés sous des traits attendus – le groupe qui a enlevé Tony Stark travaille en réalité avec son associé, Obadiah Stane. Ainsi, ils apparaissent comme des partenaires de l'industrie de l'armement et non comme des « sauvages sanguinaires » : ici, « *"Civilisation" et "Barbarie" sont des catégories qui apparaissent redistribuées de manière nettement moins unilatérale [que] dans les rapports entre l'Empire américain et le reste du monde.* »⁹⁷⁸ De fait, le « méchant » est à la fois incarné par l'armée, le terrorisme et le dirigeant capitaliste.

⁹⁷³ Selon la typologie de Serge Sur, la puissance est la capacité de faire faire. SUR S., *Relations Internationales*, Montchrestien, 5^e éd., 2009. À ce sujet, voir la thèse d'Aurélien Barbé, « La puissance et les relations internationales : essai sur un concept controversé », Université Paris II – Panthéon Assas, 2015

⁹⁷⁴ Dans les *comics* de l'époque, Iron Man était enlevé par des communistes au Vietnam

⁹⁷⁵ EBERT R., *The Chicago Tribune*, 1^{er} juin 2008

⁹⁷⁶ CORCUFF P., « Iron Man : leçons philosophiques d'un blockbuster américain », *Le Nouvel Observateur*, 20 mai 2008

⁹⁷⁷ *Ibid.*

⁹⁷⁸ *Ibid.*

Dans le second volet, *Iron Man 2* (2010), le « méchant » est incarné par Ivan Vanko, fils de l'ancien associé du père de Tony Stark.⁹⁷⁹ Ivan est contacté par le marchand d'armes Justin Hammer qui travaille pour l'armée américaine – « *the unacceptable face of capitalism* »⁹⁸⁰ – et qui lui demande de fabriquer plusieurs armures comme celles d'Iron Man afin d'équiper les soldats. Au début du film, Tony Stark est convoqué à Washington et comparait devant la Commission des Services Armés du Sénat afin qu'il remette son armure au gouvernement ; cette audition fait écho à celle qu'avait connu Howard Hughes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.⁹⁸¹ De plus, le personnage d'Iron Man a été créé en prenant modèle sur Howard Hughes – ainsi le père de Tony Stark/Iron Man se nomme-t-il Howard Stark.

L'originalité du premier *Iron Man* était de voir le héros confronté à sa finitude. Dans le deuxième, le « grandiloquent » a pris le dessus ; nous ne pouvons plus parler de cynisme, puisqu'Iron Man et les autres personnages se contentent de répondre, de répliquer aux attaques d'Ivan Vanko. Le film est surchargé (de bruits, d'effets spéciaux, de dialogues) sans jamais exploiter les thèmes qu'il porte.

Le point commun le plus significatif entre les deux volets est l'aide financière et matérielle reçues du département de la Défense (DoD). En effet, le *militainment*⁹⁸² est au cœur de l'histoire ; le complexe DoD-Hollywood est ainsi fait pour donner à voir le département de la Défense de façon positive et de permettre à Hollywood de gagner de l'argent.⁹⁸³

Ainsi, les critiques qui ont été émises sur le film portent sur la représentation des Américains et du reste du monde, une « *propagande de la politique étrangère américaine* ». Malgré deux guerres « *désastreuses*, *Iron Man continue de courir après le rêve de l'armée* », à savoir « *une hégémonie globale à travers la "démocratie"* ». ⁹⁸⁴ En effet, Iron Man réaffirme la puissance américaine et soutient la politique étrangère menée après le 11 Septembre en montrant

⁹⁷⁹ Le père d'Ivan était un brillant scientifique accusé à tort d'espionnage par Howard Stark. Il a ensuite été envoyé au goulag où il est décédé

⁹⁸⁰ FRENCH P., *The Guardian*, 2 mai 2010

⁹⁸¹ Abordée dans le film biographique *The Aviator* de Martin Scorsese (2004)

⁹⁸² « *Entertainment with military themes in which the Department of Defense is celebrated* ». STAHL R., *Militainment, Inc.: War, Media, and Popular Culture*, Routledge, 2010, p.6

⁹⁸³ Définition donnée dans MIRRLEES T., « How to Read Iron Man. The Economics, Geopolitics and Ideology of an Imperial Film Commodity », *CineAction*, vol.92, n°2, 2014

⁹⁸⁴ « *Tony Stark, in Iron Man suit, rescues such refugees from such insurgents like a dream Fox News correspondent. (...) Iron Man posits binary symbols of Arab as animal, white man as saviour; Arab as terrorist, white man – even one who makes weapons of mass destruction – as peacemaker. Moving beyond merely a stereotype of difference, the Arab becomes the fetishised symbol of hysteria; rational and collected American versus the dark skin of hysterical Middle Easterner.* » CATALAN Cristobal G., « "Heckuva Job, Tony!" Racism and Hegemony Rage in Iron Man », brightlightsfilmjournal.com, 31 juillet 2008

l'Afghanistan comme une menace qui doit être contenue et contrôlée militairement. Car, comme l'Administration Bush, Iron Man estime que la réponse à la menace terroriste est la violence et non la diplomatie. Ainsi, dans une des premières séquences, Tony Stark fait la démonstration de son missile aux militaires :

*« They say the best weapon is one you never have to fire. I respectfully disagree. I prefer the weapon you only have to fire once. That's how dad did it, that's how America does it, and it's worked out pretty well so far. Find an excuse to let one of these off the chain and I personally guarantee you the bad guys won't want to come out of their caves. »*⁹⁸⁵

Iron Man est d'accord avec l'idée selon laquelle les États-Unis ont « *une responsabilité, une obligation ou une mission* »⁹⁸⁶ de recourir à la force afin de libérer les peuples opprimés. Comme une allégorie, Tony Stark/Iron Man est un produit créé pour soutenir l'économie⁹⁸⁷, l'armée et la puissance de l'Amérique :

*« The nexus of the actual world of U.S. Empire and the reel world of Hollywood film expressed by Iron Man highlights how popular film is not "just entertainment" (...), but is linked to and supportive of the geopolitical-economy and ideology of the U.S. Empire. »*⁹⁸⁸

En ce sens, que ce soit la critique de l'hégémonie et de l'*American Way of Life* dans le premier volet ou un retour aux valeurs dans le second, Iron Man reste un avatar intemporel du pouvoir en place. À l'instar de Batman, il utilise sa fortune pour défendre sa conception de la justice ; mais là où Iron Man semble figé, Batman évolue depuis sa création.

⁹⁸⁵ « *Stark and the DOD are delighted and viewers are invited to enjoy the spectacle of Afghan caves and terrorists being obliterated by U.S. WMDs.* » MIRRLEES T., « How to Read Iron Man. The Economics, Geopolitics and Ideology of an Imperial Film Commodity », *op.cit.*

⁹⁸⁶ *Ibid.*

⁹⁸⁷ « *In 2012, the Walt Disney Company generated \$42.3 billion in revenue, a sum greater than the combined 2012 GDP of the world's six poorest countries (...). In sum, Iron Man supports the economic power of the U.S. Empire by sustaining the global market dominance of Hollywood and its cross-border trade in blockbuster films, synergistically cross-promoting itself and other U.S. commodities through itself and other derivative goods, and generating revenue for the Walt Disney Company and its U.S. ruler and owner (...).* » MIRRLEES T., « How to Read Iron Man. The Economics, Geopolitics and Ideology of an Imperial Film Commodity », *op.cit.*

⁹⁸⁸ *Ibid.* Dans *Iron Man 3* de Shane Black (2013), l'armée utilise un clone d'Iron Man, rebaptisé *Iron Patriot*. Cet opus n'est pas analysé pour deux raisons : la première est dû à sa date de sortie qui est après la période étudiée ici (2001-2012). La seconde tient au fait, qu'à notre sens, il n'apporte rien de plus à cette thèse

Héros invulnérable dans les années 1940, Batman est une icône culturelle dans les années 1960 et un personnage noir dans les films réalisés par Tim Burton et Joel Schumacher⁹⁸⁹ dans les années 1990. Mais la facilité d'adaptation de Batman à travers les époques est d'autant plus intéressante lorsque l'on se focalise sur celle de l'après-11 Septembre. La trilogie commencée en 2005 avec *Batman Begins* est révélatrice de ce changement. D'abord par son titre car il ne s'agit pas seulement du début de Christopher Nolan en tant que réalisateur de la trilogie, mais d'un (re)commencement, une réinvention du héros dans le monde post-11 Septembre, dont les thèmes (terrorisme, écoutes illégales) et les images sont associés. Surtout, alors que Superman a des pouvoirs et que ses actions n'ont pas d'incidence sur lui – il est « lisse », imperturbable – Batman est un héros imparfait, car humain ; « *une figure nietzschéenne* ». ⁹⁹⁰

« Since his 1939 debut, Batman has repeatedly proved that while he may suffer setbacks, he is undefeatable. He represents our fears, and inspires us to conquer them. » ⁹⁹¹

Le premier volet, *Batman Begins* (2005), remonte aux origines du super-héros lorsque Bruce Wayne est un enfant traumatisé par la mort de ses parents. Jeune adulte en quête de vengeance, il erre aux quatre coins du monde jusqu'en Asie où lui sont enseignés les arts martiaux au sein de La Ligue des Ombres dirigée par Ra's Al-Ghul, un groupe de combattants Ninja dont le but est de restaurer la justice à travers le monde, quels qu'en soit les moyens. De retour à Gotham City, Bruce Wayne entreprend de lutter contre le crime et la corruption sous les traits d'un « *symbole* », un justicier de l'ombre : Batman. Mais son ancien maître, Ra's Al-Ghul, devient son pire ennemi lorsque Batman comprend que celui-ci prévoit de « régler » les problèmes de la ville non pas en essayant de l'améliorer mais en la rayant de la carte :

« Gotham's time has come. Like Constantinople or Rome before it, the city has become a breeding ground for suffering and injustice. It is beyond saving and must be allowed to die. (...) Gotham must be destroyed. »

⁹⁸⁹ Respectivement *Batman* (1989) et *Batman Returns* (1992), puis *Batman Forever* (1995) et *Batman & Robin* (1997)

⁹⁹⁰ TREAT S., « How America Learned To Stop Worrying And Cynically ENJOY! The Post 9/11 Superhero Zeitgeist », *Communication and Critical/Cultural Studies*, 2009

⁹⁹¹ MISIROGLU G., *The Superhero Book: The Ultimate Encyclopedia Of Comic-Book Icons And Hollywood Heroes*, *op.cit.*, p.61

L'idée de la « justice » et son rejet par le Grand Maître de toute forme d'empathie est le point central du personnage et de ce qu'il incarne ; lorsqu'il arrive à Gotham City, il se moque de Bruce Wayne qui lui avait auparavant sauvé la vie : « *I warned you about compassion* ». Mais Batman n'est pas pour autant dénué de faiblesses ou de démons. Au contraire, son désir de vengeance cohabite avec celui de sauver Gotham City : « *In an uncertain world, (...) this is a hero caught between justice and vengeance, a desire for peace and the will to power.* »⁹⁹² Constamment tiraillé entre le Bien et le Mal, il n'y a pas d'appartenance claire mais une mouvance, comme si la frontière n'était jamais définie.⁹⁹³

De fait, le film repose principalement sur la peur, qui est le point commun entre tous les protagonistes. Quand un criminel rencontre Bruce Wayne dans un restaurant, il lui tient un discours révélateur : « *Look around you. There's two councilmen, a union official, a couple of off-duty cops and a judge. Now, I wouldn't have a second's hesitation blowing your head off right here in front of them. That's power you can't buy. That's the power of fear.* » Tout au long du film, la peur est une arme aussi bien utilisée par les méchants que par le héros. Le personnage de Bruce Wayne/Batman se construit sur sa phobie des chauves-souris. Ainsi, c'est en obligeant ses parents à quitter l'opéra à cause d'une peur panique de les apercevoir sur scène que ces derniers se font tuer devant la porte de service. D'ailleurs, les derniers mots de son père sont « *N'aie pas peur* ». Ce traumatisme sera à l'origine, non seulement de son désir de vengeance, mais également de son dépassement : en agissant sous les traits de l'animal, il surmonte sa peur⁹⁹⁴ et l'utilise pour combattre le crime et la corruption.

Si la peur est symptomatique de la période post-11 Septembre, son utilisation par Christopher Nolan prend une plus grande ampleur. Lorsque Ra's Al-Ghul décide de projeter un métro contre la tour Wayne, la plus haute de Gotham, et de plonger la ville dans la folie grâce à un gaz hallucinogène, l'allusion à la destruction des Twin Towers et à la paranoïa liée à l'anthrax est évidente. De la même façon, lorsqu'à la fin du film, Bruce Wayne arpente les ruines de son manoir, il décide de tout reconstruire à l'identique, « *brique par brique* » ; de cette façon, il « *transmu[e] ce Ground Zero symbolique en promesse de renaissance "virginale".* »⁹⁹⁵

⁹⁹² DARGIS M., « Dark Was the Young Knight Battling His Inner Demons », *The New York Times*, 15 juin 2005

⁹⁹³ À rebours des discours et des actions de l'administration Bush

⁹⁹⁴ Ce qui fait écho à la phrase prononcée par Franklin D. Roosevelt lors de son discours d'investiture en 1933 : « (...) *the only thing we have to fear is... fear itself* (...). »

⁹⁹⁵ DERFOUFI M., GENUITE J.-M. & GÜREL C., « Superman et le 11-Septembre », *Le Monde diplomatique*, octobre 2006

D'autre part, le film propose une nouvelle lecture des aventures de Batman du point de vue de la géographie. La localisation de la menace en Extrême-Orient, au sein d'un groupe de « ninjas » révolutionnaires, est un autre élément qui lie *Batman Begins* à la période post-11 Septembre (guerre en Afghanistan, « *guerre contre le terrorisme* »).

« (...) *films like Superman Returns and Batman Begins offer models for interpreting our own world and its history that serve to systematically dehistoricize the events to which they so obviously refer. By representing 9/11 metaphorically as part of a battle that takes familiar narrative categories ("hero," "villain," "victim," "resolution," etc.) as its basic components, the genre provides an affirmative view that denies its passive spectator both understanding and any sense of historical agency.* »⁹⁹⁶

Si *Batman Begins* reprend les thématiques de la période post-11 Septembre, il démontre en définitive – et de façon sous-jacente – l'impossibilité pour le(s) héros de sauver le monde du XXI^{ème} siècle.⁹⁹⁷ D'abord parce que Batman n'a pas de super-pouvoirs et ensuite parce que les « méchants », à l'image des talibans et des groupes terroristes, ne sont plus les mêmes. Alors que dans le passé, ces derniers recherchaient le pouvoir et l'argent, Ra's Al-Ghul n'a d'autre dessein que la destruction et, plus important encore, une application biaisée et réinterprétée de la Justice comme justification morale de ses actes.

Christopher Nolan pousse cette amoralité à son paroxysme dans le deuxième volet, *The Dark Knight : Le Chevalier noir* (2008). Batman – aidé par le lieutenant Jim Gordon et par le nouveau procureur général Harvey Dent – tente de mettre fin au crime organisé. Si leur association fonctionne bien, elle est bouleversée par l'arrivée d'un dangereux psychopathe, le Joker, dont le seul but est de plonger le monde dans le chaos.

Là où le thème principal de *Batman Begins* était la peur, celui de *The Dark Knight* est le terrorisme et les moyens employés pour y répondre. Lorsque le majordome de Batman, Alfred Pennyworth, lui explique que le Joker n'est pas un criminel ordinaire (« *Some men just*

⁹⁹⁶ HASSLER-FOREST D., « From Flying Man to Falling Man. 9/11 Discours in Superman and Batman Begins », in BRAGARD V., DONY C. & ROSENBERG W., *Portraying 9/11: Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*, McFarland, 2011

⁹⁹⁷ *Ibid.*

want to watch the world burn»), cela fait écho à la phrase prononcée par George W. Bush quelques jours après le 11 Septembre : « *The only motivation is evil.* »⁹⁹⁸ L'idée que « *certaines hommes veulent simplement voir le monde brûler* » justifie, de fait, les actions de Batman : « *If extreme actions are in the service of stopping a "true evil," what choice do heroes have? – a line of reasoning closely reminiscent of the narrative evoked in the political sphere to demonize America's perceived enemies after 9/11.* »⁹⁹⁹ De ce point de vue, le film peut être analysé comme la parabole d'une société qui, confrontée à des terroristes, approuve les méthodes employées par l'Administration Bush.¹⁰⁰⁰

Par exemple, Batman se rend à Hong Kong pour ramener un escroc qui pensait y être à l'abri, car selon lui « *les Chinois n'extrad[ent] pas l'un des leurs* ». Sauf que Batman n'est pas un représentant officiel et n'a donc pas de juridiction : libre de ses actions, il passe outre les lois et les conventions (même si parfois certains actes ne produisent pas l'effet escompté et font empirer les choses.)¹⁰⁰¹ L'effectivité de ses méthodes est en effet incertaine : alors que son interrogatoire musclé avec le Joker ne donne rien (puisqu'il lui donne une information erronée), les écoutes illégales des téléphones des habitants par son ami Lucius Fox est efficace mais éthiquement contestable.¹⁰⁰² De fait, même le procureur général semble approuver ses méthodes : « *When their enemies were at the gate, the Romans would suspend democracy and appoint one man to protect the city. It wasn't considered an honor. It was considered public service.* » En d'autres termes, la Moralité est haute mais flexible.

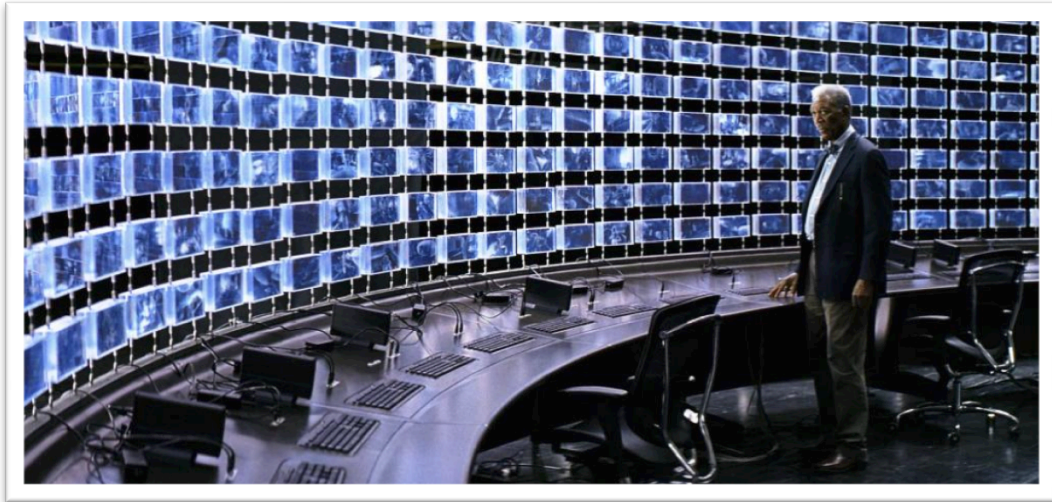
⁹⁹⁸ « International Campaign Against Terror Grows », Remarks by President Bush, U.S. Department of State, 25 septembre 2001

⁹⁹⁹ CHEN V., « The Dark Knight and the Post-9/11 Death Wish », Academia.edu, 7 mai 2013

¹⁰⁰⁰ C'est notamment le cas pour l'article « What Bush and Batman Have in Common », *The Wall Street Journal*, 25 juillet 2008

¹⁰⁰¹ « *A force of retaliation arising from desperation caused by the "hero": Some would claim that this is the true origin story of Islamic radicalism in the Middle East, a product of the Cold War conflict between America and the Soviet Union.* » CHEN V., « The Dark Knight and the Post-9/11 Death Wish », *op.cit.*

¹⁰⁰² Ce système de surveillance est une allusion claire au programme instauré par la NSA (National Security Agency) après les attentats du 11 Septembre. Le « Terrorist Surveillance Program » impliquait des écoutes en dehors des paramètres établis par le Foreign Intelligence Act de 1978 (FISA). Voir RISEN J. & LICHTBLAU E., « Bush Lets U.S. Spy on Callers Without Courts », *The New York Times*, 16 décembre 2005



L'inventeur Lucius Fox aide Batman à mettre au point le système de surveillance
Photo issue de *The Dark Knight* de Christopher Nolan (2008), Warner Bros.

Christopher Nolan adhère-t-il ou dénonce-t-il ? Même si la réponse demeure ambiguë, *The Dark Knight* ne peut être vu comme un film « pro-Bush » approuvant les programmes de surveillance mis en place sous son administration. D'abord, Batman est à la recherche d'une seule personne – le Joker – et n'écoute pas l'ensemble des citoyens. Ensuite, la séquence dans laquelle ce programme d'écoute est montré peut être vu comme une accusation de ce système, puisque le film questionne « *l'évolution du contrôle urbain et de sa légitimité.* »¹⁰⁰³ D'ailleurs, à la fin du film, le programme est détruit ; Batman en avait l'utilité pour une courte période, le temps de trouver le Joker. Or le programme de surveillance des terroristes (*Terrorist Surveillance Program*) mis en place par le NSA a continué d'exister.¹⁰⁰⁴ Tous ces éléments – écoutes illégales, torture, action unilatérale – ont fait partis des débats et ont soulevé des questions morales dans l'Amérique de l'après-11 Septembre.¹⁰⁰⁵

Comme il a été vu, Batman n'est pas foncièrement « bon » : son sens de la justice, quoique haut, est mouvant. De surcroît, son existence est inévitablement liée à celle du Joker étant donné qu'un ennemi n'existe que parce qu'un *envers*, un *opposé* existe déjà (« *You complete me* » dit le Joker à Batman). Mais si la frontière entre le Bien et le Mal est parfois floue, une différence « humaine » demeure entre les deux : l'amoralité du Joker renforce la haute moralité et le désir de justice de Batman.

¹⁰⁰³ VALANTIN J.-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale, op.cit.*, p.215

¹⁰⁰⁴ « *The Bush Administration first pressured Congress into passing the PAA [Protect America Act, ndlr] in 2007 by implying that inaction would create an "intelligence gap" and make the country more vulnerable to terrorist attack.* » IP J., « The Dark Knight's War on Terrorism », *Ohio State Journal of Criminal Law*, vol.9, n°1, 2011

¹⁰⁰⁵ FEBLOWITZ Joshua C., « The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman », *Student Pulse*, vol.1, n°12, 2009

En outre, le spectateur ne peut s'identifier au personnage du Joker tant il est impénétrable, incompréhensible. Apparaissant comme un fou et un destructeur, il n'a aucune revendication et/ou désir. Ici, il s'adresse à Harvey Dent :

« I'm a dog chasing cars... I wouldn't know what to do with one if I caught it. I just do things. I'm just the wrench in the gears. I hate plans. (...) You know what I noticed? Nobody panics when things go according to plan, even if the plan is horrifying. (...) Introduce a little anarchy, you upset the established order and everything becomes chaos. I'm an agent of chaos. And you know the thing about chaos, Harvey? It's fair. »

Alors qu'à son origine en 1941, le Joker n'est pas un fou qui ne cherche qu'à détruire¹⁰⁰⁶, Christopher Nolan en fait un être dénué d'identité. Dans une séquence, le Joker invite les habitants à quitter la ville ; deux ferries sont mis à leur disposition : le premier bateau est rempli de citoyens « ordinaires » tandis que le second transporte des prisonniers. C'est alors que le Joker annonce aux deux groupes que chaque ferry est équipé d'un détonateur, réglé pour faire exploser une bombe située dans l'autre bateau. Sinon, il fera exploser les deux. Selon lui, cela fait partie d'une expérience sociale dont le but est de mettre à mal les codes de la civilisation moderne (« *Their morals, their code... it's a bad joke. Dropped at the first sign of trouble. They're only as good as the world allows them to be. I'll show you... When the chips are down, these civilized people... they'll eat each other* », explique-t-il).

Dans un premier temps, les « citoyens ordinaires » scandent qu'il faut faire exploser les autres, car « *ils ont eu leur chance* ». Mais le temps passant, ils réalisent que leur bateau n'a pas explosé ; parallèlement, un prisonnier jette le détonateur par-dessus bord, laissant le choix aux autres. Finalement, aucun des deux ne fera sauter l'autre, ce qui désespérera le Joker (« *Can't rely on anyone these days!* ») L'idée est de montrer que, face à la folie du terrorisme, les gens ont le choix de la réponse.¹⁰⁰⁷

En outre, Christopher Nolan traduit visuellement la dichotomie entre le Joker et Batman. Du point de vue technique, le réalisateur s'est attaché à rendre ses personnages *cinématographiquement* opposés. Alors que le héros a des moyens importants et utilise les nouvelles technologies pour arriver à ses fins, le Joker ne possède qu'une petite caméra amateur avec laquelle il filme ses otages – des vidéos qui rappellent celles tournées par Al-

¹⁰⁰⁶ « *For all his depravity, the early Joker is still a man beholden by Western-capitalist desires for wealth and power* ». *Ibid.*

¹⁰⁰⁷ IP J., « *The Dark Knight's War on Terrorism* », *op.cit.*

Qaïda. Ses plans tremblants et parfois flous¹⁰⁰⁸ tranchent avec les « gadgets » sophistiqués dont dispose Batman.

*« The high-tech vs. low-tech dichotomy in both the characters and the visuals of The Dark Knight works in service of the 9/11 allegory. It creates a narrative of a technologically advanced hero, America, who is devastated at the hands of a relatively impoverished, yet nevertheless effective radical force. It may be that Al-Qaeda's improvised explosive devices and grainy videos, like the Joker's, have struck more terror into American hearts than any form of high-tech weaponry or technological overreach. »*¹⁰⁰⁹

Ainsi, Christopher Nolan traduit esthétiquement la volonté du Joker de pousser Batman vers son abîme. Lorsqu'il est attrapé et suspendu par les pieds au-dessus du vide, la caméra pivote lentement sur son axe pour que nous puissions le voir à l'endroit. Ce mouvement crée ainsi un sentiment de vertige¹⁰¹⁰, de « folie visuelle ».



Photo issue de *The Dark Knight* de Christopher Nolan (2008), Warner Bros.

Cette dichotomie visuelle tranche avec les concepts de « héros » et de « mythe » qui, ici, ne sont pas fixes. Le procureur Harvey Dent, surnommé *The White Knight* (Le Chevalier Blanc), devient « Two Face » après que la moitié de son visage fut brûlée à cause du Joker.

¹⁰⁰⁸ Heath Ledger – qui interprète le rôle du Joker – a lui-même tourné ces plans pour qu'ils paraissent plus authentiques

¹⁰⁰⁹ CHEN V., « The Dark Knight and the Post-9/11 Death Wish », *op.cit.*

¹⁰¹⁰ Comme lorsqu'Alfred Hitchcock a voulu traduire visuellement la sensation de vertige dans *Sueurs froides* (1958), il a inventé – ce qui est devenu une technique cinématographique – le trans-travelling, à savoir un zoom arrière et un travelling avant réalisés en même temps

Celui qui incarnait la Justice, la droiture, voire une forme de patriotisme¹⁰¹¹, devient un meurtrier. Ce dernier avait d'ailleurs professé un tel basculement : « *I guess you either die a hero or live long enough to see yourself become the villain.* » De fait, si les ferries n'ont finalement pas explosé, la satisfaction du Joker est pratiquement intacte puisque son dernier désir était de voir Harvey Dent, cette figure statique de la justice, passer du mauvais côté : « *I took Gotham's white knight, and I brought him down to our level. It wasn't hard. You see, Madness (...) is like gravity; all it takes is a little push.* »¹⁰¹²

Mais pour que les habitants de Gotham City ne découvrent pas la vérité sur Harvey Dent/Two-Face et ne perdent pas la foi en l'autorité et la justice, Batman décide d'endosser la responsabilité de ses meurtres (« *Sometimes, the truth isn't good enough. Sometimes people deserve more. Sometimes people deserve to have their faith rewarded* »). Cette idée sacrificielle renforce la conception de la société américaine (mythe, culture du héros) ce qui, par là même, rassure le spectateur-citoyen américain. Le film se termine sur le sacrifice du héros et sur un mensonge pour préserver le bon fonctionnement de la Cité.

« *The idea that truth is sometimes insufficient and that faith can be a more effective catalyst for social change is one that encapsulates the intrinsic tension between historical reality and cultural myth making. (...) Batman may lie to the people of Gotham and protect Dent's good name, but the audience knows that this moment lacks moral clarity and subordinates the truth to an ideal. Batman, "not a hero" but a "dark knight, a watchful protector," speeds off as the credits roll, and the audience is left to measure the weight of his moral transgressions against the power of his ideals. The mutability of his character once again allows him to be what the citizens of Gotham need, a mythic knight, embodying social realities as he fights to preserve ideals.* »¹⁰¹³

Dans *Batman Forever* de Joel Schumacher (1995), Batman devait choisir entre sauver celle qu'il aimait ou sauver Robin, son acolyte. Au final, il parvenait à sauver les deux. Mais dans *The Dark Knight* de 2008, confronté à la même situation, il ne peut sauver Rachel (celle

¹⁰¹¹ Au cours d'un procès, l'accusé tenta de lui tirer dessus sans y parvenir. Harvey Dent pris le pistolet et lança : « *Ceramic 28 caliber. Made in China. If you want to kill a public servant, (...) I recommend you buy American.* »

¹⁰¹² « *The corruption of the white knight is the Joker's checkmate.* » CHEN V., « The Dark Knight and the Post-9/11 Death Wish », *op.cit.*

¹⁰¹³ FEBLOWITZ Joshua C., « The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman », *op.cit.*

qu'il aime) et Harvey Dent ; il n'est plus *maître du jeu*, il est manipulé par le Joker et ne parvient pas à le battre : « *This profound deviation from narrative expectations is symptomatic of the rupture (...) that the 9/11 terrorist has produced in the Manichean narrative.* »¹⁰¹⁴ De fait, la perspective de voir le Bien triompher sur le Mal n'est plus une évidence, même dans un film de super-héros. En ce sens, Batman correspond à son époque, une ère dans laquelle la morale est ambiguë. Malgré de nobles raisons, ses méthodes sont désormais discutables, occupant ainsi une « zone grise » entre le Bien et le Mal.

« *Many critics saw this darker take on the superhero as a response to the terrorism that weighed heavily on America's mind, suggesting that The Dark Knight was an allegory of America's political actions in the wake of September 11.* »¹⁰¹⁵

Le dernier film de la trilogie, *The Dark Knight Rises*, sort en 2012. Bruce Wayne vit reclus dans son manoir depuis huit ans, depuis la mort de Harvey Dent et la capture du Joker. Des années pendant lesquelles la violence et la criminalité ont baissé à Gotham City grâce au Commissaire Gordon et aux lois répressives mises en place – le « Dent Act »¹⁰¹⁶. Depuis toutes ces années, les habitants restent convaincus que Batman est responsable du meurtre de Harvey Dent.

