



HAL
open science

La représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien : de l'après guerre à la chute du mur de Berlin

Frédérique Ballion

► **To cite this version:**

Frédérique Ballion. La représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien : de l'après guerre à la chute du mur de Berlin. Science politique. Université de Bordeaux, 2014. Français. NNT : 2014BORD0073 . tel-01232562

HAL Id: tel-01232562

<https://theses.hal.science/tel-01232562>

Submitted on 23 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE PRÉSENTÉE
POUR OBTENIR LE GRADE DE
DOCTEUR DE
L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

ÉCOLE DOCTORALE DE DROIT (ED14)

Par Frédérique BALLION

**La représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien :
de l'après-guerre à la chute du Mur de Berlin**

Sous la direction de : Patrick TROUDE-CHASTENET
(co-directeur : Xavier DAVERAT)

Soutenue le 18 Juin 2014

Membres du jury :

M. Lambert, Frédéric Professeur à l'Université de Rennes I
Mme. Marienstras, Élise Professeur émérite de l'Université Paris-Diderot
M. Launay, Stephen Maître de conférences à l'Université Paris-Est/Seine-Saint-Denis
M. Troude-Chastenet, Patrick Professeur à l'université de Bordeaux
M. Daverat, Xavier Professeur à l'université de Bordeaux

Président
Rapporteur
Rapporteur
Directeur de thèse
Co-directeur

Titre : La représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien : de l'après-guerre à la chute du Mur de Berlin

Résumé :

Afin d'étudier les différentes représentations de l'ennemi véhiculées pendant la Guerre froide, nous avons privilégié l'analyse croisée du discours politique et du discours cinématographique. Le concept d'ennemi, inhérent à la politique étrangère pendant cette période, participe au processus de légitimation des actions menées par le gouvernement américain. Le traitement de ses représentations par le cinéma contribue à ce processus devenant un vecteur de diffusion des représentations de l'ennemi. Cependant, le cinéma peut également être le lieu de cristallisation des interrogations présentes au sein de la société, battant en brèche le discours politique dominant. Le discours cinématographique s'appréhende à la fois comme une arme idéologique participant à la désignation et à la diabolisation de l'ennemi mais également dans le contexte troublé des années soixante et soixante-dix comme un instrument de contestation, révélateur des tensions sociales.

Mots clés : cinéma, ennemi, discours, États-Unis, Guerre froide.

Title : Representation of the enemy in the American cinema: from the post-war years to the fall of the Berlin Wall

Abstract :

In order to study the various representations of the enemy conveyed during the Cold War, we preferred to adopt a crossed-analysis of both the political and cinematographic discourses. The concept of enemy, which was inherent to the foreign policy at that time, took part in the process of legitimization of the actions carried out by the American government. Its cinematographic representations contribute to this process, cinema becoming a medium of diffusion of the representations of the enemy. However, it can also be the place where society's interrogations crystallize, thus attacking the dominant political discourse. The cinematographic discourse can be comprehended at the same time as an ideological weapon, part of the designating and of the demonizing of the enemy, but also, in the troubled context of the sixties and the seventies, as a contestation tool, saying a lot about the social tensions.

Keywords : Cinema, enemy, discourse, America, Cold War.

Unité de recherche

[Groupement de recherches comparatives en droit constitutionnel, administratif et politique (GRECCAP, EA 4192), Centre Montesquieu de Recherches Politiques, Université de Bordeaux, 16 av. Léon Duguit – CS 50057- 33600 Pessac Cedex]

*À Denise
À mon parrain*

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude envers mon directeur et mon co-directeur, M. Troude-Chastenet et M. Daverat pour leur confiance, leur disponibilité et leur écoute tout au long de la thèse.

Je tiens à remercier le CMRP de m'avoir accueillie et permis de redonner un second souffle à cette thèse. Je remercie les professeurs et maîtres de conférences, en particulier M. Bourmaud, M. Claret, M. Dussouy et M. Laurent.

Merci à Carole, dont la gentillesse et la bienveillance nous accompagnent au quotidien.

Merci à mes collègues doctorants du CMRP en particulier, Emilie, Sidney, Alexis, Luigi, Adrien, Clémence, Mathieu, Lore et Thierry.

Je remercie mes parents et mes sœurs chéries pour avoir si longtemps patienté.

Merci à Arnaud pour m'avoir soutenue et supportée dans les moments difficiles.

Merci à Pascale, ma fidèle correctrice.

Merci à Jean-Michel Valantin pour ses conseils pertinents.

Une pensée particulière à ma famille, mes amis, et à tous ceux qui m'entourent depuis toujours.

Sommaire

Première partie : L'ennemi manifeste

Chapitre 1 : L'ennemi dans le film de guerre

Section 1 – L'anticommunisme comme ciment idéologique

I. La stigmatisation de l'ennemi : une constante politique et cinématographique

A. La dépolitisation et la réduction de l'ennemi communiste

a. Un manichéisme traditionnel : la diabolisation de l'ennemi comme outil du discours politique

1. La permanence de la rhétorique manichéenne : le « style paranoïaque » du discours politique

2. La permanence de la représentation : la question du hors-champ dans le film de guerre

b. Une politique extérieure impérialiste et interventionniste

1. La prégnance des mythes fondateurs

2. Une représentation impérialiste de l'Asiatique

B. L'évolution du rôle et de la fonction de l'ennemi dans le film de guerre

a. De la Seconde Guerre mondiale à la guerre de Corée : l'ennemi, élément fédérateur du groupe (1947-1962)

1. La Seconde Guerre mondiale et la prolongation de l'épiphanie de la victoire : consensus et union nationale contre l'ennemi communiste

2. La guerre de Corée : ambiguïté et difficile identification de l'ennemi

b. De la guerre du Vietnam à la présidence de Ronald Reagan : l'ennemi, briseur du consensus américain et moyen de reconquête idéologique (1962-1989)

1. Le recours aux films allusifs : Les *Dirty Group Movies*

2. La figure de l'ennemi, génératrice de tensions au sein du groupe

II. Le discours cinématographique et le traitement filmique de l'ennemi

A. L'ennemi coréen et vietnamien : nouvelles incarnations archétypales du « *Yellow Peril* »

a. Les caractéristiques fondatrices du *Yellow Peril*

1. Une vision globale de l'Asiatique : « *All Asians Look Alike* »

2. La déshumanisation du *Yellow Peril*

b. Les stéréotypes récurrents

1. Le soldat ennemi

2. La féminisation de l'ennemi

B. Une focalisation américano-centrée

a. Le motif du siège

1. Protéger la cité sur la colline

2. Une représentation collective et massive de l'ennemi
- b. Imaginaires westerniens au Vietnam et déréalisation du film de guerre
 1. Le motif puritain de la captivité
 2. Les couleurs de la guerre : du réalisme à la déréalisation

Section 2 – La consécration du modèle démocratique américain

- I. La promotion et la projection des valeurs nationales dans le film de guerre
 - A. Le cinéma, une machine à fabriquer du sentiment national
 - a. Le cinéma de guerre, reflet d'un imaginaire national
 1. La nation par la foi commune : une « communauté imaginée » cimentée par la religion civile
 2. Naissance de la guerre à l'écran : naissance d'une nation
 - b. Le cinéma, facteur d'enculturation et créateur de mythologies nationales
 1. La Seconde Guerre mondiale et la projection du sacrifice légitime
 2. La reconstruction de l'idéal national américain suite au trauma vietnamien
 - B. Propagande sociologique et propagande politique
 - a. La propagande sociologique : vecteur de diffusion de l'*American way of life*
 1. Définitions
 2. L'autopromotion de l'Amérique : *Sell America Abroad*
 - b. Le film de guerre et la propagande sociologique
 1. La mise en images de la politique extérieure
 2. John Wayne et Jane Fonda : deux figures antagonistes guerrières
- II. La collaboration de l'industrie du cinéma avec le Département de la Défense
 - A. L'évolution de la collaboration entre Hollywood et le *DoD*
 - a. Du début de la Guerre froide à la guerre du Vietnam : la militarisation du cinéma et du modèle héroïque
 1. Le principe de la coopération : procédure et visibilité
 2. Réelle incidence sur le contenu des films et sur la représentation de l'ennemi
 - b. Les années quatre-vingt et le retour en force de la coopération
 1. La restauration de l'image des forces armées après le Vietnam
 2. Existence d'un cinéma de sécurité nationale ?
 - B. Les relations publiques et la propagande pendant la Guerre froide
 - a. La Guerre froide et les velléités éducatives du Département de la Défense
 1. Une politique de *Public Relations*
 2. Le Projet « Militant Liberty »
 - b. Contribution à l'effort de guerre au Vietnam
 1. Analyse de la scène d'ouverture des *Bérets Verts (The Green Berets, 1968)*

2. La production de documentaires défendant la légitimité de l'action américaine

Chapitre 2 : L'ennemi dans le film d'espionnage

Section 1 : L'espion, ennemi de l'ombre

- I. Définition et évolution du film d'espionnage
 - A. La paranoïa, ciment idéologique des films d'espionnage
 - a. La perméabilité des frontières : l'ennemi intérieur venu de l'extérieur
 1. Matrices narratives, structures du récit et personnages
 2. La mise en place d'un dispositif législatif répressif propice à la paranoïa
 - b. *Hollywood Agit-Prop*: La Chasse aux sorcières et les premières productions anticommunistes
 1. La Chasse aux sorcières au sein des studios : les auditions de la HUAC
 2. Les premières productions anticommunistes (1947-1953)
 - B. De la vulgarisation du héros-espion aux fictions paranoïaques
 - a. De l'espion britannique James Bond aux anti-héros des années soixante
 1. Les pastiches américains de la saga James Bond
 2. L'ambivalence des valeurs : apparition de l'anti-héros dans le genre
 - b. De la politique-fiction aux films paranoïaques
 1. D'une menace extérieure à une conspiration interne
 2. La réaffirmation de l'individu comme valeur cardinale de la démocratie américaine
- II. Le discours cinématographique et le traitement filmique de l'ennemi
 - A. Le personnage de l'espion communiste
 - a. La Cinquième Colonne : un archétype persistant et pratique
 1. La criminalisation du communisme
 2. L'acception large du communiste et la dépolitisation de son idéologie
 - b. Les stéréotypes et les personnages récurrents de l'espion communiste
 1. L'espion soviétique, héritier de l'ennemi nazi
 2. L'intellectuel endoctriné et le scientifique
 3. La femme et le communisme
 - B. Le théâtre d'opération de l'espion dans le dispositif cinématographique
 - a. Un mode de représentation réaliste
 1. La clairvoyance face au système politique et au mode de vie soviétique
 2. La représentation des territoires derrière le Rideau de fer
 - b. Un mode de représentation allégorique
 1. La démocratie américaine, ultime rempart face à la contagion communiste
 2. Le territoire américain dans les fictions paranoïaques

Section 2 : L'espion, acteur du consensus culturel

- I. La diffusion des valeurs et l'idéologie dans le film d'espionnage
 - A. L'importance de la religion civile dans le genre
 - a. La dimension religieuse
 - b. La dimension patriotique
 - B. Le questionnement des valeurs de l'*American way of life*
 - a. Les acteurs récurrents : Richard Widmark et Max Von Sidow
 - b. La fin d'un manichéisme tranché
- II. Le travail de propagande et d'influence des agences de renseignements
 - A. Le « *state-private network* » mis en place par la CIA
 - a. Actions clandestines et absence à l'écran
 - 1. Le recours aux informateurs
 - 2. *Un Américain bien tranquille* (*The Quiet American*, 1958)
 - b. La promotion de l'Amérique par un vaste réseau d'amis privés
 - B. La politique de propagande du FBI
 - a. La politique de surveillance globale de l'industrie par le FBI
 - 1. Tentative de contrôle du contenu des films
 - 2. Le soutien du FBI aux assauts conservateurs sur Hollywood
 - b. Façonnage et soutien aux productions : la dramatisation de la menace communiste

Seconde partie : L'ennemi métaphorisé

Chapitre 3 : L'ennemi dans le film fantastique et la science-fiction

Section I : Thématique de l'invasion et peur de l'assimilation

- I. *The Thing*, du monstre classique à « l'abjection polymorphe »
 - A. Le cadre et l'origine de l'invasion
 - a. Un isolement stratégique propice à l'apparition monstrueuse
 - 1. L'Arctique
 - 2. L'Antarctique
 - b. L'intrusion extraterrestre
 - 1. L'extraterrestre classique des années cinquante
 - 2. Le *sur-monstre* de Carpenter
 - B. Les modalités de l'invasion
 - a. La peur de la subversion chez Nyby
 - 1. Un manichéisme classique : solidarité et consensus
 - 2. Le triomphe militariste sur la science
 - b. L'aliénation de l'humain chez John Carpenter
 - 1. L'indétermination du monstre : dissension et individualisme
 - 2. Le prolifération du mal et le retour phobique de l'ennemi

II. Les Body Snatchers : la menace de la substitution et de la désincarnation

A. Le cadre et l'origine de l'invasion

- a. La figure du double
 1. La subversion du réel
 2. Un double végétal extraterrestre
- b. Le principe du *snatching*
 1. Une apologie de la vigilance
 2. L'accaparement des corps

B. Les modalités de l'invasion

- a. Une pandémie de la duplication
 1. Une prolifération d'ordre virale
 2. La métaphore médicale renversée
- b. L'inéluctable uniformisation de la société
 1. Une Amérique en proie à la standardisation
 2. Une Amérique en proie à la fin des idéaux

Section 2. Analyse d'une figure moderne : le mort-vivant de Georges A. Romero

I. Le mort-vivant, la métaphore du déterrement

A. La modernisation politique du mort-vivant

- a. Une figure subversive et radicale
 1. Le désenchantement du mort-vivant : l'absence de sens
 2. Une esthétique nouvelle
- b. L'apparition et le surgissement symbolique du mort-vivant
 1. La contamination du cadre
 2. Le chaos préexistant à l'invasion

B. Une prolifération macabre

- a. La fonction aliénante de l'invasion
 1. Une avancée lente, massive et inexorable
 2. La perte de toute individualité
- b. Les morts-vivants, opprimés oppresseurs
 1. La « zombification » des humains
 2. Vers des traces d'humanité chez les morts-vivants ?

II. Le mort-vivant ou la fin de l'Histoire

A. La tentative de sanctuarisation du territoire américain

- a. La dé-conquête symbolique du territoire
 1. Le repli et l'enfermement : l'état de siège permanent
 2. Une destinée manifeste inversée
- b. Le mort-vivant, catalyseur des contestations et du conflit au Vietnam

1. L'iconographie de la contestation
 2. L'utilisation de la rhétorique militaire et stratégique
- B. Une société en déliquescence vouée à la disparition
- a. La fin du contrat social
 1. La disparition des institutions et des autorités
 2. Le délitement des rapports sociaux et familiaux
 - b. Une logique de l'épuisement : l'impossible reconstruction
 1. Du cannibalisme au consumérisme
 2. Le mort-vivant : le dernier Homme ?

Chapitre 4 : L'ennemi dans le cinéma post-Vietnam

Section 1 : Crise de représentation de l'ennemi sur fond de guerre du Vietnam

- I. Un désarroi politique et social
 - A. Retours traumatiques et dénonciation de la guerre
 - a. La difficile représentation du conflit : le recours aux autres genres
 1. Les années soixante et la contestation de l'ordre établi
 2. L'évolution symptomatique du western
 - b. Les années soixante-dix, la question du retour et les premiers *Vietnam War Films*
 1. La question du retour des vétérans : entre marginalisation et exclusion
 2. Les premiers films abordant frontalement le conflit au Vietnam
 - B. La guerre du Vietnam, de la métaphore à l'allégorie
 - a. La remise en cause de la mythologie guerrière
 1. Une « cavalerie de l'impuissance »
 2. Imaginaires westerniens et inversions mythologiques
 - b. Dramatisation du conflit par la métaphore et l'allégorie
 1. La métaphore de la roulette russe dans *Voyage au bout de l'enfer*
 2. La remontée du fleuve dans *Apocalypse Now*
- II. Le fardeau de la défaite militaire et la justification morale de la guerre
 - A. Représenter la défaite : le Vietnam « *a symbol, not a place* »
 - a. L'ethnocentrisme américain : l'absence de l'ennemi
 - b. Le désespoir de Goliath : la fascination de l'ennemi
 - B. La réappropriation du Vietnam : un début de révisionnisme
 - a. La déréalisation du film de guerre : un bombardement visuel
 - b. La thématique de la survie : le retour de l'individualisme