Au même moment, la CIA convoie deux prisonniers en Ouzbékistan : Bane, un terroriste masqué, et un physicien, inventeur d'un nouveau type de réacteur à fusion nucléaire. Pendant le vol, l'avion est attaqué par les hommes de Bane, emmenant le scientifique avec eux afin de détruire Gotham City. Bruce Wayne, aidé par le Commissaire Gordon et un jeune policier (le futur Robin)¹⁰¹⁷, va tenter d'empêcher l'anéantissement de la ville en « redevenant » Batman.

Une des séquences les plus importantes se déroule sur un terrain de football. Alors que les policiers entrent dans un souterrain dans lequel sont censés se cacher Bane et ses hommes, un enfant interprète l'hymne national. Ici, le *Star-Spangled Banner* sonne le glas ;

¹⁰¹⁴ *Ibid.*

¹⁰¹⁵ CHEN V., « The Dark Knight and the Post-9/11 Death Wish », *op.cit.* ; « (...) as an example of post-9/11 popular culture, it is an interesting source to examine for what it says about the tension between legality and necessity in the context of counterterrorism. (...) The message of [the film] is that society ideally should not rely on heroic vigilantes, that the people themselves need to show resoluteness and courage, and that, in the long run, the law – together with the legitimacy it confers – is not a liability, but an asset. » IP J., « The Dark Knight's War on Terrorism », *op.cit.*

¹⁰¹⁶ Une référence explicite au « Patriot Act »

¹⁰¹⁷ D'ailleurs, « Rises » n'est pas tant la renaissance de Batman que la naissance du futur Robin

nous voyons les forces de l'ordre s'engouffrer dans les égouts et, au son, un chant presque mortuaire. À la fin de l'hymne, la foule acclame les paroles « *the land of the free and the home of the brave* ». Ici, elles deviennent ironiques puisque Bane choisit ce moment pour appuyer sur le détonateur. Les ponts qui relient Gotham au continent explosent et s'effondrent, piégeant la quasi-totalité des habitants.¹⁰¹⁸ Puis Bane investit la pelouse du stade accompagné du physicien, s'empare du micro et lui demande « *qui peut désamorcer la bombe* ». Ce dernier répond « *Only me* ». Il le remercie et le tue sous les yeux des spectateurs. Au-delà de nous préparer aux multiples explosions qui vont suivre, cette séquence confirme l'analyse de Jean Baudrillard : « *Le spectacle du terrorisme impose le terrorisme du spectacle* ». ¹⁰¹⁹

La ville de Gotham City doit être vue comme un microcosme qui représente la Nation toute entière, où les peurs et les conflits sont condensés ; « *Gotham City (...) is both a simulacrum of New York City and a broader, more abstract representation of America itself.* » ¹⁰²⁰ De fait, les plans aériens montrant une succession d'explosions participent à la spectacularisation de l'horreur ; la ville est isolée, à l'écart du reste du pays, du président et de l'armée – qui apparaissent fugacement et font montre de leur impuissance. ¹⁰²¹



¹⁰¹⁸ Comme Manhattan, Gotham City est une île

¹⁰¹⁹ BAUDRILLARD J., *L'Esprit du terrorisme*, Éditions Galilée, 2002

¹⁰²⁰ GILMORE J., « Absolute Anxiety Test: Urban Wreckage in The Dark Knight Rises », *Mediascape*, UCLA's Journal of Cinema and Media Studies, Fall 2014

¹⁰²¹ « *Gotham is under siege in ways that tonally and visually recall 9/11; what is obviously the island of Manhattan gets cut off from the outside world at one point.* » LEMIRE C., « Batman Review: Is "The Dark Knight Rises" An Epic Letdown? », huffingtonpost.com, 16 juillet 2012



Vues aériennes des explosions dans Gotham City.
Photos issues de *The Dark Knight Rises* de Christopher Nolan (2012), Warner Bros.

Dans une des premières séquences du film, Bane s’empare de la Bourse. À la fois « risible » car comme le dit un trader « *il n’y a pas d’argent ici* »¹⁰²², cette scène est néanmoins significative du propos de Christopher Nolan. Après avoir traité la peur dans *Batman Begins* et le terrorisme dans *The Dark Knight*, le réalisateur s’attaque à la crise financière de 2008.¹⁰²³ Mais Christopher Nolan va plus loin en proposant une « révolution marxiste ». Bane se voit comme le libérateur des citoyens opprimés par les riches et les corrompus – une « sorte de *“Commune” sanguinaire installée par un super-vilain soudain transformé en Marat (...)* »¹⁰²⁴ Les riches sont traînés hors de leurs appartements par la population (parfois par leurs propres employés), et les prisonniers – « *injustement inculpés à cause du “Dent Act”* » – sont libérés.¹⁰²⁵ Il souhaite créer une démocratie directe dont les parodies de procès (*show trials*) sont le symptôme.¹⁰²⁶

Si nous pouvons y voir une critique du capitalisme, des parallèles ont été faits entre le film et la campagne présidentielle de 2012. Sorti quelques mois avant les élections, des journalistes conservateurs ont souligné et critiqué la ressemblance entre Bane et la société

¹⁰²² « *Vraiment ? Qu’est-ce que vous faites ici alors ?* » lui répond Bane

¹⁰²³ « [Il rend] *visible ce qui est abstrait. (...) il faut montrer (...) ce qui est devenu virtuel, et en faire un (rentable) spectacle, afin de questionner la nature et la validité de ce qu’on voit.* » FRODON J-M., « *The Dark Knight Rises : le chevalier de l’illusion* », Slate.fr, 28 juillet 2012

¹⁰²⁴ *Ibid.*

¹⁰²⁵ « *Free the oppressed!* » clame-t-il

¹⁰²⁶ Le verdict étant systématiquement la condamnation, le « juge » demande ensuite : « *Death or exile?* » Si le condamné répond l’exil, il doit marcher sur la rivière glacée qui sépare Gotham du continent, et meurt lorsque la glace se brise ; lorsqu’un autre préfère la mort, le juge répond alors « *Death by exile* »

créée par le candidat républicain Mitt Romney – « Bain »¹⁰²⁷ – alors que le personnage est apparu en 1993. Surtout, comme le soulignait un article¹⁰²⁸, « *Bane is more like a brutal expression of the Obama-endorsed "Occupy" movement* ».

Ce dernier volet accumule les références à la société américaine. Ainsi, les premières actions de Bane sont de faire crasher l'avion dans lequel il se trouvait (11 Septembre) et d'attaquer la Bourse (crise financière de 2008). Puis, lorsqu'il capture Batman, il l'envoie dans une prison de laquelle il est impossible de s'évader. Si les lieux et les prisonniers rappellent Guantanamo, la phrase prononcée par Bane avant d'abandonner Batman fait immédiatement écho au terrorisme. Lorsque le héros lui demande pourquoi il ne l'a pas simplement tué, Bane lui répond : « *Parce que tu n'as pas peur de la mort* ».

Christopher Nolan réalise une trilogie qui s'adapte à son époque, tant il inscrit Batman dans une Amérique et un monde post-11 Septembre. Certains journalistes se sont d'ailleurs demandés si le film n'était pas « trop réaliste » en prenant la fusillade d'Aurora comme exemple. Dans la nuit du 19 au 20 juillet 2012, douze personnes sont tuées et cinquante-huit sont blessées pendant une avant-première du film par un jeune homme de 24 ans, fan de super-héros.

*« Au cœur d'un monde obsédé par sa propre représentation, saturé d'images (...), elle a brouillé une fois de plus la frontière entre réalité et fiction. L'événement ne s'est pas rattaché à n'importe quel film : (...) The Dark Knight Rises synthétise les peurs de l'Amérique, toujours hantée – comme son cinéma – par l'attentat du 11 septembre 2001. »*¹⁰²⁹

En outre, le fait de commencer son film sur un mensonge de Batman¹⁰³⁰ souligne son l'impossibilité pour la société de continuer ainsi.¹⁰³¹ Car chez Nolan, « *personnages et*

¹⁰²⁷ « *Do you think it is accidental that the name of the really vicious fire-breathing, four-eyed whatever-it-is villain in this movie is named Bane?* » s'insurge Rush Limbaugh ; « *How long will it take for the Obama campaign to link the two, making Romney the man who will break the back of the economy?* » se demande un commentateur conservateur ; ou selon un conseiller du Parti républicain : « *Hollywood does it again* ». Cité dans SHONE T., « *The Dark Knight trilogy as our generation's Godfather* », *The Guardian*, 20 juillet 2012. Voir également BEDARD P., « *Romney's new foe: Batman's "Bane"* », *The Washington Examiner*, 16 juillet 2012

¹⁰²⁸ HAYWARD J., « *The Dark Knight politicized* », humanevents.com, 17 juillet 2012

¹⁰²⁹ CERF J., FERENCZI A. & STRAUSS F., « *Batman crève l'écran* », *Télérama*, 1^{er} août 2012

¹⁰³⁰ Batman s'est accusé du meurtre de Harvey Dent

¹⁰³¹ « *Aucun mensonge stratégique ne saurait durablement cimenter l'ordre social. C'est évidemment sur les mensonges de l'administration Bush justifiant l'intervention en Irak que lorgne le début du film. Le facteur de désordre vient donc*

situations sont littéralement des illustrations d'idées, il faudrait plutôt écrire : d'Idées. (...) [L]a Justice, la Vérité, le Sens de la Vie, et aussi la Société, ramenée à sa forme fondatrice : la Cité. »¹⁰³²

Enfin, plus encore que dans les deux premiers volets, il montre l'impossibilité de dépasser les images du 11 Septembre ; même en traitant la crise financière et une version brutale du mouvement *Occupy Wall Street*, Nolan ne cesse de filmer les restes traumatiques des attentats incarnés dans un cadre urbain.¹⁰³³ Et, loin de l'ambiguïté dérangeante du précédent film, c'est le cynisme qui préside *The Dark Knight Rises*.¹⁰³⁴

Comme la trilogie Jason Bourne (sortie en 2002, 2004 et 2007), celle de Batman s'inscrit dans la présidence de George W. Bush et des thématiques qui en découlent. En 2005, *Batman Begins* fonctionne sur la peur, celui de 2008 sur le terrorisme et, en 2012, les « méchants » prennent la crise économique et financière comme point de départ de leurs revendications. Autrement dit, la multiplicité des volets permet d'adapter et d'ancrer les histoires et leurs protagonistes selon les événements.

Le cynisme et la remise en cause des valeurs et idéaux américains se retrouvent dans *Watchmen*, l'adaptation de la bande dessinée d'Alan Moore et Dave Gibbons publiée en 1986.

« Despite the exploration and defeat of terrorism that occurs within these films, they reveal a deep-seated cultural anxiety about the nature of the American response and a fear that fighting terrorism necessitates a fundamental compromise of American ideals. »¹⁰³⁵

Watchmen : Les Gardiens de Zack Snyder (2009) se déroule en 1985 dans une Amérique alternative.¹⁰³⁶ Il s'agit d'une uchronie, c'est-à-dire d'une modification de

logiquement d'une armée secrète logée dans les entrailles de la ville, une sorte d'Al-Qaeda, dont le Ben Laden est un colosse masqué (...). » LALANNE J.-M., « "The Dark Knight Rises": mégalo mais très puissant », *Les Inrocks*, 24 juillet 2012

¹⁰³² FRODON J.-M., « The Dark Knight Rises : le chevalier de l'illusion », *op.cit.*

¹⁰³³ GILMORE J., « Absolute Anxiety Test: Urban Wreckage in The Dark Knight Rises », *Mediascape, UCLA's Journal of Cinema and Media Studies*, Fall 2014

¹⁰³⁴ « (...) la campagne marketing la plus intense et la plus sophistiquée jamais mis en œuvre par une major – la tragédie d'Aurora pouvant même apparaître comme la sanction sanglante de cette hubris promotionnelle, par ailleurs entièrement efficace, puisque y compris le tueur fou de Denver, qui aurait demandé qu'on lui raconte comment finit le film (...) aura contribué à sa visibilité médiatique. » FRODON J.-M., « The Dark Knight Rises : le chevalier de l'illusion », *op.cit.*

¹⁰³⁵ FEBLOWITZ Joshua C., « The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman », *op.cit.*

¹⁰³⁶ Comme dans *District 9*

l'Histoire à partir d'un événement imaginaire. Ici, les États-Unis ont gagné la guerre du Vietnam et Richard Nixon en est à son cinquième mandat présidentiel. L'Horloge de la fin du monde – symbole de la tension avec l'Union soviétique – indique en permanence minuit moins cinq. Cette Histoire est due aux Watchmen, un groupe de super-héros marginaux unifiés dans les années 1960 et chargé de défendre l'Amérique.

Rorschach est paranoïaque, immoral, violent. Et le masque qu'il porte en permanence ne lui a pas seulement donné un surnom, il représente sa vision du monde et de la société : binaire, en noir et blanc. Ozymandias, le mégalomane milliardaire, se veut l'héritier d'Alexandre le Grand et de Ramsès II. Le Spectre Soyeux (l'unique femme du groupe) est la compagne du Dr. Manhattan ; en proie à des dilemmes freudiens¹⁰³⁷, elle quitte son compagnon pour Le Hibou, un autre membre du groupe. Enfin, le Dr. Manhattan, physicien, a été victime d'un accident nucléaire le transformant en énergie pure indestructible.¹⁰³⁸ Si les autres membres du groupe ont des compétences extraordinaires, il est le seul à posséder des super-pouvoirs, ce qui rassure les États-Unis autant que cela inquiète les nations ennemies.

Depuis quelques années ils ne sont plus en action, les citoyens estimant leurs méthodes trop radicales. Mais lorsqu'un de ses membres est tué, Le Comédien¹⁰³⁹, ses anciens collègues décident d'enquêter et découvrent un complot visant à discréditer leurs actes. Alors que le Dr. Manhattan se désintéresse du sort de l'Humanité¹⁰⁴⁰ et quitte la Terre pour Mars, l'URSS se sent libre d'envahir l'Afghanistan. L'Horloge de la fin du monde indique bientôt minuit.

Au final, nous apprendrons qu'Ozymandias – le super-héros milliardaire – était derrière un complot visant à détruire plusieurs villes du monde afin que les États-Unis et l'URSS s'entendent sur un ennemi commun, le Dr. Manhattan. Tous acceptent – pour que la « *paix mondiale* » s'installe durablement – à l'exception de Rorschach qui est tué par le Dr. Manhattan. À la fin du film, un patron de presse est inquiet de ne plus rien avoir à raconter « *à cause de la paix mondiale* ». Son jeune employé lui propose alors un sujet sur Ronald

¹⁰³⁷ Elle est le fruit du viol perpétué par Le Comédien, un autre super-héros. Lui et sa mère faisaient partie des *Minutemen* – l'ancien groupe créé dans les années 1930

¹⁰³⁸ C'est grâce à lui que les États-Unis ont gagné la guerre du Vietnam. Par ailleurs, lors d'un flash-back, on peut entendre *La Walkyrie* de Richard Wagner, une référence directe à *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979)

¹⁰³⁹ Un mercenaire sans foi ni loi au service du gouvernement, « *un produit de la politique étrangère des États-Unis* » selon le réalisateur

¹⁰⁴⁰ « *In my opinion, the existence of life is a highly overrated phenomenon* », commente-t-il

Reagan, qui souhaite se présenter aux élections présidentielles de 1988. Son patron lui rétorque alors : « *This is America. Who wants a cowboy in the White House?* »

Dans les années 1980, à l'époque où *Watchmen* est créé, les super-héros évoluent dans une société qui est un miroir politique et social de la nôtre. Dès lors, qu'arrive-t-il à l'Idée de super-héros si ces derniers font partie de *notre univers*?¹⁰⁴¹ Car les *Watchmen* sont quelque peu à part dans l'univers des *comics* ; leurs motivations ne sont pas altruistes comme celles de Superman ou de Batman, et leur vision du monde est noire ; ces super-héros ne sont pas des « good guys » auxquels les enfants peuvent s'identifier, car ils représentent « une autre facette de la société ». ¹⁰⁴² Une société désespérée dans laquelle les héros s'intègrent parfaitement ; si Metropolis et Gotham City ne sont pas des villes idéales (et idéalisées), le monde de *Watchmen* correspond au nôtre – en plus *grave*.¹⁰⁴³ Comme l'expliquait son créateur Alan Moore, si le héros n'est pas uni-dimensionnel et s'il n'y a pas d'un côté les bons et de l'autre les méchants, c'est pour être en adéquation avec le sentiment d'angoisse et d'inquiétude dans la société des années 1980.¹⁰⁴⁴ Par exemple, quand le Hibou est choqué de voir Le Comédien tirer sur une foule de manifestants, il lui demande ce qui est arrivé au rêve Américain. Ce à quoi il répond, narquois : « *It came true! You're looking at it!* »

Ici, l'Amérique et ses idéaux ne sont plus que des slogans, la réalité du genre humain a balayé ce qui faisait croire au rêve américain. Tourmentés, abîmés, les héros évoluent dans un monde désenchanté, dans lequel il n'y a pas d'horizon : « (...) *characters in Watchmen are different than that of other typical superheroes in the genre and they defy superhero stereotypes, which brings a new meaning to the idea of a superhero and their function within society.* »¹⁰⁴⁵

La politique y joue un rôle prépondérant, que ce soit de façon explicite ou non. Surtout, les personnages incarnent des idées qualifiables de réactionnaires, ce qui est, là aussi, un élément nouveau dans l'univers des super-héros. De fait, leur manque de foi en l'Humanité se traduit à plusieurs reprises. Ainsi, lorsque Rorschach se retrouve devant un psychiatre qui lui demande de parler de lui, d'expliquer ses actions, ce dernier lui répond d'une façon à la fois moqueuse et agressive : « [You're] *a Liberal – what you call*

¹⁰⁴¹ HUGHES Jamie A., « "Who Watches The Watchmen?": Ideology And "Real World" Superheroes », *The Journal of Popular Culture*, vol.39, n°4, 2006, p.548

¹⁰⁴² REYNOLDS R., *Super Heroes: A Modern Mythology*, University Press of Mississippi, 1992. Cité dans HUGHES Jamie A., « "Who Watches The Watchmen?": Ideology And "Real World" Superheroes », *op.cit.*

¹⁰⁴³ Car prêt à basculer dans la Troisième Guerre mondiale

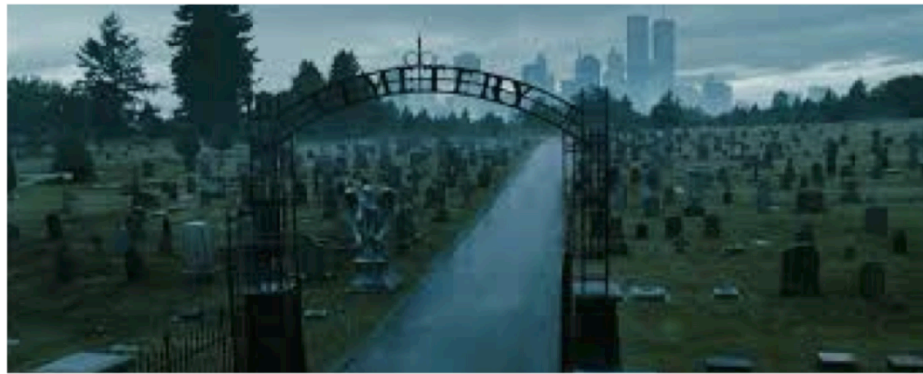
¹⁰⁴⁴ De son point de vue, la gauche a peur du « couple Reagan-Thatcher » et des mouvements d'extrême-droite qui apparaissent en Angleterre

¹⁰⁴⁵ RAPP Erica R., « *Watchmen: Deconstructing the Superhero* », 2012. Accessible sur <http://library.ndsu.edu/repository/bitstream/handle/10365/22356/Watchmen.pdf?sequence=1>

“*compassion*”. »¹⁰⁴⁶ Ou bien lorsqu’Ozymandias souhaite rendre l’énergie gratuite, un haut responsable de la Maison Blanche lui lance : « *Free is just another word for Socialist* ». Avec ces mots, le film ne s’inscrit pas dans la « mentalité » des super-héros ; si leur mission est de protéger les citoyens, ils ne sont pas pour autant prêts à sacrifier leur cynisme sur l’autel de l’altruisme.

Un autre élément vient renforcer l’univers sinistre du film, à savoir la présence des tours du World Trade Center. Si elles faisaient partie du paysage new yorkais en 1985, elles sont ici exposées à plusieurs reprises, ce qui provoque un sentiment dérangent, voire macabre. Ci-dessous, dans la première image, elles apparaissent à l’arrière-plan du cimetière, comme une volonté de les inscrire, déjà, dans l’au-delà. Dans la suivante, le personnage d’Ozymandias contemple la ville ; dans ce plan très géométrique dans lequel les lignes et les perspectives stratifient les éléments du décor, les tours sont placées au centre, devenant le point convergent du regard. Dans la troisième, la dimension funèbre est plus prononcée, puisque les zeppelins qui survolent New York semblent l’encercler ou se diriger sur elles – ce qui rappelle inévitablement le 11 Septembre 2001.

¹⁰⁴⁶ Le mot *Liberal* doit être compris dans le sens anglo-saxon, c’est-à-dire un progressiste – ou péjorativement comme ici, « gauchiste »



Photos issues de *Watchmen* de Zack Snyder (2009), Warner Bros.

Travaillant sur le film avant les attentats, le scénariste David Hayter a changé la fin afin de ne pas heurter les sensibilités. Au lieu de voir la destruction de New York en gros plans, il a préféré montrer plusieurs explosions dans plusieurs villes du monde, filmées en plan large et en plongées (du dessus) : « *To do that in a comic book and release it in 1985, is different from doing it real life in a movie and seeing all of these people brutally massacred in the middle of*

Times Square post-2001. »¹⁰⁴⁷ Si la qualité de cette adaptation réside dans le fait que rien n'a été ajouté,¹⁰⁴⁸ les attentats auront – ici encore – engendré des changements dans le scénario¹⁰⁴⁹ :

« *The tragically ineradicable stamp of September 11 on Watchmen's cinematic incarnation may be less about what is absent or altered than about how difficult it has become to read the film otherwise.* »¹⁰⁵⁰

En définitive, l'idée d'une suprématie militaire, économique et morale semble supplanter la personnalité des héros ; les États-Unis sont valorisés, quitte à être en contradiction avec la vision que ces derniers en ont.¹⁰⁵¹ Car les super-héros qui sont apparus entre les années 1940 et 1960 ont pour point commun de représenter un monde soumis à ses valeurs et à ses idéologies.¹⁰⁵² Une vision de l'Amérique que l'on retrouve de manière plus probante chez *Captain America* qui, à l'instar de Superman et de Batman, apparaît en 1940 dans les *comics* Marvel au moment où la Seconde Guerre mondiale éclate.

Dans *Captain America : First Avenger* de Joe Johnston (2011), le héros est Steven Rogers, un jeune étudiant désireux de s'engager dans l'armée pour aller combattre les Nazis en Europe. Jugé trop maigre, il est réformé avant d'être choisi pour participer à une expérience secrète qui va lui permettre de devenir un « *super-soldat* ». Mais avant de s'illustrer sur le terrain, Captain America est un produit marketing ; enchaînant les

¹⁰⁴⁷ MARRIN D., « "Watchmen" Changes for Post-9/11 World », nbcwashington.com, 14 juillet 2009

¹⁰⁴⁸ « *La réussite du film tient en grande partie à son extrême fidélité à une bande dessinée qui ne cadre pas avec les canons hollywoodiens. Les (...) exemples les plus flagrants tiennent à la déroutante complexité narrative et à l'ambiguïté morale de cet univers.* » MANDELBAUM J., « "Watchmen, les Gardiens" : jamais l'Amérique n'avait montré des superhéros aussi abîmés et cyniques », *Le Monde*, 10 avril 2009

¹⁰⁴⁹ Se référer à la Deuxième Partie, Section III. Le déni d'Hollywood : le 11 Septembre a été effacé (ou n'a pas eu lieu)

¹⁰⁵⁰ REHAK B., « Adapting Watchmen after 9/11 », *Cinema Journal*, University of Texas Press, vol.51, n°1, Fall 2011

¹⁰⁵¹ Invité sur un plateau de télévision, un ancien collègue du Dr. Manhattan affirme : « *God exists and he is American* » ; « *Dr. Manhattan's status as U.S. "asset" gives the America of Watchmen an even greater technological and military advantage that it has in actuality.* » ROBICHAUD C., « The Superman Exists, And He's American: Morality In The Face Of Absolute Power », in WHITE Mark D., *Watchmen and Philosophy: A Rorschach Test*, Wiley, 2009, p.6

¹⁰⁵² « (...) *in a world like ours, which is built on production, power, infrastructures, and superstructures, one in which the State is the ultimate authority to which we all answer, who controls the superheroes? (...) the answer is simple: we are all subjected to that same power – that of ideology.* » HUGHES Jamie A., « "Who Watches The Watchmen?": Ideology And "Real World" Superheroes », *op.cit.*, p.556

spectacles et les films promotionnels, il permet de *vendre* la guerre aux Américains.¹⁰⁵³ Puis il se rend sur le front où il combat les Nazis, aidé par d'anciens prisonniers de guerre. Une fois sa mission achevée, il est sur le point de rentrer lorsque son avion s'écrase dans l'océan. Il se réveille 70 ans plus tard à New York.¹⁰⁵⁴

Un film qualifiable de réactionnaire, puisqu'il réaffirme la place et la puissance américaines avec un héros créé pendant la guerre. Selon le réalisateur, « [it's] *the idea that this is not about America so much as it is about the spirit of doing the right thing. (...) It's about what makes America great and what make the rest of the world great too.* »¹⁰⁵⁵ Pourtant, comme le résumait un article¹⁰⁵⁶ : « *He's star-spangled* », c'est-à-dire que le héros est dévoué, voire sacrificiel. Telle une personnification de l'Amérique triomphante et sûre d'elle, « *la résurrection d'un héros septuagénaire, caricatural d'un nationalisme américain triomphaliste, (...) [il] incarne une "idée de l'Amérique" salement malmenée par la réalité contemporaine, mais qui cherche à se réaffirmer.* »¹⁰⁵⁷ Selon l'auteur, *Captain America* « *is a patriotic soldier, directed by a personal ethical compass, belief in the American dream and faith in his fellow man... (...) He's the person you wish you were.* »¹⁰⁵⁸ De fait, n'étant pas un « super-héros », le spectateur peut s'identifier à ce jeune homme, véritable modèle d'éthique.

« *The most important thing to understand about Captain America's patriotism is that is based on the ideals and principals upon which the United States of America was founded, concepts that [Captain America] regards as timeless.* »¹⁰⁵⁹

Surtout, il considère que ces idéaux s'appliquent aux Américains comme au reste du monde ; une personnification de l'aspiration américaine que de voir ses principes devenir

¹⁰⁵³ « *Before he has accomplished very much, Steve is a media-made hero (...) intended to boost American morale.* » SCOTT A.O., « Hey, Brooklyn, Where'd You Get Those Muscles? », *The New York Times*, 21 juillet 2011

¹⁰⁵⁴ Cette fin sert de commencement au film *Avengers* (Joss Whedon, 2012) dans lequel Captain America, Hulk, Iron Man, Thor, Œil-de-faucon et la Veuve noire combattent ensemble afin d'empêcher Loki (le frère de Thor) d'envahir la Terre. « [The movie] *may be the exemplary Obama Era superhero movie, replacing the figure of the solitary, shadowy paladin with a motley assortment of oddballs and, despite the title, focusing less on vengeance than on interplanetary peacekeeping.* » SCOTT A.O. & DARGIS M., « Movies in the Age of Obama », *The New York Times*, 16 janvier 2013

¹⁰⁵⁵ BOUCHER G., « "Captain America" director has different spin on hero: "He's not a flag-waver" », *The Los Angeles Times*, 21 juillet 2010

¹⁰⁵⁶ BARNES B., « Soft-Pedal Captain America Overseas? Hollywood Says No », *The New York Times*, 3 juillet 2011

¹⁰⁵⁷ FRODON J-M., « Captain America et les cow-boys », *Slate.fr*, 23 août 2011

¹⁰⁵⁸ Cité dans GRAY J., « The Moral Philosophy of Captain America », *The New Republic*, 2 avril 2014

¹⁰⁵⁹ WHITE Mark D., *The Virtues of Captain America: Modern-Day Lessons on Character from a World War II Superhero*, John Wiley & Sons, 2014, p.145

universels. Différent des autres films de super-héros ici traités, *Captain America* semble ne pas avoir subi de modifications ou de changements ; comme si le personnage créé en 1940 avait été transposé au XXI^e siècle sans subir les outrages du Temps. Contrairement à Batman, Captain America ne semble pas avoir vécu, puisqu'il est ancré dans une époque¹⁰⁶⁰, il est presque anachronique : « *He is a product of Roosevelt's rebuilding of the country's spirit; he believes deeply in the ideal of America, the things they taught us all in school about why is the greatest country on Earth* », souligne un de ses auteurs.¹⁰⁶¹

Mais pourrait-on considérer cette adaptation comme volontairement statique ? Captain America qui combat les Nazis en 2011, serait-il la projection intemporelle de la puissance américaine ?¹⁰⁶² Ou, en d'autres termes, « *Is Hollywood finally over 9/11?* »¹⁰⁶³

¹⁰⁶⁰ Tout comme Superman qui ne sait comment agir dans l'Amérique post-11 Septembre et dont la transposition en 2006 paraît décalée

¹⁰⁶¹ Cité dans WHITE Mark D., *The Virtues of Captain America: Modern-Day Lessons on Character from a World War II Superhero*, *op.cit.*, p.144

¹⁰⁶² « *Les super-héros ont toujours prospéré quand l'Amérique devait faire face à l'adversité. Durant la Dépression, nous avions peur de ne pas pouvoir nous nourrir (...). À l'époque [de la guerre froide], nous avions peur des radiations. Aujourd'hui, nous craignons les attaques terroristes. À chacune de ces époques, les super-héros ont fait leur grand retour* », rappelait le scénariste Mark Waid. « Super-héros : l'éternel combat » réalisé par Michael Kantor, *op.cit.*, 2013.