Section 2 : L'ennemi, instrument de la reconquête symbolique et idéologique de la décennie Reagan

- I. Retour de l'anticommunisme : la résurgence du style paranoïaque
 - A. La recomposition *reagannienne* de la menace soviétique

- a. La stratégie discursive
- b. Illustration à l'écran : retour d'un manichéisme tranché
- B. Le leadership américain : remilitarisation et retour de la masculinité
 - a. Le président Reagan, « *the quintessential macho president* »
 - b. L'hypertrophie des corps, comme moyen de réinvestir la puissance
- II. Le révisionnisme et la reconquête symbolique de la guerre au Vietnam
 - a. Une nécessité politique, prétexte à l'allongement de la guerre
 - b. Création d'un mythe cinématographique : une victoire symbolique sur l'ennemi
 - 1. La régénération du héros dans la violence
 - 2. La stigmatisation du gouvernement et de la technologie
 - a. Célébration de l'héroïsme et du noble combattant
 - b. Dépolitisation du conflit et volonté de commémorer le Vietnam

« Ce sont toujours les faibles qui perdent. Longtemps nous avons été les plus forts. Maintenant, nous sommes les plus faibles. Nous serons battus et nous mourrons, lentement si l'on réussit à nous enfermer dans des réserves, rapidement si l'on nous anéantit au cours d'une bataille. Puis ce sera votre tour. Après en avoir fini avec nous, vous vous tournerez vers d'autres peuples. Je suis certain que vous ne cesserez jamais de vous battre contre ces peuples qui sont sur des terres lointaines, de l'autre côté des océans et qui parlent des langues incompréhensibles. Serez-vous plus forts qu'eux? Vous écraseront-ils ? Peu importe. Je ne sais qu'une chose : vous vous battrez sans répit. Partout où il y a des êtres vivants, la guerre est permanente. Nous autres Indiens, nous approchons de notre fin. La vôtre viendra aussi. Un homme fort rencontre toujours un homme plus fort que lui. »¹

Cochise, chef des Apaches Chiricahuas dans une lettre à son ami Thomas Jeffords.

¹ *Voix des grands chefs indiens*, Éditions du Rocher, 1994, p. 17.

Introduction

« Celui qui est haï est l'ennemi, non celui qui hait. »

Platon

« Il n'est d'intelligence que de l'autre. »

Jean Baudrillard

« Les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents »² selon Adorno. Les arts et la culture participent du creuset social, économique et politique qui le voit naître et participent au processus idéologique de représentations qui forgent les perceptions des individus. En ce sens, la littérature, la musique, la peinture et le cinéma proposent, figurent et métaphorisent des discours sur la société, l'homme et l'histoire du monde. Aux États-Unis, en particulier, les mythes fondateurs et l'histoire de l'Ouest se sont souvent illustrés sous diverses formes artistiques. Les peintures de John Gast en sont un exemple, et en particulier celle intitulée « American Progress », qui est une allégorie de la Destinée Manifeste représentée par Columbia³, personnification des États-Unis. Elle lève au-dessus d'une contrée sauvage amenant la lumière, le télégraphe, la voie ferrée dans son sillage. Elle chasse les nuages noirs et incarne la supériorité de l'Amérique sur les civilisations colonisatrices européennes et les civilisations sauvages amérindiennes. De même, en littérature, les héros des romans de Fennimore Cooper, à l'image de Daniel Boone ou de Natty Bumppo, incarnent de véritables *frontiermen* éclairant le destin manifeste du peuple américain. Le cinéma, né peu de temps après la fermeture de la frontière⁴, a contribué à construire et à alimenter les représentations liées à sa propre histoire. Ce nouveau média culturel, apparu à la fin du XIX^e siècle, s'est imposé comme le plus populaire et le plus influent aux États-Unis et revêt une importance sociologique et idéologique primordiale. Premier média de masse s'adressant simultanément à toutes les classes de la société,⁵ la prégnance du spectacle cinématographique octroie « une densité, une impression de réalité

² Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 53.

³ Columbia est une figure mythique, la personnification des États-Unis comme Marianne l'est pour la France. Elle apparaît dans la littérature et la poésie au XVIII^e siècle et notamment dans la prose de Phillis Wheatley. Dans le même temps, ce nom devint celui de nombreux comtés, villes et institutions.

⁴ La frontière est définie par Frederick Jackson Turner dans sa thèse en 1893 comme « l'existence d'une zone de terre libre, en récession continue et l'avancée de l'installation américaine explique [son] développement. » Elle est aussi « le point de rencontre entre la sauvagerie et la civilisation ». Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, New York, Robert E. Krieger Publishing Company, 1976, [1920], pp. 1-3.

⁵ Robert Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 1975, p. 3.

affective »⁶ au récit collectif et participe à la création d'une histoire alternative et fantasmée. Le cinéma a mis en images l'histoire américaine et, d'une certaine manière, a participé à la *constitution* de son imaginaire collectif confirmant l'expression fameuse de Serge Daney : « le cinéma américain, ce pléonasme ! »⁷.

Le cinéma est en effet intrinsèque à l'Amérique et à sa construction identitaire. Il met en scène un imaginaire typique avec des thématiques propres comme l'individualisme, les grands espaces, la route, l'expansionnisme ou encore l'ennemi. Le cinéma constitue donc un miroir de l'histoire américaine, où la frontière est toujours à construire, le territoire à conquérir au détriment de l'Autre, d'un ennemi contre lequel on se construit. Le cinéma cristallise les vérités et les mythes mais également les mensonges, les refoulements, et les peurs sur lesquels s'est édifiée la nation américaine. L'Amérique s'est toujours pensée comme un nouvel Éden, une terre promise, une grande Prairie où chacun trouve sa route, où chacun peut, à la force de ses poignets, réussir. L'immensité du territoire décuple les possibilités dont la difficile maîtrise a structuré son histoire « compacte » : « L'immensité de l'espace s'est conjugué paradoxalement à la compression, voire à l'accélération de l'histoire. »⁸. La nation américaine est une nation jeune et l'histoire des États-Unis s'apparente à la recherche identitaire d'un peuple en mal de légitimité et de racines communes. Un *melting-pot* qui éprouve la nécessité de se fédérer, de se rassembler, de s'unir derrière des croyances, des mythes, des représentations, des peurs, des menaces et des ennemis. « L'Union est une nation idéale qui n'existe pour ainsi dire que dans les esprits, et dont l'intelligence seule découvre l'étendue et les bornes »⁹, constatait déjà Tocqueville, « soulignant combien son immensité, sa nouveauté, son caractère composite et volontariste rendaient nécessaire la projection intensive de symboles de cette nation que ni l'histoire ni la géographie ne légitimaient »¹⁰. Le discours cinématographique véhicule les grands thèmes sur lesquels se fonde, se redéploie, se redéfinisse et se perpétue l'expérience américaine : « Nation de l'action, née d'un rejet de l'Europe, l'Amérique en quête d'originalité est fière de vanter ses réussites personnelles à l'écran. Et dans le domaine des arts, celui qui paraît être le plus spécifiquement américain, c'est, bien sûr, le cinéma, surtout lorsque Hollywood se charge elle-même du

⁶ Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone, Washington, les trois acteurs d'une même stratégie*, Paris, Autrement, 2003, p. 9.

⁷ Cité dans Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale, cinéma et nation*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p. 104.

⁸ Philippe Jacquin, Daniel Royot, *Go West, histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2002, p. 11.

⁹ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique I*, Paris, Flammarion, 2009, [1840], p. 243.

¹⁰ Jean-Michel Frodon, op. cit., p. 117.

commentaire. »¹¹. En effet, l'Amérique s'est fondamentalement construite contre une altérité : « La première condition de l'existence d'une nation, même virtuelle, est le sens qu'elle a de sa différence, de son opposition à autrui. »¹² constate Elise Marienstras. Aux États-Unis, cette altérité c'est d'abord la nature, la *wilderness* qu'il a fallu dompter lors de la conquête de l'Ouest, « un monde sauvage, celui de la forêt à perte de vue, du climat aux contrastes malsains, des bêtes féroces et venimeuses »¹³. À cette menace s'ajoutent l'ennemi anglais, le colonisateur dont il a fallu se libérer, puis l'homme de la forêt et du désert : l'Indien. Le cinéma n'a pas manqué de figer cet antagoniste paradigmatique. Les deux guerres mondiales voient l'Amérique sortir de son isolationnisme pour se confronter à plusieurs ennemis extérieurs comme l'Allemand, le Nazi ainsi que le Japonais, « une figure unique changeant de visage, de territoire, de doctrine, mais toujours porteuse du souffre de l'enfer et parfois de projet diabolique de miner de l'intérieur la civilisation américaine »¹⁴. Après la Seconde Guerre mondiale, la bipolarisation idéologique du monde propulse l'ennemi communiste au centre des fictions cinématographiques, s'attardant à l'écran jusqu'à la fin des années quatre-vingt.

Cinéma et politique aux États-Unis

C'est sous le soleil californien des années 1910 que des producteurs et exploitants de salles new-yorkais, fuyant la guerre des brevets et le monopole du *Trust*¹⁵ faisant rage sur la côte Est, installent les premières compagnies cinématographiques. Les premiers balbutiements d'une industrie naissante prennent ainsi racine dans une petite bourgade, nommée Hollywood. Des firmes comme *Universal Pictures*, *Famous Players-Lasky Corporation*, *Goldwyn Pictures* ou *Fox Films Corporation*, sont créées. La plupart de ces compagnies formeront, à partir des années trente, les grandes *Majors* du système des studios¹⁶. L'industrie

¹¹ Michel Cieutat, *Les Grands Thèmes du cinéma américain*, Paris, Les éditions du Cerf, 1988, p. 70.

¹² Elise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Bruxelles, Éditions complexes, 1992, p. 158.

¹³ Elise Marienstras, op. cit., p. 158.

¹⁴ Gilles Laprévotte, Anne-Marie Mangin, Michel Luciani, *La Grande Menace : le cinéma américain face au maccarthysme*, Amiens, Éditions Trois Cailloux, 1990, p. 42.

¹⁵ Le *Trust* désigne la *Motion Picture Patents Company* créée par Thomas Edison en 1908. Il regroupe de nombreux producteurs comme *Edison*, *Biograph*, *Vitagraph* ou *Essanay* et détient le monopole de la vente des pellicules Kodak. Le *Trust* perçoit, en plus, une taxe hebdomadaire des exploitants de salles pour l'utilisation d'un projecteur breveté.

¹⁶ Le système est dominé par cinq grandes *Majors* appelés « *Big Five* » : *Metro-Goldwyn Mayer*, *Paramount Pictures*, *Warner Bros*, *Twentieth Century Fox*, *RKO* ; et trois studios de moindre importance appelés « *Little Three* » : *Universal*, *Columbia Pictures* et *United Artists*. La dernière compagnie *United Artists* est créée en 1919 par un groupe de réalisateurs et acteurs : Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford et David W.

hollywoodienne s'établit autour de grands studios calquant leurs méthodes de travail sur le modèle industriel, prônant la spécialisation par genre et la division du travail. Selon un système d'intégration verticale et horizontale, réalisateurs, scénaristes, acteurs et techniciens sont salariés d'un grand studio placés sous la responsabilité d'un producteur exécutif. Jusqu'au krach boursier de 1929, Hollywood connaît un âge d'or, sortant des centaines de films par an et les exportant en Europe. La crise économique n'entraîne pas pour autant la baisse de fréquentation des salles et les restructurations des studios leur assurent une nouvelle période de prospérité jusqu'à leur entrée dans le second conflit mondial. L'histoire des États-Unis et l'histoire du cinéma vont mutuellement se construire, s'approprier et s'enrichir, les productions hollywoodiennes trouvant le plus souvent leur source dans les mythes fondateurs et les récits épiques de la construction du pays. L'Amérique est véritablement le pays des images :

« 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. C'est la même sensation que de sortir d'un musée italien ou hollandais pour entrer dans une ville qui semble le reflet même de cette peinture, comme si elle en était issue et pas le contraire. La ville américaine semble elle aussi issue vivante du cinéma. »¹⁷

Ce qui focalise notre intérêt ici sera surtout la valeur stratégique du cinéma pour les États-Unis comme un moyen de projection de leur puissance, de leurs valeurs et de leurs mythes. Le recours à la fiction cinématographique est une constante dans la manière dont les Américains perçoivent et mettent en scène leur propre histoire. C'est une machine à fabriquer des mythes, à réinventer l'histoire, et à fabriquer du sentiment national.¹⁸ Comme le souligne André Muraire, le cinéma va évoluer « non seulement en parallèle mais souvent en symbiose avec le peuple américain, au fur et à mesure que se constituent les villes, l'essor industriel, les monopoles financiers et les mythes »¹⁹. Et si dans la vie politique américaine, « il y a peu de routes aussi fréquentées que celle qui mène de Washington à Hollywood, de la capitale du pouvoir à la capitale du glamour »²⁰, leurs relations restent multiples, complexes et conjoncturelles. L'industrie du cinéma et le monde de la politique sont depuis toujours

Griffith, pour financer leurs films. Société de distribution et de production, elle occupe une place à part dans la mesure où elle n'a pas de studios propres et accorde la priorité aux auteurs et aux créateurs indépendants. Au cœur de sa création réside la volonté de contrebalancer le pouvoir des grands studios.

¹⁷ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Descartes et Cie, 2000, p. 131.

¹⁸ Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale, cinéma et nation*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

¹⁹ André Muraire, « Régénération par la violence : Rambo ou l'innocence retrouvée » in Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Le Cinéma des années Reagan*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, p. 238.

²⁰ « Few roads in American politics are as well traveled as the one that leads from Washington to Hollywood, from the capital of power to the capital of glamour. », in Ronald Brownstein, *The Power and the Glitter. The Hollywood-Washington Connection*, New York, Vintage Books, 1992, p. 5.

inextricablement liés²¹ ; des hommes politiques ont toujours occupé des places stratégiques au sein de l'industrie, comme au sein de la puissante *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA)²² devenue en 1945 la *Motion Picture Association of America* (MPAA) ; inversement, des personnalités hollywoodiennes ont officié dans des fonctions politiques. L'exemple le plus emblématique est celui de l'acteur Ronald Reagan devenu le 40^e président des États-Unis. Un contrôle politique indirect s'est toujours exercé sur l'industrie au travers de mécanismes de censure et par le biais de la MPAA, créée en 1922, pour veiller à la défense des intérêts financiers et commerciaux des grands studios et de l'industrie cinématographique sur le territoire américain. Elle fut à l'origine de l'instauration d'un système d'autocensure dans la production des films avec notamment la création du Production Code en 1930, plus connu sous le nom de « code Hays », imposant à l'écran des codes sociaux et moraux de bonne conduite. Lors de la Première Guerre mondiale, sous l'impulsion du président Woodrow Wilson, les studios soutiennent l'effort de guerre au sein de la commission Creel, chargée d'une stratégie de communication pour convaincre l'opinion publique de la légitimité de l'engagement américain dans le conflit.²³ Par la suite, l'industrie devient un marché économique important et se tourne vers l'exportation. De 1922 à 1941, la MPPDA, avec le soutien de la Chambre du commerce, entreprend de promouvoir les films américains sur les marchés étrangers en dénonçant la politique des quotas en vigueur dans les pays européens comme la France.

Le cinéma et ses productions offrent « des témoignages irremplaçables dans l'étude des sociétés, des idéologies »²⁴ et des idées politiques. Il constitue un baromètre pertinent de l'état politique de la société. Les films comme les autres supports artistiques se situent au carrefour

²¹ De grands événements politiques traduisent cette connivence comme la cérémonie d'investiture du 44^e président des États-Unis d'Amérique, Barack Hussein Obama, le 20 janvier 2009. Pour l'occasion, devant le Capitole, habillé aux couleurs du drapeau, après la prière de l'évangéliste Rick Warren, ce sont les notes d'*Air and Simple Gifts* composé par John Williams qui ont accompagné les quelques minutes précédant le serment du futur président. John Williams est un compositeur américain de musique de films. Dès les années soixante-dix, il collabore avec Steven Spielberg dont il devient le compositeur attitré. Il travaille avec George Lucas et compose pour la saga *Star Wars* sa célèbre bande-originale et contribue à populariser l'orchestre symphonique dans la musique de film.