En 2016 sort *Captain America: Civil War* d'Anthony et Joe Russo, dans lequel il combat aux côtés d'Iron Man

¹⁰⁶³ SMITH N., « *Is Hollywood finally over 9/11?* », *The Guardian*, 30 mars 2010. De la même façon, les scènes de combats dans les rues de Manhattan dans *The Avengers* (Joss Whedon, 2012) est la preuve qu'« *Hollywood n'a désormais plus peur de s'attaquer au 11 septembre* ». RIEGLER Thomas, « "Mirroring terror": The impact of 9/11 on Hollywood cinema », *Imaginations: Revue d'Études Interculturelles de l'Image. Journal of Cross-Cultural Image Studies*, vol.5, n°2, octobre 2014, p.110. Traduit par l'auteure

CHAPITRE III – La (re)projection de la puissance

Cette projection intemporelle de la puissance dans *Captain America* n'est pas sans lien avec les discours politiques, notamment dans celui sur l'état de l'Union de 2012, dans lequel Barack Obama (ré)affirme la place prépondérante de l'Amérique sur la scène internationale :

*« America is back. Anyone who tells you otherwise, anyone who tells you that America is in decline or that our influence has waned, doesn't know what they're talking about. (...) Yes, the world is changing. No, we can't control every event. But America remains the one indispensable nation in world affairs – and as long as I'm President, I intend to keep it that way. »*¹⁰⁶⁴

Cette affirmation de la puissance (économique, militaire) passe également par sa projection (*soft power*) sur les écrans, et se traduit donc dans des productions à gros budget. Car les *blockbusters*, qui en plus de s'exporter très bien, parviennent à donner une image favorable des États-Unis sans pour autant admettre que c'est un également le but recherché par Hollywood.¹⁰⁶⁵

Par exemple, *300* de Zack Snyder (2006), raconte la Bataille des Thermopyles en 480 avant Jésus-Christ, qui oppose le roi Léonidas et 300 soldats spartiates à Xerxès et l'armée perse. En adaptant cette bande-dessinée¹⁰⁶⁶, le réalisateur livre une description manichéenne de la bataille, à savoir « *le maintien de la liberté, de la justice et de la raison face à la "folie" incarnée par le "grouillement" oriental. (...) Afin de refuser la complexité d'un monde "gris" car multipolaire, 300 propose une simplification des choses par la guerre...* »¹⁰⁶⁷ De nombreuses critiques, principalement de la part des Iraniens, mettent à mal les intentions du réalisateur, c'est-à-

¹⁰⁶⁴ State of the Union address, 24 janvier 2012

¹⁰⁶⁵ « *Hollywood ne désigne plus seulement une cinématographie nationale, mais une forme (...) qui aspire à l'hégémonie planétaire.* » *Les Cahiers du Cinéma*, n°597, janvier 2005. Voir également DREZNER Daniel W., « What the Oscars metaphorically tell us about international relations », *Foreign Policy*, 8 mars 2010

¹⁰⁶⁶ Une série de comics écrite et illustrée par Frank Miller (1998)

¹⁰⁶⁷ VALANTIN J-M., *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale, op.cit.*, pp.205-206

dire de faire un film de divertissement. Il semble au contraire que les publics étrangers soient de moins en moins enclin à « accepter » une histoire – et donc une vision – hollywoodienne des événements. La représentation des soldats perses et de Xerxès ne pouvait que heurter, voire humilier l'Iran. Car le manichéisme dont fait montre le film se retrouve dans la description de ces derniers : les Perses sont des monstres sanguinaires tandis que les autres sont « *simplement humains* ». ¹⁰⁶⁸

« [Dans le film,] *le droit est perçu comme un obstacle à l'action, empêchant arbitrairement la guerre. La lutte par les forces de l'Occident contre l'orientalisme belliciste (...) est clairement légitimé, le film n'étant pas sans signification dans le contexte du débat sur la guerre contre le terrorisme.* » ¹⁰⁶⁹

Car « *pour une partie du public américain, [300] représente une revanche sur le 11-Septembre, une manière d'affirmer la supériorité des Etats-Unis sur les bords islamiques qui menacent la civilisation.* » ¹⁰⁷⁰ Une civilisation qui, pour le réalisateur James Cameron, a perdu tout sens d'humanité et qui entend critiquer l'Occident et les États-Unis à travers une superproduction de science-fiction très attendue.

Section I. *Avatar* de James Cameron (2009). Quand la puissance critique la Puissance

En 2154, la Terre souffre d'une crise énergétique de grande ampleur. Jake Sully, un ancien marine paraplégique, est recruté pour se rendre sur Pandora, une planète lointaine où de puissants groupes industriels exploitent un minerai rare. L'atmosphère de Pandora étant toxique pour les humains, un programme a été créé afin de leur permettre de lier leur esprit à un avatar, c'est-à-dire un corps commandé à distance. Mais les habitants de cette planète – les Na'vis – vivent en harmonie avec la nature et sont donc devenus un obstacle à

¹⁰⁶⁸ LYTLE E., « Sparta? No. This is Madness », *Toronto Star*, 11 mars 2007

¹⁰⁶⁹ CORTEN O., « Mais où est donc passée la Charte des Nations Unies ? Représentations et sous-représentations des règles sur l'usage de la force dans les films d'action ». In CORTEN O. & DUBUISSON F. (dir.), *Du droit international au Cinéma*, Éditions A. Pédone, 2015, p.124

¹⁰⁷⁰ SEELOW S., « Frank Miller, Batman et le choc des civilisations », *Le Monde*, 27 juillet 2012

l'exploitation du minerai. Jake est alors chargé de les infiltrer et de gagner leur confiance afin de les convaincre de se déplacer.

Mais le temps passant, il réalise que le Colonel en charge de la mission n'a d'autre(s) projet(s) que d'anéantir cette civilisation. Un jour, les militaires décident de mener une attaque préventive en brûlant leur arbre sacré.¹⁰⁷¹ Jake décide de se rebeller et de se battre aux côtés des Na'vis. Au final, il choisira de garder son « apparence d'avatar » et de vivre sur Pandora.

À travers une histoire fantastique, James Cameron réalise un film dont les thèmes sont une critique générale des politiques américaines, au premier rang desquelles la « *guerre contre le terrorisme* » et la guerre en Irak. Tout en précisant que ces thèmes n'étaient pas le centre du film, il a néanmoins affirmé que les Américains avaient la « *responsabilité morale* » de comprendre les conséquences d'une intervention militaire.¹⁰⁷² D'ailleurs, l'expression « choc et effroi » (*shock and awe*) employée par le Colonel est une référence à la doctrine utilisée pendant l'intervention de 2003.¹⁰⁷³ De même lors de l'attaque préventive, ce dernier scande à ses soldats : « *Our only security lies in preemptive attack. We will fight terror with terror* ». James Cameron critique l'interventionnisme, le colonialisme et l'impérialisme. En d'autres termes, « *il intente un procès à Wolfowitz, Blair et Bush sans mentionner leurs noms* ». ¹⁰⁷⁴

« [Ici] *l'armée (...) malgré sa puissance de destruction qu'elle n'hésite pas à utiliser au maximum de sa capacité, est finalement défaite par une civilisation qu'elle n'arrive pas à comprendre. Cameron anticipe le retrait des forces américaines (...) d'Afghanistan et d'Irak.* »¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷¹ L'« Arbre Maison » sous lequel se trouve un important gisement de minerai mais qui est également un lieu de recueillement pour les Na'vis. D'ailleurs, cette séquence rappelle celle où des hélicoptères attaquent un village vietnamien sur la chevauchée des Walkyries dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979)

¹⁰⁷² « *We went down a path that cost several hundreds of thousands of Iraqi lives. I don't think the American people even know why it was done. So it's all about opening your eyes. (...) We know what it feels like to launch the missiles. We don't know what it feels like for them to land on our home soil, not in America.* » Cité dans HOYLE B., « War on Terror backdrop to James Cameron's Avatar », *The Australian*, 11 décembre 2009

¹⁰⁷³ « (...) there are reference to « preemptive strikes, » « shock and awe » and fighting « terror with terror. » Because of these blatant earthly references cropping up in an otherwise fantasy setting, some will read the film as either anti-American, anti-Republican (or anti-Bush), or anti-progress. » HERTZ T., *Christianity Today*, 17 décembre 2009

¹⁰⁷⁴ ATZMON G., « Avatar and Humanism in Hollywood », *Pacific Free Press*, 30 décembre 2009

¹⁰⁷⁵ ATKIN L., *Mythes et idéologie du cinéma américain, op.cit.*, p.65

C'est d'ailleurs pour cette raison que certains y ont vu un film anti-américain¹⁰⁷⁶, mais selon le réalisateur, « *questionner un système qui a besoin d'être maintenu est très patriotique, sinon il devient Rome* ». ¹⁰⁷⁷

*« What's fascinating is that the American people, who have almost always shown strong support for our foreign wars, would happily embrace a film that portrays its military characters in such an unflattering light. My guess is that audiences have seen past the obvious because the film is set in a faraway, interplanetary future, not in present-day America. (...) but by moving forward into the future, [it has] creating a safe distance for his veiled (...) social messages. »*¹⁰⁷⁸

D'autre part, James Cameron fait involontairement référence aux attentats du 11 Septembre. Après la destruction de l'arbre des Na'vis, celui-ci s'écroule en flammes sur le sol, recouvert de cendres. Si le réalisateur a été surpris de la ressemblance avec Manhattan après l'effondrement des tours, il a estimé que cela lui convenait¹⁰⁷⁹ ; ce plan faisant écho à Ground Zero, il ne fait que renforcer son propos :

*« The highest grossing film of all time (...) indicates that, like its fantasy contemporaries, its recurring iconography and themes resembling 9/11 chimed with contemporary audiences. »*¹⁰⁸⁰

En réalité, « *il est impossible de regarder Avatar sans être frappé sur la tête par le marteau idéologique de son réalisateur* »¹⁰⁸¹. Sous les traits d'un « *Apocalypse Now écolo* »¹⁰⁸², le film expose le concept de « *white savior* »¹⁰⁸³ :

¹⁰⁷⁶ « [Avatar] is an intensely political vehicle with a distinct agenda. (...) [The film] is at its heart a cynical and deeply unpatriotic propaganda piece, aimed squarely against American global power and the projection of US economic and military might across the world. » GARDINER N., « Avatar: the most expensive piece of anti-American propaganda ever made », *The Telegraph*, 25 décembre 2009

¹⁰⁷⁷ Cité dans ANDERSON J., « Alternate World, Alternate Technology », *The New York Times*, 10 décembre 2009

¹⁰⁷⁸ GOLDSTEIN P., « "Avatar" arouses conservatives' ire », *The Los Angeles Times*, 5 janvier 2010

¹⁰⁷⁹ HOYLE B., « War on Terror backdrop to James Cameron's Avatar », *op.cit.*

¹⁰⁸⁰ PHEASANT-KELLY F., *Fantasy Film Post 9/11*, Palgrave Macmillan, 2013, p.178

¹⁰⁸¹ « Cameron proudly declares Avatar is some sort of allegory for the wars in Iraq and Afghanistan, with the capitalist, imperialist Christian West the villain. He portrays the US soldiers who arrive on Pandora in the service of some multinational corporation as moronic, sadistic and determined to wipe out the peace-loving, nature-worshipping natives just so

« *Tribe of nature-loving Noble Savages? Check. White spy who "goes native" with said tribe? Check. Spy has an enlightened epiphany and a subsequent change of heart, aligning him with the tribe against their evil enemies? Check. White guy unifies disparate tribes to fight their collective oppressors in a more powerful way than they ever have? Check. (...) Jake Sully (...) is the white hero who enters the Na'vi's land (...), becomes a super-Na'vi and is able to return and save them from the attack of his crazy nation's warmongers. Jake is Cameron's version of Tarzan, the white man who will save the "savages."* »¹⁰⁸⁴

De plus, il y a une sorte de volonté de rédemption ; au-delà de la critique du colonialisme,¹⁰⁸⁵ Cameron semble vouloir faire un parallèle entre les Na'vis menacés d'extinction avec celle, réelle, des Amérindiens. La vie sur Pandora est sensorielle, elle paraît légère et en communion avec la nature. L'« ancien monde », c'est-à-dire la Terre, est lourd ; l'Homme est une chose imparfaite qui a détruit son univers. Dans la scène où l'avatar de Jake s'en prend à une machine qui rase la forêt, il casse les caméras de l'engin et le pilote s'écrie « *Je suis aveugle !* ». ¹⁰⁸⁶

Si *Avatar* se présente et est perçu comme un film anti-impérialiste, anti-colonialiste et critique vis-à-vis des États-Unis et de l'Occident, nous souhaitons nuancer cette analyse et considérer le film comme impérialiste et « pro-américain », tant il fonctionne sur le principe même de puissance. En effet, il paraît plus intéressant de le traiter *à rebours* de ce qu'il veut être et de ce qu'il critique. Car, en utilisant tous les leviers de la puissance pour

they can mine the valuable substance under their home. » DEVINE M., « Hit by the leftie sledgehammer », *The Sydney Morning Herald*, 2 janvier 2010. Traduit par l'auteure

¹⁰⁸² Critique d'OSTRIA V., *L'Humanité*, 16 décembre 2009

¹⁰⁸³ Le « white savior complex » a été abordé dans la partie précédente. Voir HUGHEY M., *The White Savior Film: Content, Critics, and Consumption*, Temple University Press, 2014

¹⁰⁸⁴ SIROTA D., « Oscar loves a white savior », salon.com, 21 février 2013

¹⁰⁸⁵ « *Like in all Western interventionalist and colonial wars, the foreign invader insists on convincing itself that it can create some false needs amongst the indigenous population.* » ATZMON G., « Avatar and Humanism in Hollywood », *Pacific Free Press*, 30 décembre 2009

¹⁰⁸⁶ « *Les humains, ces êtres dénaturés à force d'avoir dévasté le vivant, végètent sous l'empire de prothèses qui, défaillantes, les laissent incomplets.* » CHAUVIN J-S., *Les Cahiers du Cinéma*, n°652, janvier 2010

critiquer *la Puissance* – budget, marketing, exploitation et distribution en salles¹⁰⁸⁷ – James Cameron est parfaitement *intégré* dans le système qu’il dénonce.¹⁰⁸⁸

Il est dès lors étonnant de voir des journalistes traiter ce film de « *progressiste* » dès lors qu’il utilise les instruments du pouvoir. Ainsi, dans la petite ville de Bil’in en Cisjordanie, située non loin de Ramallah, des Palestiniens ont protesté contre le mur de séparation en venant maquillés et habillés comme les Na’vis.¹⁰⁸⁹ L’appropriation de ce peuple fictif par des Palestiniens, créé non seulement un parallèle de situation, mais également une identification aux revendications des deux « côtés », ce que le professeur de communication Henry Jenkins appelle la « *culture participative* ». ¹⁰⁹⁰ De la même façon, le président Bolivien Evo Morales a déclaré que le film était une « *démonstration de résistance au capitalisme et de lutte pour la protection de la nature* ». ¹⁰⁹¹ Aussi, « notre lecture » d’*Avatar* – en tant que promoteur du capitalisme et d’une certaine idée de l’Homme blanc – se heurte aux représentations des spectateurs. Comme toute œuvre, le film est perçu subjectivement. Cependant, le *modus operandi* de James Cameron est un fait : il traite de la violence pour prêcher un discours pacifique et dépense des millions de dollars pour dénoncer le capitalisme.¹⁰⁹² En d’autres termes, le film « *ne montre que du mépris envers une société (...) qui l’a produit.* »¹⁰⁹³

À l’inverse, Ben Affleck ne critique pas le système qui le produit ; son objet est ailleurs (la crise des otages de 1979) et moins « ambitieux », à savoir raconter un épisode de l’histoire américaine sur un terrain international, quitte à s’accommoder avec la réalité. Mais l’« intention » ou plutôt le résultat est le même : ces films réaffirment *in fine* la puissance des États-Unis.

¹⁰⁸⁷ « *The film is a triumph of effects over affect.* » SANDHU S., *The Daily Telegraph*, 17 décembre 2009. Avec près de 3 milliards de dollars de recettes, *Avatar* est le plus gros succès du box-office mondial, juste devant *Titanic* (1997) du même James Cameron

¹⁰⁸⁸ Voir GARDINER N., « *Avatar: the most expensive piece of anti-American propaganda ever made* », *The Telegraph*, 25 décembre 2009, *op.cit.*

¹⁰⁸⁹ « *Avatar protest at West Bank barrier* », *The Guardian*, 14 février 2010

¹⁰⁹⁰ « *The meaning of a popular film like Avatar lies at the intersection between what the author wants to say and how the audience deploys his creation for their own communicative purposes.* » JENKINS H., « *Avatar Activism and Beyond* », henryjenkins.org, 22 septembre 2010

¹⁰⁹¹ *The Huffington Post*, 18 mars 2010

¹⁰⁹² HERTZ T., *Christianity Today*, 17 décembre 2009, *op.cit.* Comme Michael Moore dans *Fahrenheit 9/11*, James Cameron utilise les mêmes procédés que ceux qu’il dénonce

¹⁰⁹³ MEDVED M., MyNorthwest.com, 29 décembre 2009. Traduit par l’auteure

Section II. *Argo* de Ben Affleck (2012). Puissance et idéologie : l'« héroïsme cool de l'empire démocratique »¹⁰⁹⁴

En 1979, alors que le Shah s'est réfugié aux États-Unis, l'Iran demande son extradition, ce que le président Carter refuse.

Quelques semaines plus tard, des militants islamistes attaquent l'ambassade américaine de Téhéran ; tandis que 52 personnes sont retenues en otage, six parviennent à s'échapper. Tandis que des femmes et des enfants trient les centaines de documents passés à la déchiqueteuse afin de reconstituer les visages des six fuyards, la présence de ces derniers dans la résidence de l'ambassadeur du Canada qui leur a offert l'asile, n'est pas connue des autorités iraniennes. Alors que la crise s'aggrave entre Téhéran et Washington, la CIA décide de les exfiltrer. L'agent Tony Mendez, au téléphone avec son fils qui regarde *La Bataille de la planète des singes*, a alors une idée : faire croire aux autorités iraniennes qu'un film canadien est en préparation et que l'équipe a besoin de se rendre à Téhéran pour faire des repérages. Il contacte alors John Chambers – un maquilleur bien connu à Hollywood qui a déjà participé à des opérations de la CIA – qui le met en relation avec le producteur Lester Siegel. Après avoir créé une fausse maison de production (« Studio 6 Films ») et une fausse affiche, ils convoquent la presse afin de crédibiliser leur film, *Argo*.

« *If you want to sell a lie, you get the press to sell it for you* », commente Lester Siegel. Le Département d'État donne ensuite son accord. Tony Mendez se rend donc à Téhéran en tant que producteur et rencontre les six réfugiés à l'ambassade. Chacun se voit assigner un rôle (scénariste, réalisateur) ainsi qu'une nouvelle identité – canadienne – qu'ils doivent apprendre par cœur. Mais entre-temps Washington fait marche arrière, comme l'explique le patron de Mendez :

« *Six Americans get pulled out of a Canadian diplomat's house and executed, it's another world outrage. Six Americans get caught playing movie make-believe with the CIA at the airport and executed, it's a national embarrassment.* »

Convaincu de sa mission, Tony Mendez désobéit et continue. Le lendemain matin, tous les sept se rendent à l'aéroport de Téhéran pour prendre un avion en partance pour

¹⁰⁹⁴ PÉRON D., « "Argo", otages bas de plafond », *Libération*, 6 novembre 2012

Zurich mais la réservation a depuis été annulée par Washington. Après de nombreuses tractations au sein de la CIA et de la Maison Blanche, le président donne son feu vert : « *Hollywood Operation approved. Good Luck. Carter.* »

Mais au moment d'embarquer, ils sont emmenés à l'écart par les gardes qui ne sont pas convaincus de leur identité et du but de leur visite en Iran ; mais lorsque ces derniers appellent la (fausse) maison de production qui confirme le tournage du film, ils ne peuvent que les laisser partir. Au même moment, les gardes de la révolution reconnaissent leurs visages sur les bouts de feuilles minutieusement recollés entre-temps ; tandis que l'avion est sur le point de décoller, Mendez regarde par le hublot et aperçoit des voitures de police et militaires rouler à vive allure sur le tarmac. L'avion décolle au moment où ces derniers allaient tirer sur les roues de l'appareil. Mendez et les six Américains attendent la sortie de l'espace aérien iranien, annoncé par l'hôtesse précisant que l'alcool est désormais autorisé, pour exulter. Une fois rentrés, le Canada reçoit tous les honneurs puisque officiellement, « la CIA n'y est pour rien » : « *The Canadians are the good guys. (...) Canada takes the credit (...). Great Satan wasn't involved. No CIA. (...) We were as surprised as anybody. Thank you, Canada* », commentent des agents de la CIA.¹⁰⁹⁵ Tony Mendez rentre chez lui et offre à son fils une planche du storyboard du projet « Argo ».

« Ben Affleck s'est emparé d'une histoire faite pour le cinéma ».¹⁰⁹⁶ En effet, cette exfiltration organisée par la CIA et secondée par Hollywood ne pouvait pas ne pas être adaptée au cinéma. D'ailleurs, le vrai projet « Argo » était si convaincant que la fausse production a reçu à l'époque plus de 28 scénarios, notamment de la part de Steven Spielberg et George Lucas.¹⁰⁹⁷

Mais le film a été l'objet de nombreuses critiques, d'abord dues à l'inexactitude ou à l'invention de certaines scènes.¹⁰⁹⁸ Par exemple, la séquence de l'aéroport, qui est la plus haletante, est complètement fictive selon Mark Lijek, un des « vrais fuyards ».¹⁰⁹⁹ En

¹⁰⁹⁵ Le film se termine sur ces mots : « *The involvement of the CIA complemented efforts of the Canadian embassy in freeing the six held in Tehran. To this day, this story stands as an enduring model for international cooperation between governments.* »

¹⁰⁹⁶ SOTINEL T., « "Argo" : Hollywood et la CIA au secours des prisonniers de la révolution islamique », *Le Monde*, 6 novembre 2012

¹⁰⁹⁷ JENKINS T., *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, 2012, p.10

¹⁰⁹⁸ Sans doute le film ne prétend-il pas à une véracité parfaite mais nous pouvons en attendre ou en espérer

¹⁰⁹⁹ « *Absolutely none of that happened. (...) Fortunately for us, there were very few Revolutionary Guards (...). The truth is the immigration officers barely looked at us and we were processed out in the regular way. We got on the flight to Zurich and then we were taken to the US ambassador's residence in Berne. It was that straightforward.* » Cité dans DOWD V., « Argo: The true story behind Ben Affleck's Globe-winning film », BBC News, 14 janvier 2013

revanche, le personnage de John Chambers est réel puisque ce dernier avait déjà travaillé pour la CIA pendant la guerre du Vietnam. Alors en poste en Asie du Sud-Est, son travail consistait à maquiller des agents lors d'opérations spéciales, notamment en transformant un soldat noir et un diplomate asiatique en hommes d'affaires blancs.¹¹⁰⁰

Foncièrement pro-américain, notamment parce qu'il met de côté le rôle joué par le gouvernement canadien – « (...) 90 percent of the contributions to the ideas and the consummation of the plan was Canadian. And the movie gives almost full credit to the American CIA » selon Jimmy Carter¹¹⁰¹ – le film fait partie des favoris pour les Oscars. Lors de la cérémonie en février 2013, il reçoit notamment celui du meilleur film ; si cette récompense était prévisible¹¹⁰², son annonce par Michelle Obama en direct de la Maison Blanche a pour le moins surpris¹¹⁰³. *Argo* – « vainqueur avec la bénédiction de la Maison Blanche »¹¹⁰⁴ – confirme les critiques iraniennes d'y voir une « publicité pour la CIA »¹¹⁰⁵ et pour les États-Unis.

« L'apparition de Michelle Obama, aussi inattendue qu'elle ait été, est dans l'air du temps, tant les liens entre l'exécutif américain et Hollywood sont étroits. »¹¹⁰⁶

¹¹⁰⁰ CARSWELL S., « The agent behind the "Argo" mask », *The Irish Times*, 15 mars 2013

¹¹⁰¹ McDEVITT C., « Jimmy Carter: 'Argo' great but inaccurate », politico.com, 22 février 2013 ; « Tony Mendez, as courageous and ingenious as is his character, was only there for a day and a half. After three months of intensive preparation for the opération... I think my role was somewhat more than just opening and closing the front door of the embassy », selon l'ambassadeur canadien de l'époque, Ken Taylor. « Argo: Iran hostage crisis film fiddles with the facts », bc.ctvnews.ca, 23 février 2013

¹¹⁰² Les films sélectionnés pour l'Oscar du meilleur film sont majoritairement des « films à message », c'est-à-dire ceux dont le scénario aborde une partie de l'Histoire américaine et/ou biographiques. Nous pouvons notamment citer *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), *Master and Commander: The Far Side of the World* (Peter Weir, 2003), *The Aviator* (Martin Scorsese, 2004), *Crash* (Paul Haggis, 2004), *Good Night, and Good Luck* (George Clooney, 2005), *Munich* (Steven Spielberg, 2005), *There Will Be Blood* (Paul Thomas Anderson, 2007), *Milk* (Gus Van Sant, 2008), *Frost/Nixon* (Ron Howard, 2008), *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008), *Avatar* (James Cameron, 2009), *Precious* (Lee Daniels, 2009), *The King's Speech* (Tom Hooper, 2010), *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012), *12 Years a Slave* (Steve McQueen, 2013), *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013), *Captain Phillips* (Paul Greengrass, 2013)

¹¹⁰³ http://www.truthdig.com/avbooth/item/oscars_2013_watch_michelle_obama_announce_argo_as_best_picture_20130225 Les médias américains – majoritairement favorables aux démocrates – ont qualifié son intervention de « too much »

¹¹⁰⁴ De plus, « Le couple présidentiel a fait organiser une projection de Lincoln [réalisé par Steven Spielberg] à la Maison Blanche et l'ex-président Clinton a présenté le film lors de la cérémonie des Golden Globes. » Critique de SOTINEL T., *Le Monde*, 25 février 2013

¹¹⁰⁵ HANNUN M., « Predictable Argo win at Oscars causes predictable Iranian outrage », *Foreign Policy*, 25 février 2013

¹¹⁰⁶ Critique de SOTINEL T., *op.cit.* Si cette apparition « est dans l'air du temps », elle n'est néanmoins pas propre à l'époque Obama ; « (...) Washington ne lâchera jamais Hollywood. Au-delà de l'arsenal d'aides (fiscales, avant tout) qui soutiennent ce marché, c'est tout l'appareil du Pentagone qui roule à son service. » REVEL R. & ROSSANO D., « Hollywood, combien de divisions ? », *L'Express*, 5 juillet 2004

Le 4 novembre 2014, pour le 35^e anniversaire de la prise de l'ambassade américaine, la CIA a voulu expliquer sur son compte Twitter¹¹⁰⁷ la manière dont s'était déroulé l'exfiltration des six diplomates, notamment sur le rôle joué par le Canada, peu mis en évidence dans le film. Si ces « tweets » ne révèlent rien de particulier ou de sensible – l'épisode étant déclassifié depuis 1997¹¹⁰⁸ – cette opération de communication renforce une fois encore l'idée d'une coopération, d'une entente entre les services secrets et Hollywood :

*« Argo isn't just about a thrilling rescue: it is also about two powerful institutions – the American movie industry and the Central Intelligence Agency – that are masters of dissembling. »*¹¹⁰⁹

Un mois après la cérémonie des Oscars, la troisième conférence annuelle sur le « Hollywoodism » (une idéologie selon laquelle il y aurait un agenda « caché » derrière les superproductions hollywoodiennes) se tient à Téhéran. Celle-ci tend à démontrer que le film déforme les faits historiques pour diffuser une version anti-irannienne. Un des organisateurs explique ainsi que « *le but de cette réunion [est] d'unifier les communautés culturelles en Iran contre les attaques de l'Occident, et particulièrement celles de Hollywood* »¹¹¹⁰ ; Mehdi Tondro, qui se décrit lui-même comme un spécialiste des films anti-iraniens¹¹¹¹ et anti-Islam, dénonce ainsi la représentation des Iraniens dans le film :

*« We Iranians look stupid, backward and simple-minded in this movie. Hollywood is not a normal industry; it's a conspiracy by capitalism and Zionism. »*¹¹¹²

Il est vrai que la représentation des Iraniens – à l'exception de la jeune fille qui travaille dans l'ambassade canadienne¹¹¹³ – est négative. Tous sont en effet présentés

¹¹⁰⁷ Voir « "Argo" revu et corrigé par la CIA », *Le Monde*, 8 novembre 2014, et « Argo : la CIA donne sa version des faits sur Twitter », *Le Figaro*, 8 novembre 2014

¹¹⁰⁸ Déjà, en 1981, une émission de télévision intitulée « Escape from Iran: The Canadian Caper » racontait cette histoire

¹¹⁰⁹ DARGIS M. & SCOTT A.O., « Confronting the Fact of Fiction and the Fiction of Fact », *The New York Times*, 22 février 2013

¹¹¹⁰ « Hollywood plans for new Iranophobic films discussed in Tehran », *Tehran Times*, 12 mars 2013. Déjà en 2006, le film *300* avait suscité des critiques notamment de la part du président Mahmoud Ahmadinejad, qui le décrivait comme une « insulte à l'Iran »

¹¹¹¹ Sans doute est-ce un terme qui, pour lui, enveloppe tout ce que l'Iran représente (le peuple, le régime, la Révolution)

¹¹¹² ERDBRINK T., « Stung by "Argo," Iran Backs Conference Denouncing "Hollywoodism" », *The New York Times*, 18 février 2013

comme des hommes violents, fanatiques, « arriérés », mais surtout « *comme une masse indifférenciée de barbes et de hijabs* ». ¹¹¹⁴ Mais « *de la part d'un pays qui emprisonne ses réalisateurs, il est difficile de prendre cette critique au sérieux* » ¹¹¹⁵, commente-on aux États-Unis. ¹¹¹⁶

En omettant ou en inventant des faits, en minimisant le rôle joué par le Canada, en dépeignant négativement les Iraniens, et en mettant en avant la collaboration entre la CIA et Hollywood (dans le film comme dans les « tweets »), *Argo* – que nous sous-titrons ici « Puissance et idéologie » – prend sens. Si *Avatar* fait partie intégrante du système qu'il dénonce, *Argo* ne remet rien en cause car il ne (se) pose pas de questions.

« (...) *le chauvinisme décontracté du projet est quand même dégoûtant. Cette affaire est peut-être cocasse, elle est surtout médiocre. Elle ne révèle rien d'intéressant sur l'époque, ni sur les rapports Iran-Etats-Unis, ni sur la société du spectacle, ni sur ce que va devenir la politique calamiteuse de l'Amérique au Moyen-Orient (sinon un goût prononcé pour le mensonge, certes...).* » ¹¹¹⁷

Mais alors que le film est perçu par beaucoup (et d'abord par les autorités iraniennes) comme une célébration de la CIA, celle-ci est au contraire dépeinte comme un organisme froid et peu courageux. À l'inverse, ses agents intègres et dévoués se rebellent contre leur hiérarchie qu'ils estiment lâche, ¹¹¹⁸ tout comme dans *Zero Dark Thirty*, également nommé dans la catégorie « Meilleur film » lors de la cérémonie des Oscars en 2013.