²² Le président de la MPAA a toujours été un homme politique influent. Elle fut présidée à sa création par le républicain William Hays jusqu'en 1945. Eric Johnson lui succède après la Seconde Guerre mondiale, également membre du parti Républicain et président de la *United States Chamber of Commerce*. En 1966, Jack Valenti prend la tête de la MPAA jusqu'en 2004. Lorsqu'il prend ses fonctions, il est *Special Assistant* auprès du président Lyndon B. Johnson. Dan Glickman le remplace, après avoir été secrétaire à l'Agriculture dans le gouvernement de Bill Clinton. Enfin, en 2011, Chris Dodd, ancien sénateur démocrate du Connecticut, est nommé à la tête de la MPAA.

²³ Mark Wheeler, *Hollywood. Politics and Society*, London, British Film Institute, 2006, pp. 14-15.

²⁴ Erik Neveu, *L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985, p. 13.

des discours politiques et des productions culturelles et participent à la diffusion et à la création de certaines idéologies, jouant un rôle fondamental de propagande dans la sphère des idées. Le cinéma est appréhendé dans notre analyse comme un diffuseur de représentations, un vecteur idéologique qui, par une forme de persuasion par l'image, est fondé sur la croyance toujours renouvelée dans les valeurs et les institutions américaines. Une « croyance souvent suspecte d'intolérance, qui s'exprime au travers de situations narratives superficiellement complexes mais au fond assez répétitives, et qui ne cessent de mettre en scène le Bien contre le Mal, selon une approche prétendument réaliste dans sa représentation mais foncièrement symbolique et apocalyptique »²⁵. Même si le producteur Samuel Goldwyn, à la tête de la MGM, déclarait à ses producteurs : « *If you want to send a message, call Western Union.* », réduisant le cinéma à sa stricte dimension commerciale et divertissante, la Cour Suprême affirme en 1952 dans sa décision *Joseph Burstyn, Inc. V. Wilson (343U.S.495)* sa fonction éducative, voire propagandiste:

*« Expression by means of motion pictures is included within the free speech and free press guaranty of the First and Fourteenth Amendments [...] It cannot be doubted that motion pictures are a significant medium for the communication of ideas. Their importance as an organ of public opinion is not lessened by the fact that they are designed to entertain as well as to inform. They may affect public attitudes and behavior in a variety of ways, ranging from direct espousal of a political or social doctrine to the subtle shaping of thought which characterizes all artistic expression. »*²⁶

Le cinéma véhicule des normes et des valeurs, encadre les comportements tout en éduquant les foules. À l'aune de la Seconde Guerre mondiale, le cinéma n'est plus considéré comme un simple divertissement mais un vecteur de diffusion et de propagande des idées et des valeurs de la société américaine. La période de l'après-guerre renforce ce mouvement, l'aide économique versée aux pays européens pour leur reconstruction étant conditionnée à la disparition du système des quotas pour les films américains. En France, l'accord Blum-Byrnes est signé en 1946.

« *Trade follows film* » (« Envoyez les films, les produits suivront »), disait Woodrow Wilson²⁷. Dès le début de la Guerre froide, le cinéma devient une arme idéologique et un élément central du rayonnement de la puissance vers l'extérieur. À l'écran, le cinéma va prolonger l'ère de prospérité consécutive à la fin de la Seconde Guerre mondiale et les

²⁵ André Muraire, op. cit., p. 239.

²⁶ U.S Supreme Court, *Joseph Burstyn, Inc. v. Wilson*, 343 U.S. 495 (1952), 343 U.S. 495, *Joseph Burstyn, Inc. v. Wilson*, Commissioner of Education of New York, et Al., Appeal From the Court of Appeals Of New York. N° 522. Argued April 24, 1952. Decided May 26, 1952.

²⁷ Cité dans Mark Wheeler, op. cit., p. 7.

bienfaits de la société d'abondance tout en se focalisant sur la lutte contre le communisme et l'union nationale contre l'ennemi. Les productions cinématographiques vont servir, par la séduction, à la promotion du modèle américain et de son *way of life* dans le monde participant à ce que Joseph Nye²⁸ appelle le *soft power*. Dans son ouvrage, il décrit la transformation de la puissance comme « la capacité de convertir une puissance potentielle, telle qu'elle est mesurée par les ressources disponibles, en pouvoir concret, tel qu'on peut, à son tour mesurer ce dernier par le changement de comportement des autres »²⁹. Nye définit le *hard power* comme la capacité de *modifier* le comportement des autres acteurs, à l'aide de ressources militaires, économiques et démographiques. À ce comportement de puissance, il oppose le *soft power*. Cette puissance douce et indirecte se définit comme la capacité *d'orienter* la volonté des autres acteurs, reposant sur des ressources intangibles, comme l'image et la réputation d'un État, son prestige, l'exemplarité de son comportement, son rayonnement scientifique et technologique, sa place au sein des institutions internationales et l'attractivité de sa culture et de ses idées.

Il s'agit d'un pouvoir de cooptation par l'attrait d'une culture et d'un mode de vie, fondé sur la « capacité que l'on possède de dresser l'ordre du jour politique d'une manière qui modèlera les préférences exprimées par les autres »³⁰. La distinction entre les ressources reste conditionnée à une question de degré et dépend de la nature du comportement des acteurs et de la matérialité de leurs ressources. Mais pour Joseph Nye, le *soft power* constitue une source de puissance qu'il convient de privilégier, plus que les ressources traditionnelles : « L'universalité de la culture d'un pays et sa capacité à fixer un ensemble de règles et d'institutions, qui lui sont favorables dans la réglementation des domaines ressortissants à l'activité internationale, représentent d'importantes sources de pouvoir. »³¹. La culture américaine, en particulier, est une source de *soft power* « peu chère et bien utile »³² et le cinéma apparaît comme un moyen central de rayonnement idéologique pour les États-Unis. Dans cette perspective, nous considérons le cinéma comme une source de *soft power*, comme un instrument de persuasion par la séduction de ses valeurs.

²⁸ Joseph Nye, *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power*, New York, Basic Books, 1990.

²⁹ Joseph Nye, op. cit., p. 25.

³⁰ Joseph Nye, *Le Leadership américain. Quand les règles du jeu changent*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992, pp. 28-29.

³¹ Joseph Nye, op. cit., pp. 29-30.

³² Joseph Nye, op. cit., p. 175.

Vecteur du Rêve américain et de l'*American way of life*, le cinéma promeut la réussite individuelle, la « poursuite du bonheur »³³ et le modèle consumériste au début de la Guerre froide. Mais il s'inscrit également comme le lieu de cristallisation des interrogations sur cet idéal national lors des bouleversements politiques des années soixante et soixante-dix. La remise en cause des valeurs et du rôle positif de l'Amérique se répercute sur les écrans. Les films mettent en scène un état de délitement social et politique dans lequel les frontières jusque-là bien établies entre le héros et l'ennemi tendent à se confondre et à s'interpénétrer. Le cinéma constitue donc un matériau pertinent qui, dans le cadre de notre analyse, va nous permettre de repérer et d'analyser les représentations de l'ennemi présentes dans le discours cinématographique et le discours politique pendant toute la Guerre froide.

Les représentations de l'ennemi dans les films de fiction

L'ennemi sera ici envisagé sous toutes ses formes de représentations, essentiellement au travers de ses incarnations en tant que personnage dans le dispositif cinématographique. L'intérêt et la principale difficulté de notre recherche résident dans l'analyse croisée des représentations de l'ennemi prégnantes à la fois dans le discours cinématographique et dans le discours politique de la période étudiée. À la croisée de la théorie politique et de l'analyse filmique, il faut non seulement étudier le discours politique mais aussi approcher le film en termes de représentations afin de les questionner et de les analyser.

Notre matériau est constitué des films de fiction produits par le cinéma étasunien. Cette délimitation du sujet va nous permettre d'inclure dans notre corpus à la fois la production hollywoodienne mais également des films financés par des sociétés indépendantes tout en excluant les productions télévisuelles. L'analyse de la période a cependant nécessité l'utilisation de certains films documentaires, produits par des organismes de propagandes dépendants des autorités politiques ou militaires dans la mesure où des liens formels et institutionnalisés vont s'établir entre l'industrie hollywoodienne et ces mêmes autorités. Le film de fiction va donc servir de support d'analyse des représentations de l'ennemi.

Au XIX^e siècle, le sociologue Émile Durkheim fut le premier à utiliser la notion de représentations qu'il qualifiait de « collectives » à travers l'étude de religions et des mythes³⁴.

³³ La « poursuite du bonheur » (« *pursuit of the happiness* ») est inscrite dans la Déclaration d'Indépendance du 4 juillet 1776.

³⁴ Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Le Livre de Poche, 1991, [1912].

Ces représentations collectives sont également étudiées par Marcel Mauss³⁵ dans ses recherches anthropologiques. Il oriente son analyse vers une dimension symbolique et vers la signification de ces représentations. Chaque société développe un système de représentations collectives afin d'interpréter la réalité et assurer sa cohésion tout en assignant à chaque membre une place au sein du groupe.

Représenter vient du latin *repraesentare* qui signifie rendre présent. La définition commune s'entend comme « l'action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe »³⁶. Denise Jodelet définit la représentation comme « une forme de connaissance socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social »³⁷. Jean-Claude Abric ajoute qu'elle constitue « une vision fonctionnelle du monde, qui permet à l'individu ou au groupe de donner un sens à ses conduites, et de comprendre la réalité, à travers son propre système de références, donc de s'y adapter, de s'y définir une place »³⁸. Les représentations sociales permettent donc à l'individu d'interpréter leur environnement et le monde mais également d'agir sur ceux-ci. Elles participent à la construction d'images mentales, d'idéologies, de valeurs, ou de stéréotypes dans la perception que nous nous faisons du réel. Elles s'élaborent à partir de valeurs sociales reconnues et partagées par la société et constituent l'imaginaire social d'un groupe. Par imaginaire, Martin Lefebvre souligne qu'il « faut entendre les différentes constellations sémiotiques - croyances, idéologies, pratiques, coutumes, habitudes, fantasmes, etc. - qui règlent la vie, ou mieux, l'âme, d'un individu ou d'un groupe »³⁹. Cornélius Castoriadis opère une distinction entre symbolique et imaginaire. L'imaginaire s'appuie sur le symbolique pour s'exprimer « puisque tout délire ou fantasme a besoin d'image pour être »⁴⁰. L'imaginaire est donc « pris au sens de capacité d'invention, qu'il s'agisse d'une invention absolue ou d'un glissement de sens de symboles déjà disponibles ; dans les deux cas, l'imaginaire se sépare du réel : il fournit une image de ce réel. »⁴¹ De la même façon qu'« un journal véhicule un imaginaire social dont le récepteur est censé partager

³⁵ Marcel Mauss, *Œuvres complètes, tome II. Représentations collectives et diversité des civilisations*, Paris, Les éditions de minuit, 1969.

³⁶ Définition de l'encyclopédie Larousse :

<<http://www.larousse.fr/encyclopedie/rechercher?q=repr%C3%A9sentation>>

³⁷ Denise Jodelet, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1991, p. 36.

³⁸ Jean-Claude Abric, *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF, 1994, p. 13.

³⁹ Martin Lefebvre, *Psycho, De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, Collection champs visuels, 1997.

⁴⁰ Jean-Pierre Durand, Robert Weil, *Sociologie contemporaine*, Paris, Vigot, 2006, p. 317.

⁴¹ Ibid.

les prédicats »⁴², le spectacle cinématographique donne à voir des représentations qui vont participer à la formation et la construction de l'imaginaire collectif.

Quant à l'historien Pierre Laborie, il souligne l'importance des représentations qu'il qualifie de « multiples miroirs de l'univers mental que chaque société et chaque époque fabriquent à leur image »⁴³. Il distingue les modalités de construction des représentations et leurs fonctions. La première caractéristique renvoie à leur tendance à globaliser et à simplifier les données du réel en réduisant « toujours le complexe au rudimentaire »⁴⁴. Le deuxième aspect concerne le fait qu'elles « fonctionnent par attitude négative de rejet [...] en prenant appui sur des oppositions manichéennes »⁴⁵. Enfin, elles permettent de repérer des séquences de l'imaginaire social, « les représentations sont le lieu où les perceptions instables de l'immédiat viennent converger et interférer à la fois avec les héritages de mémoires des longues durées et avec les fantasmes de projections divinatoires »⁴⁶. Ces représentations, en réactualisant les héritages mémoriels, vont accentuer ou occulter certains éléments tout en produisant une « lecture biaisée de la réalité politique et sociale »⁴⁷.

La représentation au cinéma est la *mise en présence* de personnages, sous une forme concrète et dans des situations signifiantes. Le cinéma constitue un médium chargé d'un pouvoir représentatif et donne à voir la production d'une réalité alternative. Il s'agit d'analyser l'intention narrative dans les films de fiction et les modalités narratives des représentations visuelles de l'ennemi. Le cinéma se charge de les enregistrer au présent alimentant l'imaginaire collectif américain. Les représentations de l'ennemi produites par le discours américain, qu'il soit cinématographique ou politique, ne sont que des projections imaginaires, et ne disent rien de la nature véritable de l'ennemi. Elles ne sont que le miroir déformé de l'image que les Américains se font de leur antagoniste. À l'écran, l'Indien du western s'inscrit comme le paradigme de tous les ennemis : « Par un jeu d'écho et d'analogies, Hollywood interprète l'inconnu avec du connu, plaque une grille interprétative qui réveille la mémoire cinématographique des spectateurs et les protègent de l'angoisse de l'indéterminé. »⁴⁸ Les ennemis suivants prolongent cet ennemi originel par un processus d'identification par contiguïté. Par la suite, les films n'ont cessé de mettre en scène avec plus ou moins

⁴² Frédéric Ramel, « Presse Écrite et traitement du 11 septembre : Un imaginaire occidental réactivé ? », *Mots, les langages du politique*, n° 76, novembre 2004, p. 114.

⁴³ Pierre Laborie, *L'Opinion française sous Vichy*, Paris, Seuil, 1990, p. 46.

⁴⁴ Pierre Laborie, op. cit., p. 51.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Pierre Laborie, « De l'opinion publique à l'imaginaire social », *Vingtième siècle*, avril-juin 1990, p. 117.

⁴⁷ Frédéric Ramel, op. cit., p. 115.

⁴⁸ Anne-Marie Bidault, *Hollywood et le Rêve américain, Cinéma et Idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson, 1994, p. 213.

d'embarras des figures ennemies récurrentes, de l'ennemi nazi, à l'ennemi communiste en passant par le « Péril Jaune ». Le héros dans la fiction américaine s'est toujours constitué contre un antagoniste.

Le film de fiction est « un discours qui se déguise en histoire » et finalement raconte, « sous des apparences et avec des péripéties différentes, toujours la même histoire »⁴⁹. Il s'appuie sur des « structures de bases dont le nombre d'éléments est fini et dont le nombre de combinaisons est limité »⁵⁰. L'histoire implique une situation initiale, jugée normale et bonne, qu'un « méfait »⁵¹, va venir perturber impliquant la nécessité d'un retour à la situation de départ. En ce sens, « toute histoire est homéostatique, elle ne fait que retracer la réduction d'un désordre, elle remet en place [...] En fin de compte, une histoire n'est faite que de disjonctions "abusives" qui donnent lieu, par transformations, à des conjonctions "normales", et de conjonctions "abusives" qui appellent des disjonctions "normales". »⁵². L'ennemi dans le film de fiction peut donc s'assimiler à cet élément perturbateur qui bouleverse l'ordre social donné comme normal au début de l'intrigue. Il est l'Opposant (ennemi) qui vient entraver l'action du Sujet (héros). Leurs sphères d'action respectives peuvent évidemment évoluer, mais l'histoire est toujours centrée sur le personnage du héros. Le cinéma est toujours tourné vers l'Amérique et uniquement vers elle, « non qu'il ignore ou méprise l' "autre", mais l'autre n'existe et ne se définit que comme périphérique, à assimiler ou à détruire, par rapport au centre américain »⁵³. Le film de fiction habitue le spectateur au même rituel, celui de se situer face à l'autre, « d'avoir l'impression de vivre ensemble avec le monde diégétique du film, contre ce qui n'est pas commun, commode, ou communautaire »⁵⁴.