Argo et *Zero Dark Thirty* sortent respectivement en octobre et décembre 2012. Si les histoires ne se passent pas au même moment, elles marquent néanmoins un tournant dans la série de films sortie durant la décennie qui a suivi le 11 Septembre. En effet, ces

¹¹¹³ Qui cache les otages américains et refuse de les dénoncer. Elle gardera le secret jusqu'à l'exil

¹¹¹⁴ KEATING Joshua E., « Does Hollywood Have a Foreign Policy? », *Foreign Policy*, 22 février 2013. Traduit par l'auteur. Le scénariste Chris Terrio a écrit l'histoire en se basant sur un article (BEARMAN J., « How the CIA Used a Fake Sci-Fi Flick to Rescue Americans from Tehran », *Wired*, 24 avril 2007) ; de fait, il ne peut s'agir d'un film recherché et nuancé. Quant à Ben Affleck, il est peu probable qu'il ait consulté des archives pour le réaliser, puisqu'il est entré en négociations avec Warner Bros. au début de l'année 2011, soit an et demi avant sa sortie. Voir McNARY D., « Affleck in talks to direct 'Argo' », *Variety*, 3 février 2011

¹¹¹⁵ *Ibid.* D'ailleurs, si le film est interdit en Iran, le DVD pirate se diffuse largement. Avec plusieurs milliers de copies écoulées, *Argo* est le « best-seller » des vendeurs à la sauvette de Téhéran

¹¹¹⁶ *The Wall Street Journal*, 30 janvier 2013

¹¹¹⁷ PÉRON D., « "Argo", otages bas de plafond », *op.cit.*

¹¹¹⁸ Comme le personnage de Leonardo DiCaprio dans *Mensonges d'État* de Ridley Scott (2008), vu dans la Troisième Partie

dernières renouent avec *une certaine idée de l'Amérique*¹¹¹⁹ qui avait été mise de côté dans des films plus nuancés comme il a été vu. En effet, tous deux remettent la puissance des États-Unis au centre de leurs intrigues ; que ce soit pour démontrer sa capacité à libérer des otages ou en éliminant leur plus grand ennemi, le cinéma des années 2010 parle de l'Amérique comme dans les années pré-11 Septembre 2001. Si Ben Affleck s'est attaqué à un sujet de politique internationale sensible, il parle néanmoins d'un événement passé. Or, si la vision du 11 Septembre et du terrorisme est passée du commentaire à une « *historisation graduelle du sujet* »¹¹²⁰, Kathryn Bigelow réalise un film qui « (...) *reflète l'Histoire au moment où elle se fait* ». ¹¹²¹

Section III. *Zero Dark Thirty*¹¹²² de Kathryn Bigelow (2012). Le film cathartique qui signe la fin du « cinéma américain post-11 Septembre »¹¹²³

En faisant commencer son film par un écran noir sur lequel sont posées les voix des salariés coincés dans les tours du World Trade Center¹¹²⁴, la réalisatrice installe le spectateur dans une situation historique et mémorielle, ce qui ancre le film dans un consensus national.¹¹²⁵ Avec le 11 Septembre comme point de départ, les scènes de torture pendant la guerre en Irak, la traque et la mort de Ben Laden, Kathryn Bigelow encadre son histoire *dans et par* l'Histoire.¹¹²⁶ Comme si elle concluait dix ans de politiques et de Cinéma, elle met un terme à la période « *post-11 Septembre* ».

¹¹¹⁹ Pour reprendre l'expression du général de Gaulle à propos de sa « *certaine idée de la France* »

¹¹²⁰ RIEGLER T., « "Mirroring terror": The impact of 9/11 on Hollywood cinema », *Imaginations: Revue d'Études Interculturelles de l'Image. Journal of Cross-Cultural Image Studies*, vol.5, n°2, octobre 2014, p.113

¹¹²¹ DELORME S., « Hollywood, tir groupé », *Les Cahiers du Cinéma*, n°686, février 2013

¹¹²² La réalisatrice explique le titre : « *It's a military term for 30 minutes after midnight, and it refers also to the darkness and secrecy that cloaked the entire decade long mission.* » Citée dans BREZNICAN A., « First Look: Obama not in "Zero Dark Thirty" thriller about hunt for Osama bin Laden », *Entertainment Weekly*, 6 août 2012

¹¹²³ En référence au titre de cette thèse

¹¹²⁴ La bande sonore originale du 11 Septembre 2001

¹¹²⁵ « *In US political culture, there is no event in the last decade that has inspired as much collective pride and pervasive consensus as the killing of Osama bin Laden.* » GREENWALD G., « Zero Dark Thirty: CIA hagiography, pernicious propaganda », *The Guardian*, 14 décembre 2012

¹¹²⁶ Le film se déroule entre le 11 Septembre 2001 et le 2 mai 2011 et est ponctué par plusieurs attentats – Khobar (2004), Londres (2005), l'hôtel Marriott d'Islamabad (2008), l'attentat-suicide sur la base de Chapman, installation secrète de la CIA en Afghanistan (2009) – qui sont à chaque fois un « rappel » de leur mission et entretiennent la tension du récit

En 2003, Maya, une jeune agent de la CIA, est envoyée dans ses prisons secrètes (*black sites*)¹¹²⁷ en Afghanistan, en Irak et au Pakistan. Pendant les premiers mois de son affectation, elle accompagne ses collègues lors des interrogatoires et scènes de torture d’Ammar, un détenu soupçonné d’appartenir à Al-Qaïda. S’il ne dit rien pendant plusieurs semaines, il révèle l’identité d’Abou Ahmed, le coursier personnel de Ben Laden. Déterminée à le retrouver pour localiser l’ennemi le plus recherché de l’Amérique, Maya interroge et torture elle-même Abou Faraj, numéro 3 de l’organisation terroriste. Après de nombreuses négociations avec sa hiérarchie, elle réussit à mobiliser plusieurs agents afin de le retrouver. Une fois localisé, ils le suivent jusque dans la périphérie d’Abbottabad au Pakistan, et entre dans une résidence fortifiée où se cacherait Oussama Ben Laden. La maison est mise sur écoute, mais les conversations et les allers et venues ne suffisent pas à prouver sa présence. Mais convaincue, Maya déploie toute son énergie afin de convaincre la CIA et le Département de la Défense d’intervenir. « *It’s her against the world* », commente un supérieur. Et, de fait, personne n’est sûr de la présence de Ben Laden dans la maison ; le Directeur de la CIA hurle :

« I’m about to go look the President in the eye and what I’d like to know, no fucking bullshit, is where everyone stands on this thing. Now, very simply. Is he here or is he not fucking there? »

Après des mois d’hésitations, l’assaut est approuvé par le Président. Dans la nuit du 1^{er} au 2 mai 2011, les Navy SEALs¹¹²⁸ pénètrent dans la maison et tuent la plupart de ses occupants, dont Ben Laden. Ils ramènent sa dépouille sur la base américaine de Jalalabad en Afghanistan où Maya l’identifie. Elle rentre ensuite aux États-Unis à bord d’un avion militaire spécialement affrété pour elle ; assise toute seule, elle se met à pleurer.¹¹²⁹

À l’origine, le film devait porter sur la traque de Ben Laden en insistant sur la bataille de Tora Bora (décembre 2001) durant laquelle il avait réussi à s’enfuir. Mais le 2 mai

¹¹²⁷ Leur existence est reconnue par George W. Bush en 2006

¹¹²⁸ Acronyme de « Sea, Air, Land », les Navy SEALs sont la principale force spéciale de la marine de guerre des États-Unis

¹¹²⁹ « *Quatorze ans après les attentats du 11 Septembre, il faut croire que l’Amérique a besoin de héros véritables, en chair et en os, et si possible pas nécessairement dotés de superpouvoirs.* » GOLDBERG J., « De Jarhead à American Sniper, les guerres au Moyen-Orient dans le cinéma américain », *Les Inrocks*, 21 février 2015

2011, alors que le tournage allait commencer, l'annonce de sa mort changea le projet de l'équipe :

*« The minute we heard the news that Osama bin Laden had been killed, what we had been working on became history. As interesting a story as that would have been to tell, the news re-directed our entire efforts. It changed the movie idea forever. »*¹¹³⁰

Dès lors, Kathryn Bigelow et le scénariste Mark Boal décident d'« extrapoler » leur sujet en incluant sa mort. Pour ce faire, ils sont allés au quartier général de la CIA à Langley. Selon les rapports obtenus, le scénariste s'y est rendu au moins six fois et a eu accès au Centre du Contre-terrorisme (CTC) ainsi qu'à un immeuble plus secret, appelé « the Vault », dans lequel l'assaut de Ben Laden fut préparé¹¹³¹ :

*« Kathryn Bigelow and Mark Boal (...) have gotten better access to operational details of the bin Laden raid (...) than most intelligence officers or members of Congress. »*¹¹³²

Zero Dark Thirty fait ainsi partie des « fictions déclassifiées » (*unclassified fictions*), un terme qui définit les productions qui reçoivent une aide de la CIA, qui laisse ainsi « échapper » quelques faits sans pour autant révéler des informations sensibles : « *to speak without speaking* ». ¹¹³³

« (...) it's not that Hollywood is in bed with the CIA in some repugnant way, but that the Agency is looking to plant positive images about itself

¹¹³⁰ Citée dans BREZNICAN A., « First Look: Obama not in "Zero Dark Thirty" thriller about hunt for Osama bin Laden », *Entertainment Weekly*, 6 août 2012

¹¹³¹ BIRKHOLO M., « Unclassified Fictions: The CIA, Secrecy Law, and the Dangerous Rhetoric of Authenticity », *Berkeley Journal of Entertainment and Sports Law*, vol.3, n°1, May 2014, p.32. Durant ces visites, Bigelow et Boal ont rencontré le directeur des affaires publiques de l'époque George Little, Marie Harf, porte-parole en charge des relations avec les médias, Michael Morell, le directeur adjoint de la CIA, mais aussi un membre du National Clandestine Service (NCS) qui a participé au raid d'Abbottabad

¹¹³² ZEGART A., « Langley Goes Hollywood », *Foreign Policy*, 11 septembre 2012

¹¹³³ BIRKHOLO M., « Unclassified Fictions: The CIA, Secrecy Law, and the Dangerous Rhetoric of Authenticity », *op.cit.*

*(in other words, propaganda) through our most popular forms of entertainment. »*¹¹³⁴

Et, de fait, le film a plus retenu l'attention du Congrès que celle de l'Académie des Oscars.¹¹³⁵ D'ailleurs, le film devait à l'origine sortir le 12 octobre 2012, soit trois semaines avant l'élection présidentielle ; dès lors, l'Administration de Barack Obama est accusée d'avoir aidé l'équipe du film afin d'augmenter ses chances d'être réélu.¹¹³⁶ D'ailleurs, sur son site BigHollywood, Andrew Breitbart s'insurge : « *Cette date de sortie du film est comme l'éléphant au milieu de la pièce. Il n'y a aucune raison logique de le sortir à cette date, sauf pour donner à Barack Obama un boost préélectoral, et l'équivalent d'une contribution politique de 50 à 70 millions de dollars !* »¹¹³⁷ C'est ainsi que le studio décida de reporter la sortie à décembre 2012.¹¹³⁸ Et, par peur d'aggraver les tensions au Moyen-Orient, la sortie du film a été « *indéfiniment reportée* »¹¹³⁹ dans plusieurs pays, notamment au Liban, au Qatar et au Pakistan, ce dernier estimant que certaines scènes pourraient être perçues comme humiliantes pour la nation.¹¹⁴⁰

« In the United States, Zero Dark Thirty inspired filmgoers to tweet Islamophobic sentiments, including various explanations that the film “made me want to shoot any Arab in the face” (...). Others were more straightforward, proclaiming that “Zero Dark Thirty makes me hate muslims” or “Have a whole new hatred for muslims and a whole new appreciation for navy seals.” Given the inflammatory

¹¹³⁴ HAYDEN T., « When the CIA infiltrated Hollywood », salon.com, 28 février 2013

¹¹³⁵ « *Even on Oscar morning, the film woke to unwelcome headlines. The relatives of a flight attendant who died in the September 11, 2001 terror attacks criticized the film for using a recording of her last call before her American Airlines plane struck the North Tower of the World Trade Center. (...) Other victims of the September 11 attacks have voiced support for the film as did departing U.S. Defense Secretary Leon Panetta.* » REID T. & SERJEANT J., « “Zero Dark Thirty” fails at Oscars amid political fallout », reuters.com, 25 février 2013

¹¹³⁶ LANG B., « Government communicated with “Zero Dark Thirty” makers », *Chicago Tribune*, 29 août 2012. Voir aussi HOBBERMAN J., « Zero Dark Thirty: the US election vehicle that came off the rails », *The Guardian*, 18 janvier 2013

¹¹³⁷ Cité dans MULARD C., « Un projet de film sur la mort de Ben Laden accusé de servir Obama », *Le Monde*, 20 août 2011

¹¹³⁸ ORDEN E., « A Stealth Release Plan For “Zero Dark Thirty” », *The Wall Street Journal*, 10 janvier 2013

¹¹³⁹ BIRKHOOD M., « Unclassified Fictions: The CIA, Secrecy Law, and the Dangerous Rhetoric of Authenticity », p.56, *op.cit.*

¹¹⁴⁰ Voir SYMINGTON A., « What Pakistan Thinks of Zero Dark Thirty », *The Wall Street Journal*, 1^{er} février 2013 ; « Zero Dark Thirty gets Cold Reception in Pakistan », CBC News, 20 février 2013

response, it is easy to imagine how Zero Dark Thirty has the potential to become “anti-American propaganda.” »¹¹⁴¹

À l'exception du gouvernement Pakistanais et des habitants d'Abbottabad qui ont pu être accusés d'avoir caché la présence de Ben Laden, les Arabes ne sont pas représentés de façon négative, contrairement aux Iraniens dans *Argo*. Dès lors, il semble que ces injures racistes soient en « réaction » aux attentats du 11 Septembre, surtout que le film entend en être la catharsis.

En outre, les membres du Parti républicain ne cessent d'interroger le Département de la Défense et la CIA sur leur « *volonté d'aider les réalisateurs* »¹¹⁴². En 2011, le Républicain Peter T. King – alors président de la commission de la Sécurité intérieure à la Chambre des représentants – est à l'origine d'une investigation générale pour savoir si Washington a aidé la réalisatrice dans ses recherches en lui donnant accès à des documents confidentiels. Le rapport préliminaire révèle ainsi que Kathryn Bigelow et son scénariste Mark Boal ont « *eu accès à des informations classées secret-défense par la CIA* »¹¹⁴³ alors dirigée par Leon Panetta.¹¹⁴⁴ Surtout, les membres du parti Républicain accusent la Maison Blanche d'avoir transmis des documents classés pour que le film dépeigne le président et son action de façon positive.¹¹⁴⁵

En aidant ainsi le film, la CIA devient une sorte de collaborateur d'Hollywood. Si plusieurs Républicains se sont inquiétés d'une telle proximité, la divulgation d'informations sensibles était plus inquiétante encore. Dans le cadre du « Freedom of Information Act » (FOIA), qui autorise l'accès aux sources¹¹⁴⁶, l'organisation « Judicial Watch » demanda l'accès aux documents échangés entre l'équipe du film et la CIA. Mais rien ne montre, dans

¹¹⁴¹ BIRKHOLO M., « Unclassified Fictions: The CIA, Secrecy Law, and the Dangerous Rhetoric of Authenticity », pp.56-57, *op.cit.*

¹¹⁴² LANG B., « Government communicated with “Zero Dark Thirty” makers », *Chicago Tribune*, 29 août 2012

¹¹⁴³ CESBRON M., « “Zero Dark Thirty” : l'ex-chef de la CIA a bien révélé des documents top secret », *Le Figaro*, 6 juin 2013. Le rapport préliminaire est en ligne sur : <http://www.pogo.org/our-work/articles/2013/unreleased-probe-finds-cia-disclosed-secret-info.html>

¹¹⁴⁴ Leon Panetta sera secrétaire à la Défense de 2011 à 2013

¹¹⁴⁵ STANLEY T., *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, Thomas Dunne Books, 2014, p.35

¹¹⁴⁶ « Since 1967, the Freedom of Information Act (...) provide[s] the public the right to request access to records from any federal agency. It is often described as the law that keeps citizens in the know about their government. Federal agencies are required to disclose any information requested under the FOIA unless it falls under one of nine exemptions which protect interests such as personal privacy, national security, and law enforcement. » <http://www.foia.gov/about.html>

les 250 pages fournies, que des informations classées furent données.¹¹⁴⁷ À cela, le concours de la CIA est également utile pour la « véracité » du propos. Par exemple sur la configuration de la maison de Ben Laden. La scène finale, magistrale, est en effet l'assaut des Navy Seals. Pour que la séquence soit plus au proche de la réalité, un collègue de Mark Boal demanda à la CIA si le storyboard était exact et reçut confirmation de la part de l'OPA (*Office of Public Affairs*) quelques heures plus tard.¹¹⁴⁸

Le recours à la torture et sa représentation créa la seconde polémique et fut plus clivant que les informations révélées par la CIA. Sur environ 152 minutes, les 45 premières sont consacrées à des scènes de torture. Comme dans *Démineurs*, où Kathryn Bigelow filmait ses acteurs au plus près, elle réalise ces séquences caméra à l'épaule et a recours à un montage vif.

Si « choisir [est] exclure »¹¹⁴⁹, cadrer de telle ou telle façon (omettre un élément du décor, un personnage) est doré-et-déjà un point de vue.¹¹⁵⁰ Il est dès lors compréhensible que politiques, journalistes et spectateurs aient été divisés sur la question. Or, il ne nous apparaît pas évident qu'elle ait voulu glorifier ou adhérer aux pratiques de la torture comme il a été dit.¹¹⁵¹ Le film montre fidèlement ce que peut être une scène de torture, notamment au début avec Ammar : privation de sommeil, enfermement dans une boîte, *waterboarding*¹¹⁵², humiliation – nu et tenu en laisse, un agent de la CIA lui demande de marcher à quatre pattes. Ces moments de torture sont alternés avec des scènes de fausse empathie ou en lui faisant croire qu'il a révélé des informations mais n'en a aucun souvenir par manque de sommeil. Cette séquence prouve en réalité que de telles méthodes ne mènent à rien. Pire, elles peuvent mener à de fausses informations ; lorsque le prisonnier se décide à parler, c'est pour mentir ouvertement à l'agent qui le maltraite.¹¹⁵³

Mais à aucun moment les agents de la CIA ne désapprouvent ces méthodes. Si au début Maya n'est pas à l'aise lorsqu'elle assiste à ce genre de scènes, elle ne les remet pas en

¹¹⁴⁷ Les documents fournis sont en ligne sur : <https://fr.scribd.com/collections/3629662/Bin-Laden-Movie>

¹¹⁴⁸ BIRKHOOD M., « Unclassified Fictions: The CIA, Secrecy Law, and the Dangerous Rhetoric of Authenticity », *Berkeley Journal of Entertainment and Sports Law*, vol.3, n°1, May 2014, p.35

¹¹⁴⁹ Expression d'Henri Bergson. *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, 1919

¹¹⁵⁰ Comme l'explique Marin Karmitz : « il y a un moment où quelqu'un doit décider d'un style, d'une place pour la caméra... ». Cité dans BONITZER P., *La vision partielle. Écrits sur le cinéma, op.cit.*, p.17

¹¹⁵¹ Voir notamment GREENWALD G., « Zero Dark Thirty: CIA hagiography, pernicious propaganda », *The Guardian*, 14 décembre 2012, et MAASS P., « Don't Trust "Zero Dark Thirty" », *The Atlantic*, 13 décembre 2012

¹¹⁵² La torture par l'eau est un simulacre de noyade qui vise à faire suffoquer la victime

¹¹⁵³ Ce dernier finira quand même par parler

cause ; le temps passant, elle devient en charge de ces interrogatoires poussés. « *You determine how you are treated* », lance-t-elle à un détenu torturé depuis des semaines. Si le personnage de Maya ne ressemble pas à celui du Sergent William James dans *Démineurs* (de la même réalisatrice) la fin des deux films peut être rapprochée car, une fois leur mission achevée, ils se retrouvent « *sans raison d'être ni perspective.* »¹¹⁵⁴ De fait, ce « *processus de déshumanisation au service de l'accomplissement d'une mission qui, dans son principe, semble parfaitement légitime (...) interroge l'idée même de guerre juste, de construction du bien-fondé d'une initiative violente au nom de son but, sans prise en considération de ce qu'engendre sa mise en œuvre.* »¹¹⁵⁵ Au sein de la CIA, la torture est certes considérée comme « *horrible* »¹¹⁵⁶ mais néanmoins nécessaire afin de protéger et de défendre l'Amérique. Le seul moment où la torture est remise en question se fait par l'intermédiaire de la télévision, lorsque le président-élu Barack Obama déclare dans l'émission *60 minutes* sur CBS, que les États-Unis ne torturent pas et qu'« *il en va du redressement de la réputation morale de l'Amérique* ».

Les réactions furent nombreuses de la part de responsables politiques, notamment des sénateurs Dianne Feinstein (présidente de la commission du Sénat sur le renseignement), Carl Levin (président de la commission sur les forces armées) et John McCain, vétéran du Vietnam ayant subi la torture et ancien adversaire d'Obama lors de la présidentielle de 2008. Dans leur lettre adressée au PDG de Sony Pictures, ils expliquent que le film est « *largement inexact (...) en laissant penser que la torture a permis d'obtenir des informations ayant conduit à la localisation d'Oussama Ben Laden* ».¹¹⁵⁷ Quelques jours plus tard, le directeur adjoint de la CIA Michael Morell prend ses distances avec le film et le rôle de l'Agence :

« *CIA interacted with the film-makers (...) but, as is true with any entertainment project with which we interact, we do not control the final product. [The movie] takes significant artistic licence, while portraying itself as being historically accurate* ».¹¹⁵⁸

¹¹⁵⁴ FRODON J.-M., « "Zero Dark Thirty" : à la fin, Ben Laden meurt, mais ce n'est pas le plus important », Slate.fr, 23 janvier 2013

¹¹⁵⁵ *Ibid.* D'ailleurs, le personnage de Maya s'inspire de l'agent Alfreda Frances Bikowsky, considérée comme l'une des architectes de la torture après les attentats du 11-Septembre. Voir DIFFALAH S., « CIA : on connaît désormais le nom de la "Reine de la torture" », *Le Nouvel Obs*, 23 décembre 2014

¹¹⁵⁶ Un sentiment exprimé à plusieurs reprises par des agents

¹¹⁵⁷ Citée dans BOUTHERIN G., « "Zero Dark Thirty" : polémiques autour du récit de la mort de Ben Laden », *Questions Internationales*, n°69, septembre-octobre 2014, pp.111-117

¹¹⁵⁸ Cité dans HOBEBMAN J., « Zero Dark Thirty: the US election vehicle that came off the rails », *op.cit.*

Au-delà de la description de la torture (ou sa glorification pour certains), c'est la dimension jingoïste qui a parfois dérangé, d'autant que le film ne présente qu'un seul point de vue : celui de la CIA. Et si la représentation des Musulmans n'est pas négative, elle est manichéenne, quelque peu grossière, à l'exception notable d'un haut responsable de l'Agence.¹¹⁵⁹

« The CIA and the US government are the Good Guys, the innocent targets of terrorist violence, the courageous warriors seeking justice for the 9/11 victims. Muslims and Arabs are the dastardly villains, attacking and killing without motive (...) and without scruples. Almost all Hollywood action films end with the good guys vanquishing the big, bad villain – so that the audience can leave feeling good about the world and themselves – and this is exactly the script to which this film adheres. None of this is surprising. The controversy preceding the film arose from the deep access and secret information given to the filmmakers by the CIA. As is usually the case, this special access was richly rewarded. »¹¹⁶⁰

Mais pour Manohla Dragis du *New York Times*, le film montre la face cachée de cette guerre sans pour autant nous imposer un jugement : *« It shows the unspeakable and lets us decide if the death of Bin Laden was worth the price we paid ».*¹¹⁶¹

C'est pourquoi nous choisissons de considérer le film pour ce qu'il est et pour ce que la réalisatrice a voulu qu'il soit, c'est-à-dire l'histoire de la traque de Ben Laden.¹¹⁶² Tout en réalisant un film esthétique, avec des qualités certaines, Kathryn Bigelow réussit à nous montrer ce qu'il s'est passé sans juger. Si les personnages sont manichéens, son histoire ne l'est pas : il n'y a pas de « bien » ou de « mal », la réalisatrice n'est pas « pour » ou « contre » la torture. Elle met en scène une traque de dix ans, à partir de faits : *« I wish it was not part of our history. But it was »*¹¹⁶³, précise-t-elle. Elle ajoute que si les critiques l'ont parfois blessée –

¹¹⁵⁹ *« Almost every Muslim and Arab in the film is a villainous, one-dimensional cartoon figure: dark, seedy, violent, shadowy, menacing, and part of a Terrorist network (the sole exception being a high-level Muslim CIA official, who takes a break from praying to authorize the use of funds to bribe a Kuwaiti official for information; the only good Muslim is found at the CIA. »* GREENWALD G., « Zero Dark Thirty: CIA hagiography, pernicious propaganda », *The Guardian*, 14 décembre 2012

¹¹⁶⁰ *Ibid.*

¹¹⁶¹ DARGIS M., « By any means necessary », *The New York Times*, 17 décembre 2012

¹¹⁶² BERGEN P., « Washington Is Overreacting to Zero Dark Thirty », *Time*, 24 janvier 2013

¹¹⁶³ Citée dans « A CIA veteran on what "Zero Dark Thirty" gets wrong about the bin Laden manhunt », *The Washington Post*, 3 janvier 2013

et que certains n'ont pas compris son propos – elle estime qu'un film, une œuvre en général, doit provoquer le débat. N'en déplaise à ses défenseurs comme à ses opposants, il semble que *Zero Dark Thirty* ne soit pas immoral mais bien *amoral* :

« *In [Kathryn Bigelow's] hands, the hunt for bin Laden is essentially a police procedural, devoid of moral context.* »¹¹⁶⁴

De fait, la critique de la journaliste Jane Mayer intitulée « Zero Conscience in "Zero Dark Thirty" »¹¹⁶⁵, apparaît comme la plus pertinente et la plus fidèle aux intentions de la réalisatrice et de son scénariste. Il ne s'agit pas en effet d'être pour ou contre la torture, d'être d'accord ou non avec les méthodes employées, ni de savoir si elles ont été efficaces.

Sans doute est-ce, justement, l'absence de *conscience* qui a dérangé les politiques, journalistes et spectateurs. Mais une œuvre doit-elle forcément être morale ou immorale ? Il serait fastidieux et présomptueux de prétendre y répondre ici, aussi nous nous en tiendrons à la vision de la réalisatrice : un film qui montre ce qu'il s'est passé sans volonté de juger.¹¹⁶⁶

Cependant, nous ne pouvons que constater qu'à aucun moment Kathryn Bigelow ne fait dialoguer ses personnages sur la torture ; une absence de débat qui aurait pu atténuer les critiques. Les agents de la CIA ne remettent jamais leur travail en question ni leur hiérarchie, à l'exception de Maya.¹¹⁶⁷ De plus, alors que le film sous-entend que la torture a pu les mener à Ben Laden, le rapport de la commission du renseignement du Sénat sur la torture de la CIA (*Senate Intelligence Committee report on CIA torture*)¹¹⁶⁸ démontre que les

¹¹⁶⁴ *The New Yorker*, 14 décembre 2012

¹¹⁶⁵ *Ibid.*

¹¹⁶⁶ « *It is unfair to blame filmmakers if we sometimes confuse the real world with its representations. The truth is that we love movies partly because of their lies, beautiful and not. It's journalists and politicians who owe us the truth.* » DARGIS M. & SCOTT A.O., « Confronting the Fact of Fiction and the Fiction of Fact », *The New York Times*, 22 février 2013

¹¹⁶⁷ « *Worst of all, it does not challenge, subvert, or even unsettle a single nationalistic orthodoxy. It grapples with no big questions, takes no risks in the political values it promotes, and is even too fearful of letting upsetting views be heard, let alone validated (such as the grievances of Terrorists that lead them to engage in violence, or the equivalence between their methods and "ours").* » GREENWALD G., « Zero Dark Thirty: CIA hagiography, pernicious propaganda », *op.cit.*

¹¹⁶⁸ Sur les 6000 pages que compte le rapport, 525 ont été rendues publiques en 2014. <https://web.archive.org/web/20141209165504/http://www.intelligence.senate.gov/study2014/sscistudy1.pdf>

méthodes utilisées n'ont pas permis de le trouver.¹¹⁶⁹ Or, une majorité d'Américains pense sincèrement que : « *No waterboarding, no bin Laden.* »¹¹⁷⁰

Le scénariste étant aussi un journaliste d'investigation, la question de l'accès aux sources renvoie automatiquement à celle de la véracité des faits rapportés. Cette frontière mal définie entre réalité et fiction est un autre aspect des controverses qu'il a suscitées. Surtout que Bigelow et Boal demeurent ambigus ; s'ils insistent lourdement sur son réalisme (*reported film*), ils précisent dans le même temps qu'il s'agit d'une fiction.¹¹⁷¹ Avec l'accès aux sources de la CIA, Kathryn Bigelow et Mark Boal se targuent d'avoir réalisé un film à la fois précis et authentique, ce qui fait écho aux théoriciens de l'Art comme Rudolf Arnheim, pour qui le cinéma a la « *capacité mécanique d'imiter la nature* ». ¹¹⁷² Mais en définitive, le sentiment de vraisemblance d'un film tient plus de la relation entre l'œuvre et le spectateur que de l'authenticité des faits rapportés.¹¹⁷³

De ce point de vue, si les photographies de Ben Laden mort n'ont pas été montrées c'est parce qu'elles sont réelles, donc dangereuses ; le film étant une fiction, il ne l'est pas. Et c'est là que réside le « danger » principal du film : qu'il façonne la vision qu'ont les

¹¹⁶⁹ « [Diane] Feinstein said of the movie's narrative, "Based on what I know, I don't believe it is true." Republicans, too, criticized the movie's plot. "It's wrong. It's wrong. (...) waterboarding, torture, does not lead to reliable information... in any case – not this specific case – in any case," said John McCain, the top Republican on the Armed Services Committee, who was himself tortured during the Vietnam War. (...) South Carolina Senator Lindsey Graham, another Republican member of the Armed Services Committee, saying, "I would argue that it's not waterboarding that led to bin Laden's demise. It was a lot of good intelligence-gathering from the Obama and Bush administrations, continuity of effort, holding people at Gitmo, putting the puzzle together over a long period of time – not torture." » MAYER J., « Zero Conscience in "Zero Dark Thirty" », *The New Yorker*, *op.cit.*

¹¹⁷⁰ BRUNI F., « Bin Laden, Torture and Hollywood », *The New York Times*, 8 décembre 2012. En revanche, le film montre que ces violents interrogatoires peuvent mener à la désinformation. Alors qu'un prisonnier est torturé depuis plusieurs semaines, il révèle une information concernant la date du prochain attentat. Lorsque l'agent lui demande de répéter, celui-ci lui répond un autre jour, puis un autre, jusqu'à énumérer tous les jours de la semaine. Ainsi, loin de conforter l'idée que la torture fonctionne, cette séquence met en avant la possibilité d'une fausse information qui mènerait à une fausse piste

¹¹⁷¹ « (...) c'est bien d'un film qu'il s'agit, et pour rendre compte d'une chasse à l'homme qui a duré dix ans en 2 heures 30, il faut être efficace. » Propos de Mark Boal cité dans BEAUDOUX C., « "Zero dark thirty" : quand la réalité devient fiction », France Info, 22 janvier 2013