Le concept d'ennemi en science politique

En science politique, le concept d'ennemi est notamment analysé par deux auteurs, Carl Schmitt et Julien Freund. Carl Schmitt fait du concept d'ennemi et de la distinction ami-ennemi le critère fondateur de la politique. Les rapports entre unités politiques ne se conçoivent qu'en termes d'hostilités. Au même titre qu'il existe un critère simple, permettant

⁴⁹ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Armand Colin, 3^{ème} édition, 1994, p. 86.

⁵⁰ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, op. cit., p. 90.

⁵¹ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, op. cit., p. 91.

⁵² Ibid.

⁵³ Jean-Michel Frodon, op. cit., pp. 128-129.

⁵⁴ Richard Begin, « "C'est ce regard-là qui a disparu!", *Invasion of the Body Snatchers* ou l'altération du même, in Laurent Guido (dir.), *Les Peurs d'Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Antipodes, 2006, p. 105.

de distinguer fondamentalement le bien et le mal dans l'ordre moral, le laid et le beau dans l'ordre esthétique, l'ennemi incarne l'autre terme de l'affrontement politique :

« La distinction spécifique du politique, à laquelle peuvent se ramener les actes et les mobiles politiques, c'est la discrimination de l'ami et de l'ennemi. Elle forme un principe d'identification qui a valeur de critère [...] l'ennemi politique ne sera pas nécessairement mauvais dans l'ordre de la moralité ou laid dans l'ordre esthétique, il ne jouera pas forcément le rôle d'un concurrent dans l'ordre économique [...] Il se trouve simplement qu'il est l'autre, l'étranger, et il suffit pour définir sa nature, qu'il soit, dans son existence même et en un sens particulièrement fort, cet être autre, étranger et tel qu'à la limite des conflits avec lui soient possibles qui ne sauraient être résolus ni par un ensemble de normes générales établies à l'avance, ni par la sentence d'un tiers, réputé non concerné et impartial. »⁵⁵

Schmitt distingue l'ennemi public (*hostis*) qui s'oppose à l'ennemi privé (*inimicus*). Dans son acception politique, l'ennemi ne saurait être qu'un ennemi public. Il n'est ni le concurrent, ni l'adversaire, ni un « rival personnel, privé », c'est un ennemi public, « relatif à une collectivité [...] à un peuple tout entier [...] un ensemble d'individus groupés, affrontant un ensemble de même nature et engagé dans une lutte pour le moins virtuelle, c'est-à-dire effectivement possible »⁵⁶. « Figure de notre propre question »⁵⁷, l'ennemi incarne des représentations contraires aux nôtres, que nous aspirons à supplanter. Dans cette relation d'hostilité, la politique porte en elle le conflit et la guerre devient son horizon : « La guerre n'est que l'actualisation ultime de l'hostilité. »⁵⁸. La guerre est toujours latente dans le sens où l'ennemi public de la communauté et de l'État « tire sa signification de sa relation permanente à l'éventualité réelle mais non inéluctable, de l'affrontement mortel »⁵⁹.

Des traités de Westphalie (1648) à la Première Guerre mondiale (1914), Carl Schmitt considère l'ennemi comme un ennemi juste étant donné que l'affrontement se caractérise par une lisibilité juridique (État) et par une limitation militaire (guerres territoriales de courte durée). Au XX^e siècle, les guerres sont au contraire menées contre un ennemi absolu et injuste, mais qui est stigmatisé comme l'incarnation du diable (autoritarisme Prussien, Allemagne nazie, Japon impérial). L'ennemi devient donc absolu et toutes les distinctions du droit international public se brouillent : paix/guerre, ami/ennemi, notamment en raison de la

⁵⁵ Carl Schmitt, *La notion du politique. Théorie du partisan*, Paris, Flammarion, 1992, [1963], pp. 64-65.

⁵⁶ Carl Schmitt, op. cit., p. 67.

⁵⁷ Carl Schmitt, op. cit., p. 38.

⁵⁸ Carl Schmitt, op. cit., p. 71.

⁵⁹ David Cumin, « L'ennemi dans les relations internationales. Le point de vue de Carl Schmitt », *Stratégie* n°72, < http://www.institut-strategie.fr/strat72_Cumin2-_tdm.html >

création de nouvelles instances comme la Société des Nations (SDN) ou l'Organisation des Nations unies (ONU), qui ne mènent pas des guerres, mais des interventions armées. Si, pour Carl Schmitt, « les sommets de la grande politique sont les moments où il y a perception nette et concrète de l'ennemi en tant que tel »⁶⁰, qu'en est-il de la Guerre froide ?

La Guerre froide est une période plus ambivalente puisqu'il s'agit d'un conflit larvé qui oppose deux grandes puissances étatiques, dans un cadre qui empêche la guerre totale nucléaire (cycle de la dissuasion) tout en permettant des interventions armées indirectes (comme en Corée ou en Indochine) sur fond d'hostilité idéologique absolue entre capitalisme et communisme. La Guerre froide n'est ni paix, ni guerre mais une *mise en œuvre* de cette hostilité⁶¹ et la distinction ami-ennemi préside à sa naissance et en détermine sa nature.⁶² Nous sommes en présence d'un ennemi absolu et diabolisé d'un point de vue idéologique.

Julien Freund reprend à son compte l'analyse de Carl Schmitt tout en constatant qu'il n'y a pas de politique sans ennemi, que « la violence et la peur sont au cœur de la politique »⁶³. Il définit l'ennemi politique comme :

« L'autre que l'on combat non en tant qu'il est un individu ou une personne particulière, mais en tant qu'il appartient à une unité politique. Nous dirons que l'ennemi politique est constitué par l'ensemble des membres d'une collectivité que les membres d'une autre collectivité combattent au nom des intérêts de leur collectivité, avec la possibilité d'user dans certaines conditions de la violence physique. »⁶⁴

Les deux caractéristiques de cette définition sont la notion de collectivité et de violence, l'ennemi est donc une collectivité qui s'oppose à une autre, opposition qui peut aboutir à l'affrontement et au conflit violent. Ce caractère public de l'inimitié différencie l'ennemi de l'adversaire ou du simple rival. Jean Baechler réinterprète cette différence en plaçant l'idéologie comme critère de distinction. En effet, il désigne le concurrent et l'adversaire engagés dans un conflit partiel où chaque adversaire « reconnaît la légitimité de l'autre, les enjeux sont limités (et circonstanciels), les compromis toujours possible »⁶⁵. À l'inverse par ennemi, il entend un conflit dans lequel il n'y a pas de reconnaissance mutuelle possible, les enjeux étant absolus et irréductibles.⁶⁶ L'idéologie constitue le critère de désignation de l'ennemi : « les passions créent des ennemis et les intérêts des adversaires [...] Seules les

⁶⁰ Carl Schmitt, op. cit., p. 112.

⁶¹ David Cumin, op. cit.

⁶² Carl Schmitt, op. cit., p. 53.

⁶³ Julien Freund, *L'Essence du politique*, Paris, Dalloz, 2003, [1965], p. 444.

⁶⁴ Julien Freund, op. cit., p. 491.

⁶⁵ Jean Baechler, *Qu'est-ce qu'une idéologie*, Paris, Gallimard, 1976, p. 372.

⁶⁶ Jean Baechler, op. cit., pp. 371-372.

représentations peuvent faire pencher dans un sens ou dans l'autre. L'idéologie transforme les autres en ennemis dans la mesure où elle les désigne comme la source du Mal »⁶⁷. Pendant la Guerre froide, le communiste constitue d'un point de vue idéologique un ennemi politique absolu. Sa représentation va servir à cimenter le discours politique axé sur l'anticommunisme et les moyens de l'endiguer. La définition retenue dans notre recherche sera celle de l'ennemi public, de l'ennemi extérieur dont le système de valeurs, politique et économique, est non seulement différent mais antithétique de celui des États-Unis. L'ennemi s'incarne en tant que tel lorsqu'il y a un risque d'atteinte aux valeurs américaines de la démocratie et quand cette puissance idéologique risque de s'infiltrer. Cet ennemi peut s'analyser en tant que personnage singulier mais également en tant qu'entité collective, non individualisée, dans le tissu cinématographique. À partir de cette définition, nous étudierons l'ennemi tel que le pouvoir politique le désigne ainsi que l'évolution de sa représentation pendant toute la Guerre froide.