¹¹⁷² ARNHEIM R., *Film as Art*, 1957. Cité dans BIRKHOUD M., « Unclassified Fictions: The CIA, Secrecy Law, and the Dangerous Rhetoric of Authenticity », p.38, *op.cit.* Traduit par l'auteure. Voir également KRACAUER S., *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Flammarion, 1987 et BALÁZS B., *L'esprit du cinéma*, Payot, 1977

¹¹⁷³ « Perhaps it's unfair to expect the entertainment industry to convey history accurately. (...) As Boal, the screenwriter, has protested in recent interviews, "It's a movie, not a documentary." But in the very first minutes of "Zero Dark Thirty," before its narrative begins to unspool, the audience is told that the story it is about to see is "based on first-hand accounts of actual events." If there is an expectation of accuracy, it is set up by the filmmakers themselves. It seems they want it both ways: they want the thrill that comes from revealing what happened behind the scenes as history was being made and the creative license of fiction, which frees them from the responsibility to stick to the truth. » MAYER J., « Zero Conscience in "Zero Dark Thirty" », *op.cit.* ; « Art does not mean, it generates a meaning ». WETMORE Kevin J., *Post-9/11 Horror in American Cinema*, *op.cit.*, p.9

Américains de la guerre contre Al-Qaida et de la « glorification » forcenée de l'Amérique.¹¹⁷⁴ D'ailleurs, un des organisateurs de la conférence sur le « Hollywoodism » – la même que celle qui s'est tenue à propos du film *Argo* – a déclaré que *Zero Dark Thirty* « surpassait [les films] de propagande (...) de Leni Riefenstahl ». ¹¹⁷⁵ Évidemment provocateurs et incorrects, ses propos soulèvent néanmoins la question de la propagande (politique) à travers un Art.¹¹⁷⁶

Le choix d'arrêter le cinéma américain post-11 Septembre avec ce film tient au fait qu'il délimite justement une période : partant des attentats pour arriver à la guerre en Irak et ses dérives, puis à la mort de Ben Laden, Kathryn Bigelow clôt la période « *post-11 Septembre* » – ces dix années durant lesquelles sa traque et sa mort ont été l'objectif principal de deux administrations. Le film peut donc être considéré comme un *montage accéléré* de cette thèse, car en « s'inscr[iv]ant clairement sous le signe du traumatisme qu'a été la destruction du World Trade Center pour les Américains (...) »¹¹⁷⁷, il résume et reprend toutes les thématiques qui ont été jusqu'ici traitées. Les attentats du 11 Septembre 2001, les guerres en Afghanistan et en Irak, la torture, l'élection de Barack Obama et son positionnement contre, la traque et la mort de Ben Laden.¹¹⁷⁸

Et puisque *Zero Dark Thirty* reprend, incarne et clôt la période post-11 Septembre, nous pouvons le définir et conclure son analyse en reprenant le titre d'un article : « *Zero*

¹¹⁷⁴ « *As a teacher, I am aware that this movie will shape more Americans' understanding of the war against Al Qaeda than scores of books and major articles. As citizens, we know that cinematic historical fiction has left many Americans believing remarkable falsehoods. (...) [And] Oliver Stone's "JFK" left a generation of students asking why the CIA conspired to assassinate an American president.* » ALLISON G., « "Zero Dark Thirty" has the facts wrong – and that's a problem, not just for the Oscars », *The Christian Science Monitor*, 22 février 2013

¹¹⁷⁵ ERDBRINK T., « Stung by "Argo," Iran Backs Conference Denouncing "Hollywoodism" », *The New York Times*, 18 février 2013. Leni Riefenstahl a réalisé plusieurs films de propagande à la gloire du nazisme sous le III^e Reich comme *Le Triomphe de la volonté* (*Triumph des Willens*) en 1935 à la demande d'Hitler et *Les Dieux du stade* (*Olympia*) sur les Jeux olympiques d'été de 1936, sorti en 1938

¹¹⁷⁶ « *L'attaque de nuit de la cache fortifiée de Ben Laden dit l'efficacité de l'armée. (...) Ben Laden n'est montré que du bout de la barbichette. Selon la volonté de l'administration Obama il s'agit bien de le faire disparaître, d'éviter tout ce qui pourrait en faire un héros, un martyr. Que l'Amérique efface ces ennemis c'est chose hélas devenu banal, que son cinéma en fasse autant est tout aussi inquiétant.* » LACUVE J-L., *cineclubdecaen.com*, 29 janvier 2013. Il est alors intéressant de souligner que plusieurs membres de la CIA ont été condamnés pour avoir divulgué des informations secrètes en lien avec la torture ; surnommés les « lanceurs d'alerte » (*whistleblower*), ils font l'objet de condamnation, alors même que l'équipe du film a été accueillie les bras ouverts à plusieurs reprises. En d'autres termes, la propagande n'est pas interdite – elle peut même être souhaitée dans certains cas – mais il faut qu'elle soit encadrée et qu'elle aille dans leur sens

¹¹⁷⁷ FRODON J-M., « "Zero Dark Thirty" : à la fin, Ben Laden meurt, mais ce n'est pas le plus important », *op.cit.*

¹¹⁷⁸ « (...) *this is a film that tells Americans to feel good about themselves, to feel gratitude for the violence done in their name, to perceive the War-on-Terror-era CIA not as lawless criminals but as honorable heroes.* » GREENWALD G., « *Zero Dark Thirty: CIA hagiography, pernicious propaganda* », *op.cit.*

Dark Thirty [c'est la] vengeance d'une nation »¹¹⁷⁹, « *un test de Rorschach politique* » selon son scénariste¹¹⁸⁰, le point final d'une décennie.

« Avec [ce film], Bigelow offre une mise en image du récit national qui permet de clore un chapitre de l'histoire américaine, de panser des blessures qui (...) ont profondément meurtris [les Américains] et d'enfin tourner la page. »¹¹⁸¹

Conclusion de la quatrième partie

La mort d'Oussama Ben Laden n'est pas seulement la mort du terroriste et de l'ennemi symbolique le plus recherché, mais la fin d'une décennie pour les États-Unis.¹¹⁸² C'est pourquoi nous choisissons d'arrêter cette réflexion (2001-2012) avec *Zero Dark Thirty* qui clôt les dix années analysées. Et le sentiment que les États-Unis (et *a fortiori* leur cinéma) ont besoin d'un ennemi pour (se) vivre apparaît. Comme si cette nation avait besoin d'un antagoniste pour exister, comme si parfois elle « allait au conflit » pour pouvoir justifier son existence¹¹⁸³ et son rôle de première puissance, l'ennemi ou l'Autre (celui qui ne me ressemble pas) permet aux Américains de (se) vivre.

Mais si l'on considère que la décennie post-11 septembre s'achève en 2012 avec *Zero Dark Thirty*, il semble désormais s'intéresser et proposer une vision des États-Unis, du monde et de leur rôle, que nous pouvions voir avant le 11 septembre 2001.

¹¹⁷⁹ MANDELBAUM J., *Le Monde*, 22 janvier 2013

¹¹⁸⁰ Cité dans HOBERMAN J., « Zero Dark Thirty: the US election vehicle that came off the rails », *op.cit.*

¹¹⁸¹ MINGANT N., « "Zero Dark Thirty" : quatre raisons pour lesquelles ce film fait scandale », *Le Plus du Nouvel observateur*, 25 janvier 2013

¹¹⁸² « *With the death of Osama bin Laden (...), the 9/11 decade may be said to be psychologically over.* » GARFINKLE A., « Reflections on the 9/11 Decade », *The American Interest*, 1^{er} septembre 2011

¹¹⁸³ Se référer au titre de la Troisième Partie, La Nostalgie de la domination

CONCLUSION GENERALE

« La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. »¹¹⁸⁴

Le mouvement incessant des sorties de films¹¹⁸⁵, associé au fait que nous sommes et serons pour toujours dans un monde post-11 Septembre, accrédite la phrase de Flaubert. Car si vouloir conclure est une manie funeste, l'idée de mettre un point final à une thèse sur le cinéma semble vaine.

Néanmoins, plus de dix ans après, nous pouvons dire que le 11 Septembre « *n'a pas provoqué un changement sismique dans les arts* »¹¹⁸⁶ mais la façon dont nous appréhendons le monde (à travers le cinéma) a changé. En effet, si l'on considère que « *l'Histoire [est un] éternel recommencement amnésique* »¹¹⁸⁷, le cinéma américain semble répondre pour partie à la même formule – malgré les événements du XX^e siècle, l'industrie cinématographique semble figée dans ses représentations de l'Amérique et du monde.¹¹⁸⁸ L'idée maîtresse de cette thèse était de démontrer la dimension cyclique du cinéma américain ; même après un événement tel que le 11 Septembre, les films sortis depuis 2012 ont de nombreux points communs avec ceux sortis dans les années 1990. C'est pourquoi, au-delà des changements observés dans les films réalisés après les attentats, il semble que le cinéma américain ne cesse d'être immobile – « *immobile à grand pas* ». ¹¹⁸⁹

¹¹⁸⁴ Lettre de Gustave Flaubert à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 23 octobre 1865

¹¹⁸⁵ Chaque année, l'industrie cinématographique américaine produit environ 300 films

¹¹⁸⁶ KAKUTANI M., « Outdone by Reality », *The New York Times*, 1^{er} septembre 2011. Traduit par l'auteur

¹¹⁸⁷ JOYARD O., « 11 septembre, image zéro », *Les Cahiers du cinéma*, n°561

¹¹⁸⁸ Ce que le Président Obama réaffirme lors du discours sur l'état de l'Union le 12 janvier 2016 : « *The United States of America is the most powerful nation on Earth. Period. (...) We spend more on our military than the next eight nations combined. Our troops are the finest fighting force in the history of the world. No nation dares to attack us or our allies because they know that's the path to ruin. Surveys show our standing around the world is higher than when I was elected to this office, and when it comes to every important international issue, people of the world do not look to Beijing or Moscow to lead – they call us.* »

¹¹⁸⁹ VALÉRY P., *Le Cimetière marin*, La Nouvelle Revue Française, 1920

« *Le cinéma se plagie, se recopie, refait ses classiques, rétroactive ses mythes originels (...).* »¹¹⁹⁰

Au niveau de la politique étrangère et des relations internationales, la période 2001-2012 revêt plusieurs aspects même si, à l'instar de son cinéma, demeure inchangée.¹¹⁹¹ Selon le journaliste américain Walter Russell Meads, la politique étrangère américaine est insaisissable parce qu'elle est multiple, à la fois immuable et changeante : « *American foreign policy is too naive, too calculating, too openhanded, too violent, too isolationist, too unilateral, too multilateral, too moralistic, too immoral.* »¹¹⁹² Dès l'ouverture de son livre, *Is the American Century Over?*, Joseph S. Nye expose un sentiment paru dans un sondage : en 2014, 28 % des Américains interrogés pensait que leur pays « était au-dessus des autres » (« *stands above all others* »), alors qu'ils étaient 38 % en 2011. Mais en s'appuyant sur une citation de Mark Twain – « *reports of my death have been greatly exaggerated* » – il souligne l'exagération de ce sentiment de déclin.¹¹⁹³ Car au lieu décliner, les États-Unis font plutôt face à « l'ascension des autres » (*The rise of the rest*) » pour reprendre la formule de Fareed Zakaria. Un concept notamment applicable à ce que nous appelons les « cinémas émergents » et surtout aux séries télévisées.¹¹⁹⁴ Afin d'émettre une hypothèse sur la puissance (*soft et hard power*) américaine, nous serions tenté de dire que,

« *moins l'Amérique est le "gendarme du monde", (...) plus sa culture est dominante à travers ses séries télévisées. Tout se passe comme si, (...)*

¹¹⁹⁰ « (...) tout ça est logique, le cinéma est fasciné par lui-même comme objet perdu tout comme il (et nous) sommes fascinés par le réel comme référentiel en perte. » BAUDRILLARD J., *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, 1981, p.75. D'ailleurs, la sortie du film *Les Sept Mercenaires* (*The Magnificent Seven*) d'Antoine Fuqua en 2016, remake du film du même nom réalisé par John Sturges (1960), lui-même inspiré du film *Les Sept Samouraïs* (Akira Kurosawa, 1954), ne fait que confirmer l'analyse de Baudrillard

¹¹⁹¹ « *The long-term significance of 9/11 for U.S. foreign policy (...) should not be overestimated. The attacks that day were a terrible tragedy (...) [but] they did not change the world or transform the long-term trajectory of U.S. grand strategy. The United States' quest for primacy, its desire to lead the world, its preference for an open door and free markets, its concern with military supremacy, its readiness to act unilaterally when deemed necessary, its eclectic merger of interests and values, its sense of indispensability – all these remained, and remain, unchanged.* » LEFFLER Melvyn P., « 9/11 in Retrospect », *Foreign Affairs*, September/October 2011

¹¹⁹² Cité dans ÇAKMAK C., « American Foreign Policy and September 11 », *Perceptions: Journal of International Affairs*, n°8, 2003

¹¹⁹³ « [I]n 1914, the American Century began. This year, the American Century ended. America's foreign policy is in a state of collapse, America's economy doesn't work well, and American democracy is broken. The days when other countries looked to the U.S. as a successful model of foreign policy prudence, democratic capitalism and liberal economy may be over. *The American Century, 1914-2014. RIP.* » LIND M. Cité dans NYE Joseph S., *Is the American Century Over?*, Polity Press, 2015

¹¹⁹⁴ Pourtant, dès 1986, Jean Baudrillard prévenait : « (...) que les [États-Unis] ne soient plus le centre monopolistique de la puissance mondiale, ce n'est pas qu'ils l'aient perdue, c'est tout simplement que le centre n'existe plus. Ils sont plutôt devenus l'orbite d'une puissance imaginaire à laquelle tous se réfèrent. » BAUDRILLARD J., *Amérique*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986, p.105

le soft power (...) et le hard power (...) allaient dans des directions systématiquement opposées. »¹¹⁹⁵

De fait, nous pouvons observer un « déplacement » culturel, avec une production à l'avenir plus multipolaire et de moins en moins américano-européenne. Ces pays (Israël, Maroc, Liban, Corée du Sud) ont une volonté de représentation, de transcription cinématographique de leurs cultures et de leurs Histoires nationales. Malgré ces « naissances » ou « essor » de ces cinémas, la distribution – et donc la visibilité pour le plus grand nombre – demeure exclusivement américaine et européenne, ce qui atteste d'un certain écrasement culturel d'Hollywood, ce que dénonce le réalisateur Sydney Pollack, qui voit dans les films américains « *une menace pour un grand nombre d'autres cultures et pour la maturité de la nôtre.* »¹¹⁹⁶ À cela, « *peut-être verrons-nous un jour un film [hollywoodien] dans lequel le reste du monde [aura] son mot à dire.* »¹¹⁹⁷

S'il n'y a pas de déclin formel de l'industrie cinématographique américaine, un marché en particulier intéresse et, à la fois inquiète les États-Unis, à savoir la Chine. Comme sur la scène internationale et économique, la suprématie américaine semble toucher à sa fin. D'ailleurs, la déclaration d'un puissant dirigeant de l'audiovisuel public chinois, « *C'est en 2014 que la guerre entre Hollywood et Pékin [a] vraiment commencé* »¹¹⁹⁸, est significative de cet affrontement économique du *soft power*.¹¹⁹⁹ Face à cet essor chinois, Hollywood cherche à garder sa domination financière, notamment en ayant recours aux franchises – ou « suites de *blockbusters* » – ce qui pour l'instant semble fonctionner¹²⁰⁰, particulièrement à

¹¹⁹⁵ MOÏSI D., « Le *soft power* des séries », in « Soft powers », *l'ENA hors les murs*, n°459, Avril 2016

¹¹⁹⁶ Cité dans BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, op.cit., pp.313-314

¹¹⁹⁷ KEATING Joshua E., « Does Hollywood Have a Foreign Policy? », *Foreign Policy*, 22 février 2013. Traduit par l'auteur

¹¹⁹⁸ Cité dans CAUPEIL É., « Cinéma : les nouveaux nababs rouges », *Courrier International*, 12 novembre 2014

¹¹⁹⁹ « *La Chine, longtemps prodigue de péplums historiques aux décors de carton-pâte, s'est convertie aux superproductions hollywoodiennes. Le public accourt et les complexes multisalles champignonnent dans tout le pays. Face à ce qui pourrait devenir d'ici trois ans le premier marché du cinéma mondial, les plus grandes fortunes chinoises ambitionnent de dominer le futur Chinawood. (...) Appâtés par les promesses du box-office chinois, les studios américains n'ont d'yeux que pour la Chine. (...) Les nouveaux nababs chinois devront, s'ils veulent poursuivre plus loin leurs rêves cinématographiques, convaincre Pékin de renoncer à couper les films ou à modifier les scénarios. Mais, vu la surveillance aigüe qu'exerce actuellement le pouvoir sur Internet ou sur les médias, les hiérarques du Parti communiste ont toutes les chances de conserver le "final cut" dans les futurs blockbusters chinois.* » Ibid. Pour une analyse générale du *soft power* chinois, voir COURMONT B., *Chine, la grande séduction. Essai sur le soft power chinois*, Éditions Choiseul, 2009

¹²⁰⁰ « *Les gros films qui se sont plantés étaient des "idées originales" (il faut le dire vite), pas des franchises.* » FRODON J-M., « Hollywood peut-il se désintoxiquer du blockbuster ? », *Slate.fr*, 26 juillet 2013

l'international, d'où provient environ 60 % des bénéfices des blockbusters.¹²⁰¹ Là encore, Hollywood devra s'accommoder de son rival Chinois, devenu un marché si important que les rapports de force ont changé. Ainsi, Hollywood est « *contraint de revoir sa façon de produire. Illustration de cet enjeu : une version spéciale d'Iron Man 3 a été produite rien que pour la Chine, avec des ajouts de séquences tournées à Pékin et un casting qui inclut deux stars chinoises (...).* »¹²⁰²

Par ailleurs, si « *le film hollywoodien a [su] se réinventer plusieurs fois, sur les plans institutionnels, esthétique et idéologique* »¹²⁰³ au cours de son histoire, il semble néanmoins que la créativité des scénaristes et des réalisateurs se soit reportée sur la télévision. En effet, depuis une dizaine d'années, les séries télévisées tendent à « remplacer » le rôle de traducteur ou cathartique du cinéma, de même qu'Hollywood peine à garder ses spectateurs. Déjà, entre 2003 et 2013, « *40 % de la clientèle cible cinéma, à savoir les jeunes hommes de 12 à 24 ans (...) a disparu* »¹²⁰⁴, se reportant sur les séries et sur d'autres supports. Dès 1995, le *New York Times* explique que les séries télévisées sont plus créatives et plus intéressantes que le cinéma¹²⁰⁵, notamment parce que qu'elles sont « *le révélateur des débats qui agitent nos sociétés* ». ¹²⁰⁶ En effet, le temps court des séries permet un renouvellement de l'intrigue au fur et à mesure des épisodes. Par exemple, la série *Homeland*¹²⁰⁷ « colle » plus à l'actualité, aux changements politiques et géopolitiques qu'un film¹²⁰⁸; à raison de 15 épisodes par saison, elle est plus en phase qu'une œuvre de deux heures, écrite et réalisée pendant environ trois ans.

¹²⁰¹ « Par exemple, le dessin animé *L'Âge de glace : la dérive des continents n'a engrangé "que" 161 millions de dollars aux USA, contre 714 millions dans le reste du monde (...).* » LAFFIN C., « Le nouvel Hollywood », *Le Figaro Madame*, 13 mai 2013

¹²⁰² *Ibid.*

¹²⁰³ LANGFORD B., *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945*, Edinburgh University Press, 2010, p.282. Cité dans BIDAUD A-M., *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Armand Colin, 2^{de} édition, 2012, p.308; « *Hollywood a toujours su renouveler ses sources de financement en suivant les nouvelles modes, technologiques, économiques et culturelles. Malgré les avertissements récurrents des Cassandres de la profession, rien ne permet d'affirmer que ce système chaotique mais robuste ne perdurera pas, du moins tant que les consommateurs européens et asiatiques continueront de plébisciter les films américains au détriment de leurs productions nationales. Une industrie de moins en moins sûre d'elle-même peut ainsi imposer depuis un demi-siècle des histoires et images plus ou moins formatées, le plus souvent selon les goûts présumés du peuple américain, avec des moyens considérables fournis par ceux-là mêmes qui s'en plaignent. Paradoxe de la servitude culturelle volontaire...* » DEHÉE Y., « L'argent d'Hollywood », *Le Temps des médias*, n°6, 1/2006, pp.129-142

¹²⁰⁴ LAFFIN C., « Le nouvel Hollywood », *op.cit.*

¹²⁰⁵ WEINRAUB B., « In the Eyes of Many, TV, Not the Movies, Is the Higher Calling », *The New York Times*, 14 février 1995

¹²⁰⁶ MOÏSI D., *La géopolitique des séries*, Stock, 2016, p.22

¹²⁰⁷ Créée par Howard Gordon et Alex Gansa, elle est l'adaptation de la série israélienne *Hatufim* de Gideon Raff. Sur le fait qu'une série soit en phase avec l'actualité politique, voir LOVERA P., « Homeland, saison 4. Ou comment une série permet de faire le point sur la géopolitique actuelle du Pakistan », ANAJ-IHEDN, novembre 2015

¹²⁰⁸ Voir MOÏSI D., « Homeland, House of Cards, miroirs de notre vision du monde », *Les Echos*, 13 mars 2015. Au sujet de la « relation » entre Washington et les séries, voir LE CAIN B., « Entre politique et séries télé, une relation grandissante... et ambivalente », *Le Figaro*, 18 avril 2015

« [Ainsi,] la créativité audiovisuelle (...) se trouve aujourd'hui davantage dans les séries télévisées anglo-saxonnes que dans le cinéma, parce que les contraintes techniques y sont plus fortes et la dynamique séquentielle plus vivante. (...) Hollywood ne produit plus guère de nouveautés intéressantes, cantonné à la grosse artillerie de la violence pour adolescents, dont les films catastrophes, où à des remakes insipides. »¹²⁰⁹

D'ailleurs, Steven Spielberg et George Lucas prédisent la « fin de l'industrie cinématographique » telle que nous la connaissons. Critiquant des coûts exorbitants de marketing, Spielberg a expliqué devant des étudiants en cinéma de l'université de Californie du Sud que son film *Lincoln* avait été « à deux doigts d'être diffusés sur HBO et non sur grand écran ». George Lucas a quant à lui estimé que la télévision osait plus que les films et était « beaucoup plus créative » que ces derniers.¹²¹⁰ D'ailleurs, Brian De Palma et Francis Ford Coppola tiennent le même discours : « *Hollywood est mort.* »¹²¹¹

En outre, nombre de réalisateurs se tournent vers la télévision, comme Kathryn Bigelow qui s'est associée à la chaîne HBO pour une série intitulée *The Recruiters*, « centrée sur le recrutement djihadiste. La série décrira l'organisation du recrutement des futurs combattants et martyrs du Djihad, dans une cellule basée aux États-Unis, dans le Minnesota. »¹²¹² De la même façon, Martin Scorsese travaille sur une idée de série « rock », *Vinyl*, et l'on doit l'adaptation de la série *House of Cards* à David Fincher, qui l'a développée et coproduite.

Certains prévoient ainsi un avenir sombre pour Hollywood, tel le producteur Stephen Simon pour qui les films américains sont en voie d'extinction¹²¹³, notamment à cause de l'assise des séries télévisées. Mais la rapidité avec laquelle elles sont écrites, réalisées, diffusées et s'achèvent ne fait que confirmer leur caractère « éphémère » ; et si ces dernières sont plus en phase avec le déroulement immédiat du monde, leur caractère populaire semble les priver de toute dimension intellectuelle et intellectualisée. En ce sens,

¹²⁰⁹ SUR S., « Conclusions. Présentations et représentations du droit international dans les films et les séries télévisées », in CORTEN O. & DUBUISSON F. (dir.), *Du droit international au Cinéma*, Éditions A. Pédone, 2015, p.377

¹²¹⁰ BOND P., « Steven Spielberg Predicts 'Implosion' of Film Industry », *The Hollywood Reporter*, 12 juin 2013

¹²¹¹ DELORME S., « Hollywood, tir groupé », *Les Cahiers du cinéma*, n°686, février 2013

¹²¹² BAUDIN J., « Une nouvelle série de HBO au cœur de l'État islamique », *Le Figaro*, 16 décembre 2015

¹²¹³ SIMON S., *Bringing Back The Old Hollywood*, Mystical Movies, LLC, 2011

malgré leurs grandes qualités, les séries ne font que *raconter*¹²¹⁴, alors que le cinéma réfléchit, propose une vision du monde, et demeure.¹²¹⁵

¹²¹⁴ « *La télé. Véritable solution finale à l'historicité de tout événement.* » Alors que la télévision est « *inoffensive pour l'imagination (...) le cinéma est une image. C'est-à-dire pas seulement un écran (...), mais un mythe, une chose qui tient encore du double, du phantasme, du miroir, du rêve, etc. Rien de tout cela dans [la] "télé", qui ne suggère rien, (...) [qui] passe comme une bande magnétique – une bande, pas une image.* » BAUDRILLARD J., *Simulacres et simulation, op.cit.*, p.77, p.80

¹²¹⁵ Ou selon la formule de Jean-Luc Godard « *La télévision fabrique de l'oubli. [Le] cinéma fabrique des souvenirs* »

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

OUVRAGES DE SCIENCE POLITIQUE, RELATIONS INTERNATIONALES

- ARON Raymond, *République impériale. Les États-Unis dans le monde : 1945-1972*, Calmann-Lévy, 1973
- BETZ Hans-George, *États-Unis : une nation divisée. Guerre culturelle et idéologique*, Éditions Autrement, 2008
- BOZO Frédéric, *Histoire secrète de la crise irakienne. La France, les États-Unis et l'Irak (1991-2003)*, Éditions Perrin, 2013
- BRZEZINSKI Zbigniew, *The Grand Chessboard: American Primacy and Its Geostrategic Imperatives*, Basic Books, 1998
- BUHLER Pierre, *La Puissance au XXI^e siècle. Les nouvelles définitions du monde*, CNRS Éditions, 2011
- COURMONT Barthélémy, *L'Amérique de Bush : les enjeux d'une réélection*, CVMag, 2004
- DAVID Charles-Philippe (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, Presses de Sciences Po, 3^e édition, 2015
- DULLES Foster Rhea, *America's Rise to World Power, 1898-1954*, Harper Torchbooks, 1954
- FRASER Matthew, *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*, Bargain Price, 2005
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Politique et religion aux États-Unis*, Éditions La Découverte, coll. Repères, 2009
- HASSNER Pierre & VAÏSSE Justin, *Washington et le monde. Dilemmes d'une superpuissance*, Éditions Autrement, 2003
- HOFFMANN Stanley, *Le dilemme américain : suprématie ou ordre mondial*, Economica, 1982
- HOFFMANN Stanley, *L'Amérique vraiment impériale ? Entretiens sur le vif avec Frédéric Bozo*, Éditions Louis Audibert, 2003

- KAGAN Robert, *La puissance de la faiblesse. Les États-Unis et l'Europe dans le nouvel ordre mondial*, Plon, 2003
- KASPI André, *Les Américains : Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Tome 2, Éditions du Seuil, 2002
- KASPI André, DURPAIRE François, HARTER Hélène & LHERM Adrien, *La civilisation américaine*, Presses Universitaires de France, 2004
- KENNEDY Paul, *Naissance et déclin des grandes puissances*, Payot, Nouvelle édition, 2004
- KRULIC Brigitte, *La Nation : une idée moderne*, Éditions Ellipses, 1999
- LACORNE Denis (dir.), *Les États-Unis*, Fayard, 2006
- LIEVEN Anatol, *America Right or Wrong: an Anatomy of American Nationalism*, Oxford University Press, 2004
- MÉLANDRI Pierre & VAÏSSE Julien, *L'Empire du milieu : les États-Unis et le monde depuis la fin de la Guerre froide*, Odile Jacob, 2001
- MERK Frederick & BANNISTER Lois, *Manifest destiny and Mission in American History*, Harvard University Press, 1963
- MOOERS Colin (dir.), *The New Imperialists: Ideologies of Empire*, Oneworld Publications, 2006
- NYE Joseph S., *Le leadership américain : quand les règles du jeu changent*, Presses Universitaires de Nancy, 1992
- NYE Joseph S., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, PublicAffairs, 2004
- PARMENTIER Guillaume (dir.), *Les États-Unis aujourd'hui. Choc et changement*, Odile Jacob, 2004
- POSTEL-VINAY Karoline, *L'Occident et sa bonne parole. Nos représentations du monde, de l'Europe coloniale à l'Amérique hégémonique*, Flammarion, 2005
- RUBIN Verek & VERHEUL Jaap, *American Multiculturalism after 9/11: Transatlantic Perspectives*, Amsterdam University Press, 2009
- SESTANOVICH Stephen, *Maximalist: America in the World From Truman to Obama*, Knopf, 2014
- SOUTOU Georges-Henri (dir.), *Les puissances mondiales sont-elles condamnées au déclin ?*, Hermann Éditeurs, 2013

SUR Serge, *Relations Internationales*, Montchrestien, 5^e éd., 2009

TOCQUEVILLE Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, t.1, Flammarion, 1981

TODD Emmanuel, *Après l'empire. Essai sur la décomposition du système américain*, Gallimard, 2002

WITTKOPF Eugene R. & McCORMICK James M. (dir.), *The Domestic Sources of American Foreign Policy. Insights and Evidence*, Rowman & Littlefield, 4^e éd., 2004

ZAKARIA Fareed, *Le Monde post-américain*, Éditions Perrin, 2011

OUVRAGES SUR LE CINEMA

ALFORD Matthew, *Reel Power: Hollywood Cinema and American Supremacy*, Pluto Press, 2010

ARNOLD Gordon B., *Projecting the End of the American Dream: Hollywood's Visions of U.S. Decline*, Praeger Publishers, 2013

ATKIN Laurent, *Mythes et idéologie du cinéma américain*, Vendémiaire, 2012

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, coll. Septième Art, Quatorzième édition, 2002

BENEZET Erwan & COURMONT Barthélémy, *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*, Armand Colin, 2007

BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Armand Colin, 2nde édition, 2012

BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982

BONITZER Pascal, *La vision partielle. Écrits sur le cinéma*, Capricci, 2016

BROWNSTEIN Ronald, *The Power and the Glitter. The Hollywood-Washington Connection*, Vintage Books, 2nd edition, 1992

CARTER Sean & DODDS Klaus, *International Politics and Film. Space, Vision, Power*, Columbia University Press, 2014

CORTEN Olivier & DUBUISSON François (dir.), *Du droit international au Cinéma*, Éditions A. Pédone, 2015

- DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Éditions de Minuit, 1985
- DUBOIS Régis, *Hollywood, cinéma et idéologie*, Éditions Sulliver, 2008
- EPSTEIN Edward Jay, *The Big Picture: The New Logic Of Money And Power In Hollywood*, Random House, 2005
- ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand Colin, 2005
- FALUDI Susan, *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*, Metropolitan Books, 2007
- FERRO Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'Histoire*, Hachette, 1975
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, 1993
- FRODON Jean-Michel, *La Projection nationale : Cinéma et Nation*, Odile Jacob, 1998
- HJORT Mette & MACKENZIE Scott, *Cinema and Nation*, Routledge, 2000
- JEANSONNE Glen & LUHRSSSEN David, *War on the Silver Screen: Shaping America's Perception of History*, Potomac Books Inc, 2014
- JENKINS Tricia, *The CIA in Hollywood: How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, 2012
- KELLNER Douglas M., *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Wiley-Blackwell, 2009
- MARKERT John, *Post-9/11 Cinema: Through a Lens Darkly*, Scarecrow Press, 2011
- MINGANT Nolwenn, *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*, CNRS Éditions, 2010
- PRINCE Stephen, *Firestorm. American Film in the Age of Terrorism*, Columbia University Press, 2009
- ROSS Steven J., *Hollywood Left and Right: How Movie Stars Shaped American Politics*, Oxford University Press, 2011
- SEGRAVE Kerry, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, McFarland, 1997
- STANLEY Timothy, *Citizen Hollywood: How the Collaboration Between LA and DC Revolutionized American Politics*, Thomas Dunne Books, 2014

SUID Lawrence H., *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*, The University Press of Kentucky, 2nd edition, 2002

TOTMAN Sally, *How Hollywood Projects Foreign Policy*, Palgrave Macmillan, 2009

VAILLANCOURT Claude, *Hollywood et la politique*, Écosociété, 2012

VALANTIN Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et le monde : Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Éditions Autrement, 2010

WETMORE Kevin J., *Post-9/11 Horror in American Cinema*, Bloomsbury Academic, 2012

WOOD Michael, *America in the Movies*, Basic Books, 1975

OUVRAGES SUR LA REPRESENTATION (ART, IMAGE, MEDIAS)

BARTHES Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, 1981

BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986

BAUDRILLARD Jean, *L'Esprit du terrorisme*, Éditions Galilée, 2002

BAUDRILLARD Jean & MORIN Edgar, *La Violence du monde*, Éditions du Félin/Institut du Monde Arabe, 2003

BRAGARD Véronique, DONY Christophe & ROSENBERG Warren, *Portraying 9/11: Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*, McFarland, 2011

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard, 1992

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1995

FUMAROLI Marc, *Paris-New York et retour. Voyage dans les arts et les images. Journal 2007-2008*, Fayard, 2009

KELLNER Douglas M., *Media Spectacle*, Routledge, 2003

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, 1956

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, 2000

RANCIÈRE Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Éditions Amsterdam, 2009

SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Éditions La Découverte, 2007, 2008

STUBBLEFIELD Thomas, *9/11 and the Visual Culture of Disaster*, Indiana University Press, 2014

REVUES ET NUMEROS SPECIAUX SUR LA POLITIQUE ET LES RELATIONS INTERNATIONALES

« Les Conséquences du 11 septembre », *Commentaire*, n°96, Hiver 2001/2002

« Les États-Unis et les reste du monde », *Hérodote*, n°109, 2003/2

« Europe/États-Unis : le face-à-face », *Questions Internationales*, n°9, septembre-octobre 2004

« Les Néoconservateurs américains », *Politique américaine*, n°5, Été-Automne 2006

« L'Amérique sur tous les fronts », *Politique américaine*, n°10, Printemps 2008

« L'Amérique d'Obama », *Hérodote*, n°132, 2009/1

« Les défis de la présidence Obama », *Questions Internationales*, n°39, septembre-octobre 2009

« Ten Years After 9/11 », *Foreign Affairs*, Volume 90, n°5, September/October 2011

« Un bilan du XX^e siècle », *Questions Internationales*, n°52, novembre-décembre 2011

« L'Empire Américain. Du Big Stick au Soft Power », *L'Histoire*, n°56, juillet-septembre 2012

« L'Amérique d'Obama, 2 », *Hérodote*, n°149, 2013/2

« États-Unis : vers une hégémonie discrète », *Questions Internationales*, n°64, novembre-décembre 2013

« What Have We Learned? Lessons From Afghanistan & Iraq », *Foreign Affairs*, Volume 93, n°6, November/December 2014

« Soft powers », *l'ENA hors les murs*, n°459, Avril 2016

REVUES ET NUMEROS SPECIAUX SUR LE CINEMA

- « Hollywood, 1927-1941. La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain », Éditions Autrement, Série Mémoires, n°9, 1991
- « Le cinéma rattrapé par l'histoire », *Les Cahiers du cinéma*, n°561, octobre 2001
- « Quelle diversité face à Hollywood ? », *CinémAction*, Hors-série, 2002
- « Années Hollywood », *Les Cahiers du Cinéma*, n°614, juillet-août 2006
- « Cinéma : le déclin de l'empire américain ? », *Géoéconomie*, n°58, 2011/3
- « The Long Shadows of 9/11: Science Fiction, Thrillers, and the War on Terror », *Cinema Journal*, University of Texas Press, vol.51, n°1, Fall 2011
- « Les Minorités dans le cinéma américain », *CinémAction*, n°143, 2012
- « Penser la politique par le film », *Quaderni*, n°86, 2015/1

ARTICLES GENERAUX SUR LE CINEMA

- DE BAECQUE Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°50, 2007
- DUBOSCLARD Alain, « Le cinéma, passeur culturel, agent d'influence de la diplomatie française aux États-Unis dans l'entre-deux-guerres », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°42, 2004
- ESQUENAZI Jean-Pierre, « Le film, un fait social », *Réseaux*, vol.18, n°99, 2000, pp.13-47
- FEIGENBAUM Harvey B., « Hollywood à l'ère de la production globalisée », *Le Monde diplomatique*, août 2005
- HALIMI Serge, « Le pop-corn de Pearl Harbor », *Le Monde diplomatique*, juillet 2001
- MARTIN Thomas, « Les superhéros ont perdu leurs pouvoirs », *The Daily Telegraph*, in *Courrier International*, 6 juillet 2012
- MEININGER Sylvestre, « Cinéma à l'américaine », *Le Monde diplomatique*, septembre 2002
- MEUSY Jean-Jacques, « Jens Ulff-Moller, Hollywood's Film Wars with France, Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°37, 2002

MINGANT Nolwenn, « La Motion Picture Export Association de Jack Valenti (1966-2004), corps diplomatique des majors hollywoodiennes à l'étranger », *Revue française d'études américaines*, 3/2009, n°121, pp.102-114

PIEILLER Evelyne, « Un James Bond en deuil de ses certitudes », *Le Monde diplomatique*, Les blogs du diplo, 4 décembre 2008

STOKES Melvyn, « Structuring Absences: Images of America Missing From the Hollywood Screen », *Revue française d'études américaines*, 3/2001, n°89, pp.43-53

VASSORT Patrick, « Kracauer et les images du politique », *Raisons politiques*, n°39, 2010/3, pp.79-96

WAINTRUP Edouard, « Quand Hollywood cultivait sa fibre sociale », *Le Monde diplomatique*, mai 2012

ZIMMER Christian, « "Apocalypse Now" ou la fuite dans le symbole », *Le Monde diplomatique*, août 2006

ARTICLES SUR LA POLITIQUE ETRANGERE ET LA DIPLOMATIE CULTURELLE AMERICAINE

BOURDIEU Pierre & WACQUANT Loïc, « Sur les ruses de la raison impérialiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.121-122, mars 1998, pp.109-118

DAALDER Ivo H. & LINDSAY James M., « America Unbound: The Bush Revolution in Foreign Policy », *The Brookings Review*, Fall 2003, vol.21

DAGNAUD Monique, « Le cinéma, instrument du *soft power* des nations », *Géoéconomie*, n°58, 2011/3, pp.21-30

DE HOOP SCHEFFER Alexandra, « L'Amérique de Barack Obama à l'aune de la multipolarité », CERI-Sciences Po, mai 2009

DE HOOP SCHEFFER Alexandra, « Le multilatéralisme américain : vers la redécouverte du pragmatisme », *Questions Internationales*, n°39, septembre-octobre 2009, pp.76-83

DEVIN Guillaume, « Les États-Unis et l'avenir du multilatéralisme », *Cultures & Conflits*, n°51, Automne 2003

GARDELS Nathan & MEDAVOY Mike, « Hollywood rides off into the setting sun », *The New York Times*, 23 février 2007

JOFFE Josef, « The Perils of Soft Power », *The New York Times*, 14 mai 2006

KENNEDY Liam, « Remembering September 11: Photography as Cultural Diplomacy », *International Affairs*, vol.79, March 2003, pp.315-326

LA BALME Natalie, « Opinion publique transatlantique et politique étrangère : le cas de l'intervention en Irak », *Raisons politiques*, 3/2005, n°19, pp.81-97

LANDLER Mark, « Obama Buttresses Case for U.S. Resilience With Book From Unlikely Source », *The New York Times*, 27 janvier 2012

MICHAEL Terry, « The End of the American Century. It's time to practice Jeffersonian libertarianism at home and abroad », Reason.com, February 2011

MIRRLEES Tanner, « American Soft Power, or, American Cultural Imperialism? ». In MOOERS C. (dir.), *The New Imperialists: Ideologies of Empire*, Oneworld Publications, 2006, pp.199-227

MOSK Matthew, « Obama Asks Hollywood For Campaign Cash At LA Fundraiser », abcnews.go.com, 16 août 2010

NYE Joseph S., « The Power We Must Not Squander », *The New York Times*, 3 janvier 2000

NYE Joseph S., « Sur la valeur stratégique du Soft Power », France Culture, 14 novembre 2010

NYE Joseph S., « The War on Soft Power », *Foreign Policy*, 12 avril 2011

PAPAGIANNI Chrysavgi, « American Multiculturalism after 9/11: Transatlantic Perspectives, by Derek Rubin and Jaap Verheul », *European journal of American studies*, 2010

ROTHKOP David, « In Praise of Cultural Imperialism? », *Foreign Policy*, 22 juin 1997

SNOW Nancy & TAYLOR Philip M., « The Revival of the Propaganda State: US Propaganda at Home and Abroad since 9/11 », *International Communication Gazette*, vol.68, 2006, pp.389-407

TURES John A., « Operation Exporting Freedom: The Quest for Democratization via United States Military Operations », *The Whitehead Journal of Diplomacy and International Relations*, Winter/Spring 2005

VOELTZ Richard A., « Teaching American history through film: Hollywood blockbuster, PBS, History Channel, or the Postmodern? », *Emporia State Research Studies*, Cameron University, vol.46, n°1, 2010

WALLERSTEIN Immanuel, « The Eagle Has Crash Landed », *Foreign Policy*, 1^{er} juillet 2002

WHITE Donald W., « The “American Century” in World History », *Journal of world history*, Spring 1992

ARTICLES SUR LA PUISSANCE ET L’HEGEMONIE AMERICAINE

AUGROS Joël, « La politique marketing du cinéma hollywoodien », *Revue Hermès*, 2006/1 n°44, pp.99-105

BOOT Max, « The Case for American Empire. The most realistic response to terrorism is for America to embrace its imperial role », *The Weekly Standard*, vol.7, n°5, 20 août 2009

DELPECH Thérèse, « La fiction impériale », *Commentaire*, Hiver 2003-2004, pp.871-877

DUPONT Nathalie, « Le cinéma américain : un impérialisme culturel ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol.3, 2007, pp.111-132

FEAVER Peter, « Obama’s embrace of the Bush doctrine and the meaning of “imminence” », *Foreign Policy*, 5 février 2013

HAGLUND David G., « Western Europe and the Challenge of the “Unipolar Moment”: Is Multipolarity the Answer? », *Journal of Military and Strategic Studies*, vol.6, n°4, Summer 2004

HASSNER Pierre, « États-Unis : l’empire de la force ou la force de l’empire ? », *Cahiers de Chaillot*, n°54, Septembre 2002

HUNTINGTON Samuel P., « The Erosion of American National Interests », *Foreign Policy*, September-October 1997

HUNTINGTON Samuel P., « The Lonely Superpower », *Foreign Affairs*, March-April 1999

JUDIS John B., « Max Americana. Do the presidents who are pushiest abroad get the most done? », *The National Interest*, March-April 2014

KAGAN Robert, « Why the World Needs America », *The Wall Street Journal*, 11 février 2012

KAGAN Robert, « Superpowers Don’t Get to Retire », *The New Republic*, 26 mai 2014

KOCIEMBA Valérie, « Hollywood mondialise-t-il le regard ? », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, n°238, 2007, pp.257-269

KRAUTHAMMER Charles, « The Unipolar Moment », *Foreign Affairs*, 18 septembre 1990

KRISTOL Irving, « The Emerging American Imperium », *The Wall Street Journal*, 18 août 1997

LUCE Henry, « The American Century », *Life Magazine*, 17 février 1941

MARTEAU Véronique, « La diplomatie culturelle américaine : l'exportation de l'image du gouvernement », *Quaderni*, n°50-51, Printemps 2003, pp.175-196

MAYNES Charles William, « The Perils of (and for) an Imperial America », *Foreign Policy*, Summer 1998

MEARSHEIMER John J., « Imperial by design », *The National Interest*, n°111, January-February 2011

MÉLANDRI Pierre, « Les États-Unis : "un empire qui n'ose pas dire son nom ?" », *Cités*, n°20, 2004, pp.13-29

MUSSO Pierre, « Américanisme et américanisation : du fordisme à l'hollywoodisme », *Quaderni*, n°50-51, Printemps 2003, pp.231-247

NYE Joseph S., « American power in the 21st century will be defined by the "rise of the rest" », *The Washington Post*, 28 juin 2013

PANCRACIO Jean-Paul, « Les États-Unis ou l'invention d'une puissance planétaire (1776-1919) », CREC Saint-Cyr, 2004, pp.177-243

SOROS George, « The Bubble of American Supremacy », *The Atlantic*, 1^{er} décembre 2003

SUR Serge, « L'hégémonie américaine en question », *Annuaire français des relations internationales*, Volume III, 2002, pp.3-42

VAÏSSE Justin, « États-Unis : autopsie d'un emballement de la puissance », *Esprit*, août-septembre 2004, pp.88-100

VÉDRINE Hubert, « Le monde au tournant du siècle », *Politique étrangère*, n°4, 1999, pp.813-821

VÉDRINE Hubert, « Que reste-t-il de l'hyperpuissance ? », entretien avec Pascal Lorot, *Géoéconomie*, n°66, 2013/3, pp.55-64

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

DAVO Yves, « New York, 11 septembre 2001 : la fiction étasunienne à l'épreuve du choc », Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, 2013

LAMY Aurélia, « La médiatisation de "l'apocalypse". Le traitement médiatique du 11 septembre 2001 aux États-Unis dans la presse et la télévision françaises (11-18 septembre 2001) », Université de Metz, 2005

TANNOUS Manon-Nour, « Les États-Unis et « l'axe du mal » : étude d'une rhétorique des relations internationales », Université Paris II – Panthéon-Assas, 2008

WILLIAMS Colby D., « Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror Films », College of Arts and Sciences, Georgia State University, 2011

YAZBEK Elie, « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain », Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2008

ZHAKOVA Olga, « Strange Bedfellows: Cooperation between Hollywood and the Pentagon », Lehigh University, 2011

ARTICLES SUR LES ATTENTATS DU 11 SEPTEMBRE 2001

AMALRIC Jacques, « L'effet Pearl Harbor », *Libération*, 12 septembre 2001

BARBER Benjamin, « C'est la fin de l'Amérique innocente », *L'Express*, entretien du 20 septembre 2001

COLOMBANI Jean-Marie, « Nous sommes tous Américains », *Le Monde*, 13 septembre 2001

COSTE Philippe, « 11 septembre : le drapeau sur les ruines », *L'Express*, 12 septembre 2002

DeLILLO Don, « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September », *Harper's Magazine*, décembre 2001, pp.33-40

DERRIDA Jacques, « Qu'est-ce que le terrorisme ? », *Le Monde diplomatique*, février 2004

FONTAINE André, « Autre siècle, autre monde », *Le Monde*, 18 octobre 2001

HECKER Marc, « La triple rupture du 11 septembre », *Libération*, 11 septembre 2006

JULY Serge, « Le nouveau désordre mondial », *Libération*, 13 septembre 2001

MÉLANDRI Pierre, L'« empire américain » après le 11 septembre 2001 », *Hérodote*, n°109, 2003/2, pp.17-35

MERLE Marcel, « Meurtre dans le village planétaire », *Annuaire français des relations internationales*, Volume III, 2002, pp.44-46

ARTICLES SUR LE TRAITEMENT MEDIATIQUE ET LES CONSEQUENCES CULTURELLES DU 11 SEPTEMBRE

ANDÉN-PAPADOPOULUS Kari, « The Trauma of Representation: Visual Culture, Photojournalism and the September 11 Terrorist Attack », *Nordicom Review*, vol.24, n°2, 2003, pp.89-104

BATTESTINI Anne, « Événement ou hallucination ? La symbolisation d'un tournant historique par les « Unes » du 12 septembre », *Communication et langage*, n°133, septembre 2002

BELL Anne-Laure, « La citation du réel : le 11-Septembre », *Médiamorphoses*, n°20, 2007

BENSA Alban & FASSIN Éric, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n°38, 2002

BRADSHAW Peter, « 9/11 films: how did Hollywood handle the tragedy? », *The Guardian*, 8 septembre 2011

BURDEAU Emmanuel, « Dans l'ombre du 11 septembre », *Les Cahiers du cinéma*, n°603, juillet-août 2005

CARTER Bill & RUTENBERG Jim, « After the attacks: Television; Viewers Again Return To Traditional Networks », *The New York Times*, 15 septembre 2011

CHÉROUX Clément, « Le déjà-vu du 11-Septembre », *Études photographiques*, n°20, juin 2007, pp.148-173

CIEUTAT Michel, « Hollywood n'a pas osé aborder le traumatisme du 11 Septembre », *Le Point*, entretien du 11 septembre 2011

COOPER Marc, « Lights! Cameras! Attack! Hollywood Enlists », *The Nation*, 21 novembre 2001

- DE BAECQUE Antoine, « Toute ressemblance avec la réalité était purement illusoire », *Libération*, 14 septembre 2001
- DERFOUFI Mehdi, GENUITE Jean-Marc & GÜREL Civan, « Superman et le 11-Septembre », *Le Monde diplomatique*, octobre 2006
- DESCHAMPS Frédérique, « Derrière le mur d'images », *Libération*, 9 septembre 2002
- DIEKMANN Stefanie, « How Marvel comics dealt with 9/11 », *The Guardian*, 24 avril 2004
- DULONG Annie, « Une terreur par l'image », *E-rea*, 2011
- ENGELHARDT Tom, « 9/11 in a Movie-Made World », *The Nation*, 26 septembre 2006
- FERRO Marc, « L'image l'emporte sur l'analyse, comme d'habitude... », *Atlantico.fr*, entretien du 11 septembre 2011
- FRAGNON Julien & LAMY Aurélia, « L'Après-11 septembre ou l'étiologie d'un monde qui change. Unicité sémantique et pluralité référentielle », *Mots. Les langages du politique*, n°87, 2008
- FRODON Jean-Michel, « À Manhattan, la puissance abstraite des images », *Le Monde*, entretien du 13 octobre 2001
- GERVEREAU Laurent, « L'Amérique ne veut pas être filmée à genoux », *L'Express*, entretien du 20 septembre 2001
- GODARD Jean-Luc, « Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire », *Libération*, entretien du 6 avril 2002
- HOBBERMAN Jim, « Malaise dans la spielbergisation », *Les Cahiers du Cinéma*, n°614, juillet-août 2006
- HSU Hua, « The Collected Works. How artists, writers, musicians, filmmakers, video-game designers, and quilters responded to the attacks – a sélection », *New York Magazine*, 5 décembre 2011
- JOUSSE Thierry, « New York, 11 septembre, l'envers du spectacle », *Les Cahiers du cinéma*, n°561, octobre 2001
- JOYARD Olivier, « 11 septembre, image zéro », *Les Cahiers du cinéma*, n°561, octobre 2001
- LÉVY-WILLARD Annette, « Hollywood touché, pas coulé », *Libération*, 14 septembre 2001
- LINFIELD Susie, « Jumpers. Why the most haunting images of 2001 were hardly ever seen », *New York Magazine*, 27 août 2011

- LORFÈVRE Alain, « Steven Spielberg à l'ombre du 11 septembre 2001 », *La Libre Belgique*, 24 janvier 2006
- MOTTELAY Bérénice & RAMONÉ Christopher, « Le 11 septembre au cinéma, illustrations d'un jour noir », *L'Express*, 11 septembre 2012
- PUJAS Sophie, « Les super-héros sont fatigués », *Le Point*, 17 février 2011
- RAMEL Frédéric, « Presse écrite et traitement du 11 septembre : un imaginaire occidental réactivé ? », *Mots. Les langages du politique*, n°76, novembre 2004
- RANCIÈRE Jacques, « Le 11 septembre et après : une rupture de l'ordre symbolique ? », *Lignes*, vol.2, n°8, 2002, pp.35-46
- RICKLI Christina, « An Event "Like a Movie"? Hollywood and 9/11 », *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, vol.10, 2009
- RIEGLER Thomas, « "Mirroring terror": The impact of 9/11 on Hollywood cinema », *Imaginations: Revue d'Études Interculturelles de l'Image. Journal of Cross-Cultural Image Studies*, vol.5, n°2, octobre 2014, pp.103-119
- SALTZ Rachel, « Voyage dans une Amérique paranoïaque », *The New York Times*, in *Courrier International*, 14 mai 2010
- SÉRY Macha, « Peurs en série », *Le Monde*, 8 septembre 2011
- TESSON Charles, « Retour à l'envoyeur », *Les Cahiers du Cinéma*, n°561, octobre 2001
- TIRELLA Joseph, « Steven Spielberg's 9/11 obsession », *msnbc.com*, 28 décembre 2005
- TISSERON Serge, « Images d'actualité et éducation aux médias », *Le Télémaque*, n°22, 2/2002, pp.51-58
- TOFFOLETTI Kim & GRACE Victoria, « Terminal Indifference: The Hollywood War Film Post-September 11 », *Film-Philosophy*, vol.14, n°2, 2010, pp.62-83
- VERNIER Jean-Marc, « L'"image absolue" du 11 septembre 2001 : une image télévisuelle pas comme les autres », *Quaderni*, n°48, Automne 2002, pp.53-61

**ARTICLES SUR LES ÉTATS-UNIS ET LE MONDE DE L'APRÈS 11
SEPTEMBRE**

« Altman says Hollywood “created atmosphere” for September 11 », *theguardian.com*, 18 octobre 2001

« United in Remembrance, Divided over Policies », Pew Research Center for the People & the Press, 1^{er} septembre 2011

BAITZ Jon Robin, « Dick Cheney. The other leader of the free world, 2001-2008 », *The New York Magazine*, 27 août 2011

BEER Francis A. & HARIMAN Robert, « Le post-réalisme après le 11 septembre », *Études internationales*, vol. 35, n°4, décembre 2004, pp.689-719

ÇAKMAK Cenap, « American Foreign Policy and September 11 », *Perceptions: Journal of International Affairs*, n°8, 2003, pp.193-213

DAVID Dominique, « Après le 11 septembre. Dix fenêtres qui s'ouvrent sur un monde neuf », *Politique étrangère*, Automne 2002

GARFINKLE Adam, « Reflections on the 9/11 Decade », *The American Interest*, 1^{er} septembre 2011

GUYARD B. & DELCROIX O., « Attentats : quand le terrorisme infiltre le septième art », *Le Figaro*, 25 novembre 2015

KIRSCH Adam, « L'impossible roman du 11 septembre », *Prospect*, in *Courrier International*, 8 septembre 2011

KULL Steven, « Misperceptions, the Media and the Iraqi War », *The American Public on International Issues/Knowledge Networks Poll*, 2 octobre 2003

LEFFLER Melvyn P., « 9/11 in Retrospect », *Foreign Affairs*, September/October 2011, pp.33-44

LITWAK Robert S., « Les États-Unis : un *rogue State* ? », *Annuaire français des relations internationales*, Volume IX, 2008

MANDEVILLE Laure, « L'Amérique dans l'ère de l'incertitude », *Le Figaro*, 8 septembre 2011

MICHELOT Vincent, « La présidence en exil : la fermeture de l'exécutif sous George W. Bush », *Études anglaises*, vol.60, 4/2007, pp.453-465

- RICHE Pascal, « Bush, la stratégie du sens unique », *Libération*, 11 septembre 2002
- ROLLAND-DIAMOND Caroline, « S’opposer à la guerre dans l’Amérique de George W. Bush », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 1/ 2008, n° 97, pp.175-186
- RUMSFELD Donald, « A New Kind of War », *The New York Times*, 27 septembre 2001
- VAN EVERA Stephen, « The War on Terror: Forgotten Lessons From World War II », MIT – *Center for International Studies*, octobre 2006
- WALLACE-WELLS Benjamin, « “America”. An idea with many authors », *New York Magazine*, 27 août 2011
- WASINSKI Christophe, « Sécurité et libéralisme aux États-Unis », *Annuaire français des relations internationales*, Volume V, 2004
- WASSERMAN Edward, « 11 septembre : le déclin des médias », *The Miami Herald*, in *Courrier International*, 6 septembre 2011

**ARTICLES SUR LA RELATION ENTRE LE POUVOIR ET L’INDUSTRIE
CINEMATOGRAPHIQUE : « LA POLITIQUE ETRANGERE D’HOLLYWOOD »**

- « Are the Pentagon and Hollywood too close for comfort? », *cbc.ca*, 15 septembre 2011
- « Pentagon boosts “media war” unit », *BBC News*, 31 octobre 2006
- « Uncle Sam wants Hollywood », *CNN*, 9 novembre 2001
- ALFORD Matthew & GRAHAM Robbie, « Lights, Camera... Covert Action: The Deep Politics of Hollywood », *Global Research*, 21 janvier 2009
- ALFORD Matthew & GRAHAM Robbie, « The Deep Politics of Hollywood », *Global Research*, 21 février 2009
- AUBERT Vianney, « Portrait d’une Amérique meurtrie », *Le Figaro*, 8 novembre 2007
- AUGÉ Étienne, « Hollywood, faiseur d’Histoire », *Slate.fr*, 9 juillet 2011
- BARSTOW David, « Behind TV Analysts, Pentagon’s Hidden Hand », *The New York Times*, 20 avril 2008
- BENEZET Erwan & COURMONT Barthélémy, « Washington et Hollywood : l’arme fatale ? », *Revue internationale et stratégique*, 2004/3 n°55, pp.19-26

BERNSTEIN Paula, « Hardest-Working Actor Of the Season: the C.I.A. », *The New York Times*, 2 septembre 2001

BIRKHOLD Matthew, « Unclassified Fictions: The CIA, Secrecy Law, and the Dangerous Rhetoric of Authenticity », *Berkeley Journal of Entertainment and Sports Law*, vol.3, n°1, May 2014, pp.17-71

BIZIMANA Aimé-Jules, « Le Pentagone, les médias et la guerre en Irak », *Les Cahiers du journalisme*, n°15, Hiver 2006

BLUMENFELD Samuel, « Le Pentagone et la CIA enrôlent Hollywood », *Le Monde*, 24 juillet 2002

BLUMENFELD Samuel, « Le déclin de l'empire hollywoodien », *Le Monde*, 23 novembre 2012

BORTZMEYER Gabriel, « À chaque guerre ses films », *Le Nouvel Observateur*, 8 avril 2011

CARYL Christian, « How the *Wizard of Oz* Explains America's Foreign Policy », *Foreign Policy*, 15 août 2014

CHAMBERS David, « Will Hollywood Go to War? », *Transnational Broadcasting Studies*, n°8, Spring/Summer 2002

DREZNER Daniel W., « Is American soft Power on the wane? », *Foreign Policy*, 13 février 2003

DREZNER Daniel W., « What the Oscars metaphorically tell us about international relations », *Foreign Policy*, 8 mars 2010

FRAGO Marta, LA PORTE Teresa & PHALEN Patricia, « The Narrative reconstruction of 9/11 in Hollywood films: independent voice or official interpretations? », *Javnost-The Public*, vol.17, n°3, 2010, pp.57-70

FRODON Jean-Michel, « Guerre et politique. Le Moyen-Orient désorienté Hollywood », *Les Cahiers du Cinéma*, n°609, février 2006

FRODON Jean-Michel, « Le génie du système », *Les Cahiers du Cinéma*, n°614, juillet-août 2006

GALLOWAY Stephen, « How Hollywood Conquered the World (All Over Again) », *Foreign Policy*, 23 février 2012

GITTELL Noah, « How Obama blurred the border between Hollywood and Washington », *The Guardian*, 2 juin 2015

GUTMAN Pierre-Simon, « La présidence Bush sur scène et à l'écran : une résurgence absurde de tragédies passées », *Revue française d'études américaines*, 2011/1, n°127, pp.100-116

HAGAN Joe, « Karl Rove. Choreographer of a war presidency », *New York Magazine*, 27 août 2011

HALBFINGER David M., « Politicians Are Doing Hollywood Star Turns », *The New York Times*, 6 février 2007

HASTINGS Michael, « Is Hollywood America's Best Truth Teller On Iraq? », *buzzfeed.com*, 20 mars 2013

HAYDEN Tom, « When the CIA infiltrated Hollywood », *salon.com*, 28 février 2013

HOBBERMAN J., « A New Obama Cinema? », *The New York Review of Books*, 11 février 2012

KEATING Joshua E., « Does Hollywood Have a Foreign Policy? », *Foreign Policy*, 22 février 2013

KEATING Joshua E., « Hollywood's Iraq war », *Foreign Policy*, 21 mars 2013

KEEGAN Rebecca, « The U.S. military's Hollywood connection », *Los Angeles Times*, 21 août 2011

KING John, « White House sees Hollywood role in war on terrorism », *CNN*, 8 novembre 2001

LACEY Liam, « The CIA's image in films has never been shinier », *The Globe and Mail*, 21 février 2013
LENOIR Tim & LOWOOD Henry, « Theaters of war: the military-entertainment complex », *Stanford University*, 2002

LEE Kevin, « "The Little State Department": Hollywood and the MPAA's Influence on U.S. Trade Relations », *Northwestern Journal of International Law & Business*, vol.28, n°2, Winter 2008

LÉVESQUE Julie, « Screen Propaganda, Hollywood and the CIA », *Global Research*, 1^{er} mars 2013

LÉVY-WILLARD Annette, « En colère contre Bush, Hollywood s'engage dans des films politiques, interview de Peter BISKIND », *Libération*, 11 février 2006

LYMAN Rick, « Hollywood Discusses Role in War Effort », *The New York Times*, 12 novembre 2001

MARTIN Tim, « Les superhéros ont perdu leurs pouvoirs », *The Daily Telegraph*, in *Courrier International*, 6 juillet 2012

MINGANT Nolwenn, « Hollywood et le département d'État : une liaison dangereuse ? », *Géoéconomie*, n°58, 2011/3, pp.67-73

MORETTI Franco, « Planet Hollywood », *New Left Review*, May-June 2001

REVEL Renaud & ROSSANO Denis, « Hollywood, combien de divisions ? », *L'Express*, 5 juillet 2004

RICHARD Emmanuelle, « Hollywood s'attaque à l'Irak », *Libération*, 5 septembre 2007

RONAI Maurice, « Hollywood et le Pentagone coopèrent dans les effets spéciaux et les techniques de simulation », *Le Débat stratégique*, CIRPES, n°46, septembre 1999

SCOTT A.O., « A War on Every Screen », *The New York Times*, 28 octobre 2007

SCOTT A.O. & DARGIS Manohla, « Movies in the Age of Obama », *The New York Times*, 16 janvier 2013

SIROTA David, « 25 years later, how "Top Gun" made America love war », *The Washington Post*, 26 août 2011

SMITH Steven Donald, « Hollywood, Military Cooperation Often Mutually Beneficial », *American Forces Press Service*, 21 août 2006

STANLEY Tim, « How Hollywood became a bizarre but integral part of American democracy », *The Telegraph*, 13 février 2014

STOKES Melvyn, « Structuring Absences: Images of America Missing From the Hollywood Screen », *Revue française d'études américaines*, 2001/3, n°89, pp.43-53

TOULON Béatrice, GUYON Michel, BAUREZ Thomas & CHEZE Thierry, « Irak : Hollywood contre Bush », *L'Express*, 5 novembre 2007

VERNIER Jean-Marc, « Cinéma et Amérique : une image effritée », *Quaderni*, n°50-51, Printemps 2003, pp.197-209

WALT Stephen M., « The Pentagon goes to Hollywood », *Foreign Policy*, 2 août 2012

ZEGART Amy, « Langley Goes Hollywood », *Foreign Policy*, 11 septembre 2012

ARTICLES SUR LA GUERRE EN IRAK ET LES RELATIONS ENTRE HOLLYWOOD ET LE PENTAGONE

ALLEN Mike & BRODER David S., « Bush's Leadership Style: Decisive or Simplistic? », *The Washington Post*, 30 août 2004

BAUDRILLARD Jean, « Pornographie de la guerre », *Libération*, 19 mai 2004

BRUNO Greg, « U.S. Security Agreements and Iraq », *Council on Foreign Relations*, 23 décembre 2008

DeYOUNG Karen, « Tenet Details Efforts to Justify Invading Iraq », *The Washington Post*, 28 avril 2007

DeYOUNG Karen, « Obama Sets Timetable for Iraq Withdrawal, Calling It Part of Broader Middle East Strategy », *The Washington Post*, 28 février 2009

IKENBERRY G. John, « America's Imperial Ambition », *Foreign Affairs*, September/October 2002

OBAMA Barack, « My Plan for Iraq », *The New York Times*, 14 juillet 2008

PATTERSON John, « Shame of a nation », *The Guardian*, 23 août 2007

RAMONET Ignacio, « Mensonges d'État », *Le Monde diplomatique*, juillet 2003

SAURETTE Paul, « You Dissin Me? Humiliation and Post 9/11 Global Politics », Congrès de l'Association Française de Science Politique, Toulouse, 2007

SUSKIND Ron, « Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush », *The New York Times*, 17 octobre 2004

DOCUMENTAIRES ET DOCUMENTS AUDIO-VISUELS

Un voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma américain (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies), réalisé par Martin Scorsese et Michael Henry Wilson, Arte & British Film Institute, 1995, 225 min.

New York : 11 septembre (11/09), réalisé par Jules et Gédéon Naudet / James Hanlon, Goldfish Pictures et Silverstar Productions, 2002, 128 min.

Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies, réalisé par Emilio Pacull, Arte France & Les Films d'Ici, 2004, 90 min.

Irak : la guerre à tout prix, réalisé par Jean-Christophe Rosé, Roche Productions, 2004, 74 min.

Enemy Image, réalisé par Mark Daniels, Multimédia France Productions & France 2, 2005, 93 min.

No End in Sight, réalisé par Charles Ferguson, Magnolia Pictures, 2007, 102 min.

Made in Hollywood, réalisé par Anne Feinsilber, Zadig Productions & Arte France, 2010, 52 min.

11 septembre 2001 – le cauchemar américain, réalisé par Alexander Berkel, Marc Brasse, Florian Huber & Bernd Mütter, Arte & ZDF, 2010, 86 min.

George W. Bush: the 9/11 Interview, réalisé par Peter Schnall, Partisan Pictures for National Geographic Channels, 2011, 45 min.

Les Routes de la terreur, réalisé par Jean-Christophe Klotz, MAHA Productions, 2011, 150 min.

Guerre, mensonges et vidéo, réalisé par François Bringer, LCP-Assemblée nationale & Point du jour, 2013, 52 min.

La Guerre d'Hollywood 1939-1945, réalisé par Michel Viotte, La Compagnie des Indes, 2013, 140 min.

Super-héros : l'éternel combat, réalisé par Michael Kantor, Ghost Light Films, 2013, 156 min.

Quand Hollywood monte au front : La propagande pendant la 2^{nde} Guerre mondiale, réalisé par Peter Miller, ZDF, 2014, 55 min.

DISCOURS DE GEORGE W. BUSH

« 9/11 Address to the Nation », 11 septembre 2001

« Address to the Nation », 20 septembre 2001

« State of the Union address », 29 janvier 2002

« September 11 Anniversary Address », 11 septembre 2002

« Press Conference of the President », 13 avril 2004

« Second inaugural address of George W. Bush », 20 janvier 2005

DISCOURS DE BARACK OBAMA

« 2004 Democratic National Convention keynote address », 27 juillet 2004

« Barack Obama Election Victory Speech », 4 novembre 2008

« Inaugural address of Barack Obama », 20 janvier 2009

« *A New Beginning* », Cairo University, 4 juin 2009

« State of the Union address », 24 janvier 2012

« Second inaugural address of Barack Obama », 20 janvier 2013

SUR LES SERIES TELEVISEES ET LES AUTRES CINEMAS

« Cinéma : les nouveaux nababs rouges », *Courrier International*, 12 novembre 2014

ARMATI Lucas & LANGLAIS Pierre, « “Homeland” ou le retour de l’Amérique post-11 Septembre », *Télérama*, 8 septembre 2012

FALKENRATH Richard A., « The Holes in “Homeland”. What the Show Gets Right – and Wrong – About Counterterrorism », *Foreign Affairs*, 14 décembre 2012

FRITZ Ben & HORN John, « Reel China: Hollywood tries to stay on China’s good side », *The Los Angeles Times*, 16 mars 2011

GEDMIN Jeffrey, « Boom Box U.S.A. Surrogate Broadcasting as a Tool of U.S. Soft Power », *Foreign Affairs*, 27 septembre 2009

HASKI Pierre, « The Interview, Exodus, Homeland... Ces films qui dérangent les Etats », *Rue 89-Le Nouvel Observateur*, 28 décembre 2014

LABBÉ PACHECO Jadine, « Les autorités payent 14 millions de dollars pour changer le scénario de “James Bond” », *Courrier International*, 15 mars 2015

LANGLAIS Pierre, « De l’image trop rose de la vie des Noirs américains dans les séries », *Télérama*, 9 mars 2015

MAYER Jane, « Whatever It Takes. The politics of the man behind “24” », *The New Yorker*, 19 février 2007

MORIN Fabien, « Pour les Pakistanais, Homeland est “une insulte” à leur pays », *Le Figaro*, 28 décembre 2014

STANLEY Alessandra, « Another Terrorist Plot, Another Very Long Day », *The New York Times*, 14 janvier 2010

WILSON Benji, « The new Jack Bauer: tough on torture, sweet on Obama », *The Telegraph*, 15 janvier 2009

ARTICLES SUR LES FILMS ANALYSES

11'09''01 - September 11 – film collectif (2002)

APIOU Virginie, « 11'09''01 : polémique en Amérique », *L'Express*, 5 septembre 2002

BRADSHAW Peter, « 11'09''01 », *The Guardian*, 27 décembre 2002

JOYARD Olivier, « World Cinema Center », *Les Cahiers du Cinéma*, n°571, septembre 2002

SULLIVAN Moira, « 11'09''01 - September 11 », *The Examiner*, 11 septembre 2011

2012 de Roland Emmerich (2009)

CHILD Ben, « Emmerich reveals fear of fatwa axed 2012 scene », *The Guardian*, 3 novembre 2009

PUIG Claudia, « “2012”: Now that’s Armageddon! », *USA Today*, 13 novembre 2009

4b44 Dernier jour sur Terre d’Abel Ferrara (2011)

MICHEL Ursula, « Ils ont filmé la fin du monde : la fin du monde, et puis plus rien, pschiit [4/7] », *Slate.fr*, 16 décembre 2012

RAUGER Jean-François, « “4h44 Dernier jour sur Terre” : la fin d’un monde, ou l’eschatologie vue du loft d’un couple new-yorkais », *Le Monde*, 18 décembre 2012

SCOTT A.O., « The World Is Ending; Check Your To-Do List », *The New York Times*, 22 mars 2012

***Argo* de Ben Affleck (2012)**

« “Argo” revu et corrigé par la CIA », *Le Monde*, 8 novembre 2014

« Hollywood plans for new Iranophobic films discussed in Tehran », *Tehran Times*, 12 mars 2013

BEYLAU Pierre, « “Argo”, ou comment les mollahs firent perdre Carter et élire Reagan », *Le Point*, 6 novembre 2012

HANNUN Marya, « Predictable Argo win at Oscars causes predictable Iranian outrage », *Foreign Policy*, 25 février 2013

HANNUN Marya, « Does Iran have a legal case against “Argo”? », *Foreign Policy*, 12 mars 2013

JONES Nate, « The True Spy Story Behind *Argo* », *Foreign Policy*, 18 octobre 2012

KEATING Joshua E., « Does Hollywood Have a Foreign Policy? », *Foreign Policy*, 22 février 2013

SOTINEL Thomas, « “Argo” : Hollywood et la CIA au secours des prisonniers de la révolution islamique », *Le Monde*, 6 novembre 2012

***Avatar* de James Cameron (2009)**

ATZMON Gilad, « Avatar and Humanism in Hollywood », *Pacific Free Press*, 30 décembre 2009

Critique de Peter Bradshaw, *The Guardian*, 17 décembre 2009

Critique de Sukhdev Sandhu, *The Daily Telegraph*, 17 décembre 2009

Critique de Todd Hertz, *Christianity Today*, 17 décembre 2009

DEVINE Miranda, « Hit by the leftie sledgehammer », *The Sydney Morning Herald*, 2 janvier 2010

GARDINER Nile, « Avatar: the most expensive piece of anti-American propaganda ever made », *The Telegraph*, 25 décembre 2009

GOLDSTEIN Patrick, « “Avatar” arouses conservatives’ ire », *The Los Angeles Times*, 5 janvier 2010

JOYARD Olivier & LALANNE Jean-Marc, « “Avatar”, la fable noire de James Cameron », *Les Inrocks*, 17 décembre 2009

ZACHAREK Stéphanie, « “Avatar”: Dances with aliens », salon.com, 18 décembre 2009

***Babel* d’Alejandro González Iñárritu (2006)**

Critique d’Antoine Thirion, *Les Cahiers du Cinéma*, n°617, novembre 2006

GARDELS Nathan, « Hollywood Must Show Point of View of Others », *The Huffington Post*, 25 mai 2011

***Blood Diamond* d’Edward Zwick (2006)**

Critique d’Antoine Thirion, *Les Cahiers du Cinéma*, n°620, février 2007

DARGIS Manohla, « Diamonds and the Devil, Amid the Anguish of Africa », *The New York Times*, 8 décembre 2006

***Captain America: The First Avenger* de Joe Johnston (2011)**

BOUCHER Geoff, « “Captain America” director has different spin on hero: “He’s not a flag-waver” », *The Los Angeles Times*, 21 juillet 2010

FRODON Jean-Michel, « Captain America et les cow-boys », Slate.fr, 23 août 2011

GRAY John, « The Moral Philosophy of Captain America », *The New Republic*, 2 avril 2014

***Cloverfield* de Matt Reeves (2008)**

FOUNDAS Scott, « Cloverfield Is a Horror », *LA Weekly*, 16 janvier 2008

ZACHAREK Stephanie, « Cloverfield: Do we really need the horror of 9/11 to be repackaged and presented to us as an amusement-park ride? », *salon.com*, 18 janvier 2008

***Contagion* de Steven Soderbergh (2011)**

DARGIS Manohla, « “Contagion”. A Nightmare Pox on Your Civilized World », *The New York Times*, 8 septembre 2011

DENBY David, « Call the Doctor », *The New Yorker*, 19 septembre 2011

KEATING Joshua, « Contagion: Tiny germs vs. big government », *Foreign Policy*, 12 septembre 2011

***Dans la vallée d’Elah* de Paul Haggis (2007)**

BRADSHAW Peter, « In the Valley of Elah », *The Guardian*, 25 janvier 2008

REGNIER Isabelle, « “Dans la vallée d’Elah” : quand la guerre en Irak contamine les valeurs de l’Amérique », *Le Monde*, 6 novembre 2007

***Démineurs* de Kathryn Bigelow (2009)**

BARNES Julian E., PARKER Ned & HORN John, « “The Hurt Locker” sets off conflict », *The Los Angeles Times*, 25 février 2010

MCKELVEY Tara, « The Hurt Locker as Propaganda », *The American Prospect*, 17 juillet 2009

SCOTT A. O., « Soldiers on a Live Wire Between Peril and Protocol », *The New York Times*, 25 juin 2009

***Fahrenheit 9/11* de Michael Moore (2004)**

BERTHOUX André-Michel, « Fahrenheit 9/11 : Moore contre Bush, avec Orwell & Keynes », *cadrage.net*, septembre 2004

BURDEAU Emmanuel, « Double M contre W », *Les Cahiers du Cinéma*, n°592, juillet-août 2004

RUTENBERG Jim, « Disney Is Blocking Distribution of Film That Criticizes Bush », *The New York Times*, 5 mai 2004

WEBER Cynthia, « Fahrenheit 9/11: The Temperature Where Morality Burns », *Journal of American Studies*, Cambridge University Press, vol.40, mars 2006, pp.113-131

***Green Zone* de Paul Greengrass (2010)**

DAWTREY Adam, « Greengrass lines up Iraq movie », *Variety*, 22 janvier 2008

DENSELOW James, « Bourne in Baghdad », *The Guardian*, 14 mars 2010

ROSE Steve, « Paul Greengrass: the betrayal behind Green Zone », *The Guardian*, 8 mars 2010

SCOTT A. O., « A Search for That Casualty, Truth », *The New York Times*, 11 mars 2010

***Iron Man* et *Iron Man 2* de Jon Favreau (2008 et 2010)**

CORCUFF Philippe, « Iron Man : leçons philosophiques d'un blockbuster américain », *Le Nouvel Observateur*, 20 mai 2008

Critique de Philip French, *The Guardian*, 2 mai 2010

Critique de Roger Ebert, *The Chicago Tribune*, 1^{er} juin 2008

MIRRLEES Tanner, « How to Read Iron Man. The Economics, Geopolitics and Ideology of an Imperial Film Commodity », *CineAction*, vol.92, n°2, 2014, pp.4-11

***Jarehead* de Sam Mendes (2005)**

JAMES Caryn, « In Theaters and on Television, Marketing the Illusion of War Without Politics », *The New York Times*, 10 novembre 2005

MEEK James, « Visions of hell », *The Guardian*, 16 décembre 2005

SCOTT A. O., « Soldiers in the Desert, Antsy and Apolitical », *The New York Times*, 4 novembre 2005

***Je suis une légende* de Francis Lawrence (2007)**

HALBFINGER David M., « The City That Never Sleeps, Comatose », *The New York Times*, 4 novembre 2007

MONDELLO Bob, « "I Am Legend" a One-Man American Metaphor », npr.com, 14 décembre 2007

WILLIAMS Colby D., « Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror Films », College of Arts and Sciences, Georgia State University, 2011

***La 25^e Heure* de Spike Lee (2002)**

BÉNÉDICT Sébastien, « Sans colère », *Les Cahiers du Cinéma*, n°577, mars 2003

PÉRON Didier, « Le "fuck you" de Spike Lee à Ben Laden », *Libération*, 12 mars 2003

TYLSKI Alexandre, « Que restera-t-il après minuit ? », cadrage.net, février 2003

***La Guerre des mondes* de Steven Spielberg (2005)**

Interview with Tom Cruise and Steven Spielberg, *Der Spiegel*, 27 avril 2005

BREZNICAN Anthony, « Spielberg's family values », *USA Today*, 23 juin 2005

BURDEAU Emmanuel, « Dans l'ombre du 11 septembre », *Les Cahiers du cinéma*, n°603, juillet-août 2005

DELORME Stéphane, « Empire de la nuit », *Les Cahiers du Cinéma*, n°603, juillet-août 2005

***Land of Plenty* de Wim Wenders (2004)**

GARSON Charlotte, « West Bank, West Coast », *Les Cahiers du Cinéma*, n°593, septembre 2004

***La Route* de John Hillcoat (2009)**

KAVADLO Jesse, « 9/11 Did Not Take Place: Apocalypse and Amnesia in Film and "The Road" », *The Popular Culture Studies Journal*, vol.1, n°1&2, 2013

SOTINEL Thomas, « "La Route" : l'apocalypse, hier », *Le Monde*, 1^{er} décembre 2009

La Trilogie Batman de Christopher Nolan (*Batman Begins*, 2005 ; *The Dark Knight*, 2008 ; *The Dark Knight Rises*, 2012)

BURDEAU Emmanuel, « Dans l'ombre du 11 septembre », *Les Cahiers du cinéma*, n°603, juillet-août 2005

CHEN Vivienne, « The Dark Knight and the Post-9/11 Death Wish », Academia.edu, 7 mai 2013

DARGIS Manohla, « Showdown in Gotham Town », *The New York Times*, 18 juillet 2008

FEBLOWITZ Joshua C., « The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman », *Student Pulse*, vol.1, n°12, 2009

FRODON Jean-Michel, « The Dark Knight Rises : le chevalier de l'illusion », Slate.fr, 28 juillet 2012

IP John, « The Dark Knight's War on Terrorism », *Ohio State Journal of Criminal Law*, vol.9, n°1, 2011

KLAVAN Andrew, « What Bush and Batman Have in Common », *The Wall Street Journal*, 25 juillet 2008

NAUDIN Christophe, « The Dark Knight Rises : l'univers de Batman est-il façonné par le néoconservatisme ? », *Le Nouvel Observateur*, 30 juillet 2012

SEELow Soren, « Frank Miller, Batman et le choc des civilisations », *Le Monde*, 27 juillet 2012

La Trilogie Jason Bourne (*La Mémoire dans la peau* de Doug Liman, 2002 ; *La Mort dans la peau* de Paul Greengrass, 2004 ; *La Vengeance dans la peau* de Paul Greengrass, 2007)

BURDEAU Emmanuel, « Une salle de bain à Tanger », *Les Cahiers du Cinéma*, n°626, septembre 2007

GAINÉ Vincent M., « Remember Everything, Absolve Nothing: Working through Trauma in the *Bourne* Trilogy », *Cinema Journal*, University of Texas Press, vol.51, n°1, Fall 2011

MALAUSSA Vincent, « Fantaisie hi-tech », *Les Cahiers du Cinéma*, n°571, septembre 2002

***Le Jour d'après* de Roland Emmerich (2004)**

BOWLES Scott, « "The Day After Tomorrow" heats up a political debate Storm of opinion rains down on merits of disaster movie », *USA Today*, 26 mai 2004

***Le Terminal* de Steven Spielberg (2004)**

LORFEVRE Alain, « Steven Spielberg à l'ombre du 11 septembre 2001 », *La Libre Belgique*, 24 janvier 2006

TYLSKI Alexandre, « La signature au cinéma selon Steven Spielberg. Étude sur *The Terminal* », *cadrage.net*, septembre 2004

***Lord Of War* d'Andrew Niccol (2005)**

Critique de Cyril Neyrat, *Les Cahiers du Cinéma*, n°608, janvier 2006

***Mensonges d'État* de Ridley Scott (2008)**

DENBY David, « The Film Files: Body of Lies », *The New Yorker*, 20 octobre 2008

SCOTT A.O., « Big Stars Wielding an Array of Accents, Fighting the War on Terrorism », *The New York Times*, 9 octobre 2009

SOTINEL Thomas, « “Mensonges d’État” : l’espion aux mains sales », *Le Monde*, 4 novembre 2008

***Minority Report* de Steven Spielberg (2002)**

BREZNICAN Anthony, « Spielberg’s family values », *USA Today*, 23 juin 2005

LALANNE Jean-Marc, « Juridiction des images », *Les Cahiers du Cinéma*, n°572, octobre 2002

MITCHELL Elvis, « Halting Crime In Advance Has Its Perils », *The New York Times*, 21 juin 2002

***Munich* de Steven Spielberg (2005)**

DELORME Stéphane, « Munich : impossible », *Les Cahiers du Cinéma*, n°609, février 2006

EBERT Roger, « A telephone call with Spielberg », *Chicago Sun-Times*, 25 décembre 2005

FOLLATH Erich & SPÖRL Gerhard, « Steven Spielberg’s “Munich”: The Morality of Revenge », *Der Spiegel*, 23 janvier 2006

FRODON Jean-Michel, « Guerre et politique ». Le Moyen-Orient désoriente Hollywood », *Les Cahiers du Cinéma*, n°609, février 2006

GOLDBERG Michelle, « Steven Spielberg’s Controversial New Film: The War on “Munich” », *Der Spiegel*, 20 décembre 2005

URQUHART Conal, « Sharon’s aide helps Spielberg promote controversial film », *The Guardian*, 19 décembre 2005

***Redacted* de Brian De Palma (2007)**

Critique d’Emmanuel Burdeau, *Les Cahiers du Cinéma*, n°631, février 2008

RAUGER Jean-François, « “Redacted, revu et corrigé” : Brian De Palma réinvente toutes les images de l’horreur irakienne », *Le Monde*, 19 février 2008

***Superman Returns* de Bryan Singer (2006)**

Critique de Jean-Marc Lalanne, *Les Inrockuptibles*, 1^{er} janvier 2006

ECO Umberto, « Le mythe de Superman », *Communications*, n°24, 1976, pp.24-40

***Syriana* de Stephen Gaghan (2005)**

GARSON Charlotte, « Tempête à Washington et Dubaï », *Les Cahiers du Cinéma*, n°609, février 2006

HALBFINGER David M., « Hollywood Has a New Hot Agency », *The New York Times*, 15 mai 2005

SEGAL Victoria, « Mad, bad world », *New Statesman*, 6 mars 2006

Stephen GAGHAN'S discussion with *The Washington Post*, 15 novembre 2005

THOMSON Desson, « Hollywood Zooms In On a Post-9/11 World », *The Washington Post*, 10 décembre 2005

***Take Shelter* de Jeff Nichols (2011)**

MANDELBAUM Jacques, « "Take Shelter" : puissant tableau d'Apocalypse », *Le Monde*, 4 janvier 2012

SCOTT A.O., « A Splintering Psyche or Omens of Disaster? », *The New York Times*, 29 septembre 2011

THORET Jean-Baptiste, « Petite histoire de la fin du monde au cinéma », *Le Monde*, 20 décembre 2012

***Vol 93* de Paul Greengrass (2006)**

Interview de Paul Greengrass, indielondon.co.uk, 2006

BRADSHAW Peter, « United 93 », *The Guardian*, 2 juin 2006

BURKEMAN Oliver, « The day they hijacked America », *The Guardian*, 28 avril 2006

EDELSTEIN David, « Flight Sequence. Should Hollywood be in the 9/11 business? Only if it can make movies like “United 93” », *New York Magazine*, 1^{er} mai 2006

HEATH Iver, « Four Years On, a Cabin’s-Eye View of 9/11 », *The New York Times*, 1^{er} janvier 2006

ROSENBAUM Ron, « Hijacking the Hijacking. The problem with the United 93 films », *Slate.com*, 27 avril 2006

WAXMAN Sharon, « Universal Will Not Pull “United 93” Trailer, Despite Criticism », *The New York Times*, 4 avril 2006

Watchmen : Les Gardiens de Zack Snyder (2009)

HUGHES Jamie A., « “Who Watches The Watchmen?”: Ideology And “Real World” Superheroes », *The Journal of Popular Culture*, vol.39, n°4, 2006, pp.546-557

MANDELBAUM Jacques, « “Watchmen, les Gardiens” : jamais l’Amérique n’avait montré des superhéros aussi abîmés et cyniques », *Le Monde*, 10 avril 2009

MARRIN Daniel, « “Watchmen” Changes for Post-9/11 World », *nbcwashington.com*, 14 juillet 2009

REHAK Bob, « Adapting Watchmen after 9/11 », *Cinema Journal*, University of Texas Press, vol.51, n°1, Fall 2011

SERJEANT Jill, « “Watchmen” is treasure trove for philosophers », *Reuters.com*, 5 mars 2009

World Trade Center d’Oliver Stone (2006)

BELL Anne-Laure, « La citation du réel : le 11-Septembre », *Médiamorphoses*, n°20, 2007

FRAGO Marta, LA PORTE Teresa & PHALEN Patricia, « The Narrative reconstruction of 9/11 in Hollywood films: independent voice or official interpretations? », *Javnost-The Public*, vol.17, n°3, 2010, pp.57-70

LISS Rebecca, « Oliver Stone’s World Trade Center Fiction. How the 9/11 rescue really happened », *Slate.com*, 9 août 2006

SHARP Rob, « A film too far for Stone? », *The Guardian*, 9 juillet 2006

SOULADIÉ Vincent, « Adapter le 11 septembre 2001 au cinéma : Limites et écarts de la représentation dans *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006) », *Miranda*, n°8, 2013

***Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow (2012)**

BOUTHERIN Grégory, « “Zero Dark Thirty” : polémiques autour du récit de la mort de Ben Laden », *Questions Internationales*, n°69, septembre-octobre 2014, pp.111-117

BRUNI Frank, « Bin Laden, Torture and Hollywood », *The New York Times*, 8 décembre 2012

CESBRON Mathilde, « “Zero Dark Thirty” : l’ex-chef de la CIA a bien révélé des documents top secret », *Le Figaro*, 6 juin 2013

CIEPLY Michael, « Film About the Hunt for Bin Laden Leads to a Pentagon Investigation », *The New York Times*, 6 janvier 2012

DILANIAN Ken & KEEGAN Rebecca, « Hollywood a longtime friend of the CIA », *The Los Angeles Times*, 26 mai 2012

FRODON Jean-Michel, « “Zero Dark Thirty” : à la fin, Ben Laden meurt, mais ce n’est pas le plus important », *Slate.fr*, 23 janvier 2013

LANG Brent, « Government communicated with “Zero Dark Thirty” makers », *Chicago Tribune*, 29 août 2012

MAASS Peter, « Don’t Trust “Zero Dark Thirty” », *The Atlantic*, 13 décembre 2012

MANDELBAUM Jacques, « “Zero Dark Thirty” : vengeance d’une nation », *Le Monde*, 22 janvier 2013

MAYER Jane, « Zero Conscience in “Zero Dark Thirty” », *The New Yorker*, 14 décembre 2012

SIROTA David, « Pentagon, CIA likely approved “Zero Dark Thirty” torture scenes », *salon.com*, 20 décembre 2012

TOMASKY Michael, « Is Zero Dark Thirty Propaganda? », *The Daily Beast*, 10 décembre 2012

WINTER Jessica, « The Art of Darkness », *Time*, 4 février 2013

WITTES Benjamin, « Separating Facts from Fiction In Zero Dark Thirty », brookings.edu,
25 janvier 2013

FILMOGRAPHIE COMPLÈTE

[Les films les plus significatifs sont en caractères gras]

11'09''01 - September 11 (2002)

2012 de Roland Emmerich (2009)

4b44 Dernier jour sur Terre (4:44 Last Day on Earth) d'Abel Ferrara (2011)

A.I. Intelligence artificielle (Artificial Intelligence) de Steven Spielberg (2001)

Air Force One de Wolfgang Petersen (1997)

Apocalypse Now de Francis Ford Coppola (1979)

Argo de Ben Affleck (2012)

Armageddon de Michael Bay (1998)

Avatar de James Cameron (2009)

Batman Begins de Christopher Nolan (2005)

Blood Diamond d'Edward Zwick (2006)

Captain America: The First Avenger de Joe Johnston (2011)

Cloverfield de Matt Reeves (2008)

Collision (Crash) de Paul Haggis (2004)

Contagion de Steven Soderbergh (2011)

Couvre-feu (The Siege) d'Edward Zwick (1998)

Dans la vallée d'Elab (In the Valley of Elab) de Paul Haggis (2007)

Démineurs (The Hurt Locker) de Kathryn Bigelow (2008)

Des hommes d'influence (Wag the Dog) de Barry Levinson (1997)

District 9 de Neill Blomkamp (2009)

Docteur Folamour ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe (Dr Strangelove: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb) de Stanley Kubrick (1963)

- Domage collatéral (Collateral Damage)* d'Andrew Davis (2002)
- Elephant* de Gus Van Sant (2003)
- Ennemi d'Etat (Enemy of the State)* de Tony Scott (1998)**
- Fahrenheit 9/11* de Michael Moore (2004)**
- Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick (1987)
- Gangs of New York* de Martin Scorsese (2002)
- Good Night, and Good Luck* de George Clooney (2005)
- Gran Torino* de Clint Eastwood (2008)
- Green Zone* de Paul Greengrass (2010)**
- Il faut sauver le soldat Ryan (Saving Private Ryan)* de Steven Spielberg (1998)**
- Independance Day* de Roland Emmerich (1996)**
- Iron Man* de Jon Favreau (2008)**
- Iron Man 2* de Jon Favreau (2010)**
- Jarhead* de Sam Mendes (2005)
- Je suis une légende (I Am Legend)* de Francis Lawrence (2007)
- L'Homme qui tua Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance)* de John Ford (1962)
- L'Interprète (The Interpreter)* de Sydney Pollack (2005)
- La 25^e Heure (25th Hour)* de Spike Lee (2002)**
- La Chute du faucon noir (Black Hawk Down)* de Ridley Scott (2001)
- La Guerre des mondes (War of the Worlds)* de Steven Spielberg (2005)**
- La Mémoire dans la peau (The Bourne Identity)* de Doug Liman (2002)**
- La Mort dans la peau (The Bourne Supremacy)* de Paul Greengrass (2004)**
- La Route (The Road)* de John Hillcoat (2009)
- La Somme de toutes les peurs (The Sum of All Fears)* de Phil Alden Robinson (2001)**
- La Vengeance dans la peau (The Bourne Ultimatum)* de Paul Greengrass (2007)**
- Land of Plenty* de Wim Wenders (2004)**
- Le Chanteur de Jazz (The Jazz Singer)* d'Alan Crosland (1927)

***Le Jour d'après (The Day After Tomorrow)* de Roland Emmerich (2004)**

Le Royaume (The Kingdom) de Peter Berg (2007)

Le Terminal (The Terminal) de Steven Spielberg (2004)

Le Vol du grand rapide (The Great Train Robbery) d'Edwin Stanton Porter et Wallace McCutcheon (1903)

Les Bérets Verts (The Green Berets) de Ray Kellogg et John Wayne (1968)

***Lord of War* d'Andrew Niccol (2005)**

***Mensonges d'État (Body of Lies)* de Ridley Scott (2008)**

Meurs un autre jour (Die Another Day) de Lee Tamahori (2002)

***Minority Report* de Steven Spielberg (2002)**

***Munich* de Steven Spielberg (2005)**

***Naissance d'une nation (The Birth of a Nation)* de D. W. Griffith (1915)**

Nous étions soldats (We Were Soldiers) de Randall Wallace (2002)

***Pearl Harbor* de Michael Bay (2001)**

Piège de cristal (Die Hard) de John McTiernan (1988)

Platoon d'Oliver Stone (1986)

***Redacted* de Brian De Palma (2007)**

Spider-Man de Sam Raimi (2002)

Spy Game de Tony Scott (2001)

Superman Returns de Bryan Singer (2006)

***Syriana* de Stephen Gaghan (2005)**

***Take Shelter* de Jeff Nichols (2011)**

***The Dark Knight : Le Chevalier noir (The Dark Knight)* de Christopher Nolan (2008)**

***The Dark Knight Rises* de Christopher Nolan (2012)**

***Top Gun* de Tony Scott (1986)**

Une journée en enfer (Die Hard with a Vengeance) de John McTiernan (1995)

Vol 93 (United 93) de Paul Greengrass (2006)

Watchmen : Les Gardiens (Watchmen) de Zack Snyder (2009)

World Trade Center d'Oliver Stone (2006)

Zero Dark Thirty de Kathryn Bigelow (2012)

ANNEXES

AUDITION DE RONALD REAGAN DEVANT LA COMMISSION DES ACTIVITÉS ANTI-AMÉRICAINES (HUAC), 23 OCTOBRE 1947

Reagan was president of the Screen Actors Guild at this time. His interest and involvement in politics was really only beginning. He was, however, a committed anti-Communist, and here cooperated with HUAC in commenting on the alleged activities of communists in Hollywood and the Screen Actors Guild.

CHAIRMAN J. PARNELL THOMAS: The record will show that Mr. McDowell, Mr. Vail, Mr. Nixon, and Mr. Thomas are present. A subcommittee is sitting. Staff members present: Mr. Robert E. Stripling, chief investigator; Messrs. Louis J. Russell, H.A. Smith, and Robert B. Gaston, investigators; and Mr. Benjamin Mandel, director of research.

STRIPLING: "When and where were you born, Mr. Reagan?"

RONALD REAGAN: Tampico, Illinois, February 6, 1911.

STRIPLING: What is your present occupation?

REAGAN: Motion picture actor.

STRIPLING: How long have you been engaged in that profession?

REAGAN: Since June 1937, with a brief interlude of 3 1/2 years – that at the time didn't seem very brief.

STRIPLING: What period was that?

REAGAN: That was during the late war.

STRIPLING: What branch of service were you in?

REAGAN: Well, sir, I had been for several years in the Reserve as an officer in the United States Cavalry, but I was assigned to the Air Corps.

STRIPLING: That is kind of typical of the Army, isn't it?

REAGAN: Yes, sir. The first thing the Air Corps did was loan me to the Signal Corps.

MCDOWELL: You didn't wear spurs?

REAGAN: I did for a little while.

CHAIRMAN: I think this has little to do with the facts we are seeking. Proceed.

STRIPLING: Mr. Reagan, are you a member of any guild?

REAGAN: Yes, sir, the Screen Actors Guild.

STRIPLING: How long have you been a member?

REAGAN: Since June 1937.

STRIPLING: Are you the president of the guild at the present time?

REAGAN: Yes, sir.

STRIPLING: When were you elected?

REAGAN: That was several months ago. I was elected to replace Mr. (Robert) Montgomery when he resigned.

STRIPLING: When does your term expire?

REAGAN: The elections come up next month.

STRIPLING: Have you ever held any other position in the Screen Actors Guild?

REAGAN: Yes, sir. Just prior to the war I was a member of the board of directors, and just after the war, prior to my being elected president, I was a member of the board of directors.

STRIPLING: As a member of the board of directors, as president of the Screen Actors Guild, and as an active member, have you at any time observed or noted within the organization a clique of either communists or fascists who were attempting to exert influence or pressure on the guild?

REAGAN: Well, sir, my testimony must be very similar to that of Mr. (George) Murphy and Mr. (Robert) Montgomery. There has been a small group within the Screen Actors Guild which has consistently opposed the policy of the guild board and officers of the guild, as evidenced by the vote on various issues. That small clique referred to has been suspected of more or less following the tactics that we associate with the Communist Party.

STRIPLING: Would you refer to them as a disruptive influence within the guild?

REAGAN: I would say that at times they have attempted to be a disruptive influence.

STRIPLING: You have no knowledge yourself as to whether or not any of them are members of the Communist Party?

REAGAN: No, sir, I have no investigative force, or anything, and I do not know.

STRIPLING: Has it ever been reported to you that certain members of the guild were communists?

REAGAN: Yes, sir, I have heard different discussions and some of them tagged as communists.

STRIPLING: Would you say that this clique has attempted to dominate the guild?

REAGAN: Well, sir, by attempting to put their own particular views on various issues, I guess you would have to say that our side was attempting to dominate, too, because we were fighting just as hard to put over our views, and I think, we were proven correct by the figures – Mr. Murphy gave the figures – and those figures were always approximately the same, an average of 90 percent or better of the Screen Actors Guild voted in favor of those matters now guild policy.

STRIPLING: Mr. Reagan, there has been testimony to the effect here that numerous communist-front organizations have been set up in Hollywood. Have you ever been solicited to join any of those organizations or any organization which you considered to be a communist-front organization?

REAGAN: Well, sir, I have received literature from an organization called the Committee for a Far-Eastern Democratic Policy. I don't know whether it is communist or not. I only know that I didn't like their views and as a result I didn't want to have anything to do with them.

STRIPLING: Were you ever solicited to sponsor the Joint Anti-Fascist Refugee Committee?

REAGAN: No, sir, I was never solicited to do that, but I found myself misled into being a sponsor on another occasion for a function that was held under the auspices of the Joint Anti-Fascist Refugee Committee.

STRIPLING: Did you knowingly give your name as a sponsor?

REAGAN: Not knowingly. Could I explain what that occasion was?

STRIPLING: Yes sir.

REAGAN: I was called several weeks ago. There happened to be a financial drive on to raise money to build a badly needed hospital called the All Nations Hospital. I think the purpose of the building is so obvious by the title that it has the support of most of the people of Los Angeles. Certainly of most of the doctors. Some time ago I was called to the telephone. A woman introduced herself by name. I didn't make any particular note of her name, and I couldn't give it now. She told me that there would be a recital held at which Paul Robeson would sing, and she said that all the money for the tickets would go to the hospital, and asked if she could use my name as one of the sponsors. I hesitated for a moment, because I don't think that Mr. Robeson's and my political views coincide at all; and then I thought I was being a little stupid because, I thought, here is an occasion where Mr. Robeson is perhaps appearing as an artist, and certainly the object, raising money, is above any political consideration: it is a hospital supported by everyone. I have contributed money myself. So I felt a little bit as if I had been stuffy for a minute, and I said, « *Certainly, you can use my name.* » I left town for a couple of weeks and, when I returned, I was handed a newspaper story that said that this recital was held at the Shrine Auditorium in Los Angeles under the auspices of the Joint Anti-Fascist Refugee Committee. The principal speaker was Emil Lustig, Robert Burman took up a collection, and the remnants of the Abraham Lincoln Brigade were paraded on the platform. I did not, in the newspaper story, see one word about the hospital. I called the newspaper and said I am not accustomed to writing to editors but would like to explain my position, and he laughed and said, « *You needn't bother, you are about the 50th person who had also been listed as sponsors of that affair.* »

STRIPLING: Would you say from your observation that that is typical of the tactics of the communists, to solicit and use the names of prominent people to either raise money or gain support?

REAGAN: I think it is in keeping with their tactics, yes sir.

STRIPLING: Do you think there is anything democratic about those tactics?

REAGAN: I do not, sir.

STRIPLING: As president of the Screen Actors Guild, you are familiar with the jurisdictional strike which has been going on in Hollywood for some time?

REAGAN: Yes, sir.

STRIPLING: Have you ever had any conference with any of the labor officials regarding this strike?

REAGAN: Yes, sir.

STRIPLING: Do you know whether the communists have participated in any way with this strike?

REAGAN: Sir, the first time that this word "communist" was ever injected into any of the meetings concerning the strike was at a meeting in Chicago with Mr. William Hutchinson, president of the carpenters' union, who were on strike at the time. He asked the Screen Actors Guild to submit terms to Mr. (Richard) Walsh, and he told us to tell Mr. Walsh that, if he would give in on these terms, he in turn would break run this Sorrell and the other commies out – I am quoting him – and break it up. I might add that Mr. Walsh and Mr. Sorrell were running the strike for Mr. Hutchinson in Hollywood.

STRIPLING: Mr. Reagan, what is your feeling about what steps should be taken to rid the motion picture industry of any communist influences?

REAGAN: Well, sir, 99 percent of us are pretty well aware of what is going on, and I think, within the bounds of our democratic rights and never once stepping over the rights given us by democracy, we have done a pretty good job in our business of keeping those people's activities curtailed. After all, we must recognize them at present as a political party. On that basis we have exposed their lies when we came across them, we have opposed their propaganda, and I can certainly testify that in the case of the Screen Actors Guild we have been eminently successful in preventing them from, with their usual tactics, trying to run a majority of an organization with a well organized minority. In opposing those people, the best thing to do is make democracy work. In the Screen Actors Guild we make it work by insuring everyone a vote and by keeping everyone informed. I believe that, as Thomas Jefferson put it, if all the American people know all of the facts they will never make a mistake. Whether the party should be outlawed, that is a matter for the government to decide. As a citizen, I would hesitate to see any political party outlawed on the basis of its political ideology. However, if it is proven that an organization is an agent of foreign power, or in any way not a legitimate political party – and I think the government is capable of proving that – then that is another matter. I happen to be very proud of the industry in which I work; I happen to be very proud of the way in which we conducted the fight. I do not believe the communists have ever at any time been able to use the motion picture screen as a sounding board for their philosophy or ideology.

CHAIRMAN: There is one thing that you said that interested me very much. That was the quotation from Jefferson. That is why this committee was created by the House of Representatives: to acquaint the American people with the facts. Once the American people are acquainted with the facts there is no question but what the American people will do the kind of job that they want done: that is, to make America just as pure as we can possibly make it. We want to thank you very much for coming here today.

REAGAN: Sir, I detest, I abhor their philosophy, but I detest more than that their tactics, which are those of the fifth column, and are dishonest, but at the same time I never as a citizen want to see our country become urged, by either fear or resentment of this group, that we ever compromise with any of our democratic principles through that fear or resentment. I still think that democracy can do it.”

RETRANSCRIPTION DE LA REUNION DE NOVEMBRE 2001 ENTRE DES OFFICIELS DE WASHINGTON ET DU PENTAGONE AVEC CEUX D'HOLLYWOOD¹²¹⁶

CATHERINE CALLAWAY, CNN ANCHOR: Jack Valenti, the president of the Motion Picture Association is now speaking at that news conference. We go to it live.

JACK VALENTI, PRESIDENT OF THE MOTION PICTURE ASSOCIATION:
... all unified that was in that room, all the major studios, all of the three guilds, representing actors, directors and writers, the presidents of those guilds and the executive directors of those guilds. There were theater owners and all the networks. Now, I don't have to tell you that from time to time this is an antagonistic group. We have conflicts. We have differences of opinion, and sometimes they are passionately expressed. But in this meeting, there was a seamless web of unity that was really quite affectionate to behold because this was about contributing Hollywood's creative imagination and their persuasion skills to help in this war effort so that one day Americans can lead normal lives again.

That's what it was all about. I will say up front there was no mention of content. The White House and its representatives did not say anything about that, because they knew that that was not the subject. It was up for either debate or suggestion. Content was off the table. Directors, writers, producers, studios will determine the kind of pictures they choose to make and compelling stories they want to tell.

What this was, was this wonderful and I must say to me, heartwarming experience of every single element in the motion picture and television business coming together, joined together. What can we do and how soon can we do it? I'd like to ask Mr. Karl Rove if he'd like to say something. I know he's got a plane that he wants to get on to get back to Washington.

Mr. Rove is the senior adviser to President Bush and was very helpful and do a little briefing on what was going on in the war and also he might want to go over it -- and I'll be glad to do it later -- the sort of seven points that he made which I thought were both valuable and explanatory. Mr. Rove.

¹²¹⁶ « Valenti and Rove Hold News Conference », CNN Transcript, 11 novembre 2001

KARL ROVE, SENIOR ADVISER TO PRESIDENT BUSH: Thank you, Jack. I want to express appreciation of the administration for this opportunity to brief the leaders of the entertainment industry on the contributing to the war effort and to discuss with them some of the opportunities for involvement. I was impressed by the fact that in one room were all the studio heads and all the leaders of the guild -- it was a wonderful conversation. It's clear that the leaders of the industry have ideas about how they want to contribute to the war effort, and we certainly want to encourage that. These, like -- these people, like every other American, feels strongly about the events of September 11th and the need to see this war through to its victorious conclusion and we appreciated the opportunity to visit with them today.

I want to deal quickly with the question that I'm sure I'd be asked if we allowed questions, and so I'm getting it out of the way beforehand. The world has changed since World War II, and a lot of people's attitudes about how the movie industry and the government relate in time of war are formed by what we think. We think we know about how the movie industry and the government interacted in World War II. On examination, relationship was like the relationship that we hope exists today. That is to say, the industry decides what it will do and when it will do it. The actual involvement of the movie industry in the war effort began at the direction of the industry itself in 1939 before the war even began.

There's a wonderful piece in *The New York Times* saying, Warner Brothers declared war on the Nazis last night with the release of their film "Confessions of a Nazi Spy" at the Strand. And contrary to the expectations that most people have or the recollections that most people have, the government did not direct the movie industry during World War II. There was an Office of War Information and an Office of Film Production that existed for less than a year, from June of 1942 to June of 1943, but it had very little influence over the industry, and the industry sort of set its own course and its own direction. And we certainly are in a country that prizes freedom above all else, would certainly encourage that in this climate, in this situation. But again, it was a great meeting. I appreciate so many important people taking time to come here on a Sunday morning. I thought (...) it was an interesting note that we met on Sunday, Veterans Day, in order to discuss how the industry saw its role in helping win this war on a day where we honor the sacrifice of others who have come before us to protect our freedoms. Thank you.

VALENTI: Thank you Mr. Rove. On behalf of Sherry Lansing (ph) and John Dogen (ph), our co-hosts, I want to say that every single major studio was in that room.

Every single network was in that room. And again, all three guilds representing the creative community were in that room. So, it was a gathering of kindred spirit who have come together. And some of the people standing behind me were there representing networks and studios and theaters, so – and guilds – so I suppose the time that I most reluctantly say is, are there any questions?

QUESTION: Mr. Rove, Mr. Valenti mentioned the seven points.

VALENTI: Yes. Well, Mr. Rove probably can do better than I. I wrote them down in my illegible handwriting, but I think ...

ROVE: Jack, I can't read your notes here.

VALENTI: I'll be glad to...

ROVE: We discussed with him the themes that are sort of the performing art message efforts in the administration. One is that this is a war against terrorism, not Islam, that America respects all religions. This is about a terrorist element that's attempted to hijack a religion. Secondly, that this is an opportunity for call – to issue a call for service. People want to know how they can help in this conflict, and we want to call them to service, not only in things that directly affect the war effort, such as the effort of health care professionals and emergency people and first responders, but we also want Americans to understand that they can serve in the war effort by helping their in their communities. Say, if they can feed a neighbor or help somebody in need, they're making America stronger and better for this conflict.

Thirdly, that we need to offer support for our troops and their families. We have a terrific fighting force of men and women, but it's a changed military. If you've been to a military installation you'll know what I'm talking about. Ft. Stewart, Georgia from which elements of the 24th Division are being deployed. You'll see a lot of families and you'll see lots of husbands and wives left behind their spouses as they are deployed abroad and you'll see lots of -- lots of children, and we need to think about supporting our men and women in uniform and their families. Think about the stress that you have in losing a loved one to a military conflict, having them go abroad (...) for a deployment. Now think about the conflict -- think about the stress that the family feels, for example, in the middle of Missouri when your husband would get up in the morning, go to the air base, suit up, fly off to Afghanistan and return home 18 hours later. At least when your son or daughter

goes or your husband or wife goes off to conflict and is deployed for six months or a year, at least you go through the pain of departure once. But these are military families that go through the pain of departure every day that their -- that their pilot husband or pilot father goes off to fly a B- 2 bomber to Afghanistan. So we need to think about supporting our military in these new circumstances.

Fourth, we need to understand that this terrorist attack was a global attack, which requires a global response. This is not simply an attack on two structures in New York City. This was an attack upon the fabric of civilization itself. It was an expression by people who say no rules, civilized rules govern their behavior.

Fifth, that this is a war against evil. We've got to be clear about this. This is not a mild disagreement between two diplomatic regimes. This is a fight against evil, against people who absolutely are intent upon undermining the foundations of our nation and upon spreading terror around the world.

Sixth, (...) we have the responsibility to reassure our children and our families. I don't know about your children, but I know about mine and I know about those of my friends and colleagues, and children are concerned. This is -- this is a war not in a distant place, but war brought home in a very personal way to our country, and we need to reassure children.

And finally, we talked about no propaganda. I mean, the world is full of people who are discerning, and we need to (...) recognize that concrete information told with honesty and specificity and integrity is important to the ultimate success in this conflict. We talked about these themes and it was -- we had a good exchange about them.

QUESTION: What do you think Hollywood can do (OFF-MIKE)?

ROVE: Well, we talked about lots of things. I'm going to leave it up to the studio heads and the writers' guilds and the directors and the producers to talk -- to come to closure about what they want to do, but there are lots of good specific ideas that we talked about. They arranged (UNINTELLIGIBLE), and I read them in e-mail from the captain of the U.S. Theodore Roosevelt, the Big Stick, as they affectionately call themselves, where they said, look, we'd like some first-run movies for our -- for our -- for our ship. We've got (...) a lot of people and we've got good movies, but they're all old and we've seen them a lot of times. Can we please get access? But we talked about other ideas. I'll leave it up to

them to talk about the ideas (...) that they brought up and the ideas they're going to adopt and follow. But we had a wonderful session about that, and I'm confident a lot of action will come as a result of it.

(...)

QUESTION: Is there going to be a committee of industry representatives for these kinds of (OFF-MIKE)?

VALENTI: Let me answer that. I think that there will be an organized structure. Remember, this was the beginning of the beginning. This is the first time we've met, and there was a lively exchange of ideas that were lofted by people in that room. Together with my colleagues and the studios and then the guilds and the networks, we're going to try to put some structure here, some discipline so that what we can do can be done with brisk efficiency. But that's still to come yet. We have not done that. The means of distribution, we talked about, for want of a better phrase I'll call it public service announcement messages, not only here domestically but abroad. And as Mr. Rove said, messages to our armed forces, to the people of this country, and then abroad where we can try to tell people how America has been the most generous country in the world. We have fed and clothed and sheltered millions and millions of people without asking anything in return. We have educated hundreds of thousands of people. And as he also pointed out, one of the big thrusts that we will try to use our skills is to make it clear to the millions of Muslims in the world that this is not an attack on Muslims. This is an attack on people who murder innocent people, which the followers of the Prophet Muhammad find to be violation of their own beliefs. So this is a war against a small group of terrorists who have no remorse and who have no affiliation with the Muslim religion, because they violated when you kill people. This is the sort of message we hope we can get out.

CALLAWAY: Affectionate, wonderful, heartwarming; the words of Jack Valenti, president of the Motion Picture Association describing the meeting with White House officials including Senior Adviser Carl Rove. He called it "a gathering of kindred spirits," saying -- Valenti saying that the content of movies certainly will not be changed, that that was not on the table, that producers will make what they want to make when they want to make it.

Let's go back now to Ron Brownstein of *The Los Angeles Times* joining us from Washington. Now, did we learn anything from this?

RON BROWNSTEIN, "LOS ANGELES TIMES": Well, yes. I mean, I think that, you know, Valenti made the point very clearly that what, you know, what they're interested in talking about are additional messages, supplementary messages and not really negotiating or discussing with the administration the underlying content of movies. But you know, it was really striking to watch that room and think of Jack Valenti in the White House under Lyndon Johnson as Hollywood became a leading force against the Vietnam War in the late '60s and early '70s, and just how much times have changed. Karl Rove, quite the amateur historian, history buff, and giving a little lesson there on World War II. The word I got yesterday was that the White House does not want to set up any kind of formal structure inside the government. They're hoping, as Valenti said, to have, I think, sort of informal, maybe a committee or some kind of an organization that would be quasi-private, that would work with Hollywood to encourage it. And as we also heard, they're looking at both domestic and international messages. One kind of a fly in the ointment, as a reporter, an empirical question I'd like to know is: Hollywood has an enormous global reach, but how much reach do they really have to the people we want to reach the most, that is sort of fundamentalist Muslim countries, often low-income folks. I'm told, for instance, there is not a single movie theater in Afghanistan, and that may not be the only audience we're looking at. But the question would be: Can we really reach the mass in countries like that through Hollywood.

CALLAWAY: But certainly could be productive in keeping the coalition together and providing some type of -- and making sure, it seemed to me, that everyone was on the same page and thinking the same way is what I got from this.

BROWNSTEIN: Well, yeah, and that there is a lot of genuine enthusiasm. You have that many high-level people in a room, something is going to come out of it. And again, the challenge will be to funnel this in constructive ways, because we've seen even in the telethons and other activities so far, there is almost a boundless desire to do something, really in all elements of the society now, and Hollywood is not exempt from that, and I think they can expect extraordinary cooperation. The hard part will be figuring out something productive for people to do. »

Table des matières

ABREVIATIONS ET ACRONYMES	1
GLOSSAIRE	3
INTRODUCTION	7
I. PERTINENCE DE L'OBJET D'ETUDE : PENSER LE CINEMA DANS LES RELATIONS INTERNATIONALES	8
II. L'HERITAGE ET LES SILENCES DE L'HISTORIOGRAPHIE	11
III. CONSTRUCTION D'UN CONCEPT : « LE CINEMA AMERICAIN POST-11 SEPTEMBRE »	13
IV. PROBLEMATIQUES ET STRUCTURE DE LA THESE	21
PREMIERE PARTIE. HOLLYWOOD OU LA METAPHORE D'UN PAYS	25
CHAPITRE I – L'Amérique entre narration et idéologie	27
SECTION I. LA « DESTINEE MANIFESTE » ET L'AMBITION UNIVERSALISTE DES ÉTATS-UNIS	27
SECTION II. <i>NAISSANCE D'UNE NATION</i> CINEMATOGRAPHIQUE	30
CHAPITRE II – Washington et Hollywood : une relation institutionnalisée	39
SECTION I. UNE PRODUCTION SOUS CONTROLE	39
SECTION II. « <i>AS THE UNITED STATES WENT TO WAR, SO DID HOLLYWOOD</i> ». PROPAGANDE, PATRIOTISME ET CINEMA	42
SECTION III. UNE RELATION INTERDEPENDANTE ?	53
CHAPITRE III – Le cinéma comme incarnation et agent de la puissance (1981-2001)	59
SECTION I. LES ANNEES REAGAN. UN ACTEUR A LA MAISON BLANCHE	61
SECTION II. L'AMERIQUE IMPERIEUSE. L'« <i>HYPERPUISSANCE</i> » DANS UN MONDE « HOLLYWOODISE »	65
Conclusion de la première partie	80
DEUXIEME PARTIE. LA FRACTURE DU 11 SEPTEMBRE. L'IRRUPTION DU REEL	83
CHAPITRE I – L'Image entre spectacularisation et historicité	83
SECTION I. LA DESTRUCTION DE SYMBOLES ET SON TRAITEMENT MEDIATIQUE	83
SECTION II. L'IMAGINAIRE OBSESSIONNEL DE LA MENACE EST DEvenu REALITE	89
SECTION III. LE DENI D'HOLLYWOOD : LE 11 SEPTEMBRE A ETE EFFACE (OU N'A PAS EU LIEU)	94
CHAPITRE II – Le récit national à l'épreuve des attentats	101
SECTION I. UN PAYS HAGARD. SPIKE LEE ET WIM WENDERS	103
SECTION II. LE FILM COLLECTIF <i>11'09''01 - SEPTEMBER 11</i> . LES CAS DE DANIS TANOVIC, KEN LOACH, AMOS GITAI, SEAN PENN ET SHOHEI IMAMURA	107
SECTION III. STEVEN SPIELBERG FACE AU 11 SEPTEMBRE	112
CHAPITRE III. Cinq ans après, Hollywood s'approprié les attentats	123
SECTION I. <i>WORLD TRADE CENTER</i> D'OLIVER STONE	123
SECTION II. <i>VOL 93</i> DE PAUL GREENGRASS	128
Conclusion de la deuxième partie	133
TROISIEME PARTIE. LA NOSTALGIE DE LA DOMINATION. VISIONS IMPERIALES ET DESIR DE GUERRE	135
CHAPITRE I – Le monde manichéen de l'administration Bush	135
SECTION I. « <i>UNIPOLARITE + 11 SEPTEMBRE + AFGHANISTAN = UNILATERALISME + IRAK.</i> »	136

CHAPITRE II – Opération militaire, diplomatie culturelle et propagande	145
SECTION I. QUAND WASHINGTON FAIT APPEL A HOLLYWOOD POUR PARTIR EN GUERRE	147
SECTION II. LE COMPLEXE « MILITARO-CINEMATOGAPHIQUE »	151
CHAPITRE III – Hollywood entre conformisme et réformisme	159
SECTION I. DIGRESSION : <i>FAHRENHEIT 9/11</i> DE MICHAEL MOORE	159
SECTION II. LE MONDE COMME OBJET INSAISSISSABLE. LES STIGMATES DU 11 SEPTEMBRE ET LA QUESTION DU MOYEN-ORIENT	165
SECTION III. QUAND HOLLYWOOD DECOUVRE L'AFRIQUE	176
SECTION IV. LE DESENCHANTEMENT. HOLLYWOOD PARLE DE L'AMERIQUE	182
CHAPITRE IV – La guerre en Irak à l'écran. L'impuissance de la force ?	187
SECTION I. AU-DELA DU CONFLIT. L'AMERIQUE EST EN GUERRE CONTRE-ELLE-MEME	188
SECTION II. SUR LE THEATRE DES OPERATIONS	193
Conclusion de la troisième partie	201
QUATRIEME PARTIE. COALITION ET REAFFIRMATION DU LEADERSHIP	203
CHAPITRE I – « <i>De-Bushifier</i> » la politique et l'image des États-Unis	203
SECTION I. « <i>BARACK OBAMA'S 2012 REELECTION CAMPAIGN WAS A PERFECT EXAMPLE OF HOW HOLLYWOOD CAN PROMOTE, FINANCE, AND EVEN DEFINE A MODERN POLITICAL CANDIDATE.</i> »	207
CHAPITRE II – La science-fiction à l'épreuve du 11 Septembre 2001	213
SECTION I. L'APOCALYPSE OU LE MONDE POST-APOCALYPTIQUE APRES LES ATTENTATS	213
SECTION II. LE SUPER-HEROS AU XXI ^e SIECLE EST-IL TOUJOURS L'AVATAR DE L'AMERIQUE ?	236
CHAPITRE III – La (re)projection de la puissance	271
SECTION I. <i>AVATAR</i> DE JAMES CAMERON (2009). QUAND LA PUISSANCE CRITIQUE LA PUISSANCE	272
SECTION II. <i>ARGO</i> DE BEN AFFLECK (2012). PUISSANCE ET IDEOLOGIE : L'« <i>HEROÏSME COOL DE L'EMPIRE DEMOCRATIQUE</i> »	277
SECTION III. <i>ZERO DARK THIRTY</i> DE KATHRYN BIGELOW (2012). LE FILM CATHARTIQUE QUI SIGNE LA FIN DU « CINEMA AMERICAIN POST-11 SEPTEMBRE »	282
Conclusion de la quatrième partie	293
CONCLUSION GENERALE	295
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE	301
OUVRAGES DE SCIENCE POLITIQUE, RELATIONS INTERNATIONALES	301
OUVRAGES SUR LE CINEMA	303
OUVRAGES SUR LA REPRESENTATION (ART, IMAGE, MEDIAS)	305
REVUES ET NUMEROS SPECIAUX SUR LA POLITIQUE ET LES RELATIONS INTERNATIONALES	306
REVUES ET NUMEROS SPECIAUX SUR LE CINEMA	307
ARTICLES GENERAUX SUR LE CINEMA	307
ARTICLES SUR LA POLITIQUE ETRANGERE ET LA DIPLOMATIE CULTURELLE AMERICAINE	308
ARTICLES SUR LA PUISSANCE ET L'HEGEMONIE AMERICAINE	310
TRAVAUX UNIVERSITAIRES	312
ARTICLES SUR LES ATTENTATS DU 11 SEPTEMBRE 2001	312
ARTICLES SUR LE TRAITEMENT MEDIATIQUE ET LES CONSEQUENCES CULTURELLES DU 11 SEPTEMBRE	313
ARTICLES SUR LES ÉTATS-UNIS ET LE MONDE DE L'APRES 11 SEPTEMBRE	316
ARTICLES SUR LA RELATION ENTRE LE POUVOIR ET L'INDUSTRIE CINEMATOGAPHIQUE : « LA POLITIQUE ETRANGERE D'HOLLYWOOD »	317

ARTICLES SUR LA GUERRE EN IRAK ET LES RELATIONS ENTRE HOLLYWOOD ET LE PENTAGONE	321
DOCUMENTAIRES ET DOCUMENTS AUDIO-VISUELS	321
DISCOURS DE GEORGE W. BUSH	322
DISCOURS DE BARACK OBAMA	323
SUR LES SERIES TELEVISEES ET LES AUTRES CINEMAS	323
ARTICLES SUR LES FILMS ANALYSES	324
FILMOGRAPHIE COMPLETE	337
ANNEXES	341
AUDITION DE RONALD REAGAN DEVANT LA COMMISSION DES ACTIVITÉS ANTI-AMÉRICAINES (HUAC), 23 OCTOBRE 1947	341
RETRANSCRIPTION DE LA REUNION DE NOVEMBRE 2001 ENTRE DES OFFICIELS DE WASHINGTON ET DU PENTAGONE AVEC CEUX D'HOLLYWOOD	347