L'ennemi dans la Guerre froide

La pertinence d'une délimitation du sujet à la période de la Guerre froide réside essentiellement dans la place nouvelle qu'occupent les États-Unis à la fin du second conflit mondial. La victoire de la coalition alliée, emmenée par les États-Unis, propulse le pays sur le devant de la scène internationale. Il acquiert un nouveau rôle international notamment dans la reconstruction économique de l'Europe dans la mise en place d'un nouvel ordre géopolitique. Devenus la plus grande puissance économique mondiale, les États-Unis endossent le rôle de leader : mise en place du plan Marshall, création d'instances de discussion et de négociation internationale comme l'ONU, l'Organisation du Traité de l'Atlantique Nord (OTAN). Sur le plan géopolitique, la concurrence avec la puissance soviétique inquiète. L'ennemi d'hier, la coalition des puissances nationales de l'Axe (Allemagne, Italie et Japon), laisse la place au bloc communiste, composé de l'Union soviétique et de la Chine, en tant qu'ennemi officiel. Bien que ce nouvel ennemi soit clairement identifié et défini, il se transforme en ennemi protéiforme dans l'imaginaire collectif américain, sous divers vocables : « *monolithic godless communism* », « *the Communist conspiracy* », « *the Communist menace* », « *international Communism* », ou régionalement, « *Asian Communism* », « *Chinese Communism* », « *the puppets of Moscow and Peking* ». Désormais, l'ennemi se moque des frontières nationales et

⁶⁷ Jean Baechler, op. cit., p. 376.

menace de s'étendre et de s'infiltrer. La peur du communisme embrase toutes les sphères (politiques, culturelles, sociales) de la société américaine, et monopolise le débat stratégique autour de lui pendant plusieurs décennies. Dès 1947, à la notion traditionnelle de politique étrangère se substitue une nouvelle expression, celle de « sécurité nationale ». La défense du territoire nécessite la coordination de la diplomatie, des services économiques et culturels, des autorités militaires et des agences de renseignement, sous l'autorité du président. L'interventionnisme devient la doctrine dominante dans le débat stratégique et les discours présidentiels successifs vont s'accorder sur le nouvel objectif d'endiguement de la menace communiste. Ils réutilisent les mythes fondateurs (la destinée manifeste, le mythe de la Frontière...) pour justifier la politique extérieure au nom de la défense des libertés, de la démocratie et de l'*American way of life*. Cette situation justifie également la course aux armements à laquelle vont s'adonner les deux grandes puissances. L'acquisition de l'arme nucléaire par l'Union soviétique, dès 1949 aboutit à un cycle de la dissuasion et un équilibre de la terreur. Cette guerre suspendue plonge les deux puissances et le reste du monde dans un climat de suspicion aux accents paranoïaques.

Ce climat de suspicion remet au centre de la société américaine l'idée de l'américanité et par opposition celle d'une in-américanité. La distinction entre citoyens américains va s'établir entre ceux qui correspondent aux critères de l'américanité en adhérant à la doctrine anticommuniste prônée par les autorités politiques et ceux qui n'y souscrivent pas, considérés comme *unamerican*. Il s'agit d'un terme intraduisible, qui ne trouve d'équivalent ni en France, ni en Grande Bretagne, ni ailleurs. Pour Marie-France Toinet, « "l'in-américanité" dépasse le politique : il suffit de différer de la norme – dans ses mœurs, dans ses opinions, dans ses comportements ou ses attitudes, dans ses origines – pour être quelque peu soupçonnable puis coupable d'une différence qui remet en cause l'essence même du mythe américain »⁶⁸.

La thèse du complot communiste sert de prétexte aux autorités pour instaurer des serments de loyauté et des listes noires destinés à faire le tri entre bons et mauvais citoyens. La chasse aux sorcières constitue l'apogée de cette traque aux éléments subversifs dont le but inavoué est la régulation et la négation de toute différence, de tout désaccord avec la norme majoritaire. En pleine Guerre froide, le doute envers le consensus américain n'est pas permis : « L'ébranler par le désaccord et la discussion, c'est déjà le détruire. Il ne peut y avoir de liberté que dans l'unanimité. »⁶⁹. La définition du communiste est donc large, à l'image de la déclaration du

⁶⁸ Marie-France Toinet, *La Chasse aux sorcières*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, p. 19.

⁶⁹ Ibid.

lieutenant-colonel John L. Randolph, en janvier 1947 : « Un *liberal*⁷⁰ n'est qu'à un bond, un saut, voire un pas du communisme. Un communiste commence par être un *liberal*. »⁷¹ Un discours similaire est tenu par John E. Hoover, directeur du FBI, en 1946 :

*« I would not be concerned if we were dealing with only one hundred thousand communists, but the communists themselves boast that for every party member there are ten others ready to do the party's work. These include their satellites, their fellow travellers and their so called progressive and phony liberal allies. »*⁷²

L'ennemi n'est donc pas uniquement celui qui menace les intérêts américains, d'un point de vue militaire et stratégique, mais également celui qui menace l'identité et l'américanité d'un point de vue idéologique en remettant en cause par un discours divergent la supériorité morale américaine. Cet anticommunisme radical va dominer jusqu'à la fin des années cinquante et culminer avec le premier affrontement militaire indirect avec l'Union soviétique lors de la guerre de Corée (1950-1953).

Le début des années soixante amène une période de détente symbolisée par la résolution de la crise des missiles à Cuba en 1962. Cependant, depuis quelques années les États-Unis soutiennent, de manière confidentielle, la République du Sud-Vietnam contre la République démocratique du Vietnam (Nord). Ce soutien se situe dans le prolongement de la doctrine d'endiguement puis de refoulement du communisme, fondée sur la « théorie des dominos »⁷³, mais se transforme dès les années soixante en un engagement militaire massif. Le conflit est contesté au sein de la société américaine et tous les mouvements de contestations (minorités raciales, sexuelles) déjà actifs, vont se cristalliser autour du mouvement contre la guerre. Les assassinats politiques (John F. Kennedy en 1962, puis Martin Luther King et Bobby Kennedy en 1968) suivis des scandales gouvernementaux, dans les années soixante-dix, viennent brouiller les cartes. L'ennemi n'est plus aussi évident même si le pouvoir le désigne toujours du côté communiste.

⁷⁰ Le terme *liberal* est ici entendu d'un point de vue américain désignant une personne de sensibilité politique progressiste et de gauche (« *leftist* »). Aux États-Unis, le libéralisme est associé aux mesures de l'État providence du programme du *New Deal* du président Roosevelt : « Le terme "libéral" désigne les partisans non seulement du renforcement et de l'extension des libertés, mais aussi du progrès social, de l'intervention de l'État au service des défavorisés, des pauvres et des opprimés », in Frédéric Robert, *La Nouvelle gauche américaine : faits et analyses*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 26.

⁷¹ Cauter David, *The Great Fear*, New York, Simon and Schuster, 1979, p. 115.

⁷² « Je ne serais pas inquiet si nous avions à faire à seulement 100 000 communistes, mais les communistes, eux-mêmes, se targuent du fait que pour chaque membre officiel, dix autres dans l'ombre sont prêts à faire la besogne pour le compte du parti. Cela inclut leurs antennes, leurs compagnons de route, les soi-disant progressistes et autres alliés libéraux. » John Edgar Hoover, *Remarks at the Annual Convention of The American Legion*, San Francisco, September 30, 1946.

⁷³ La théorie des dominos est une doctrine géopolitique selon laquelle le basculement du Vietnam sous le joug communiste entraînerait par effet de domino le basculement des pays voisins et la domination communiste de tout le Sud-Est asiatique.

Le désastre de la guerre du Vietnam renforce cette incertitude et entraîne le désalignement entre les instances politiques, militaires et l'industrie hollywoodienne. Les institutions apparaissent corrompues au peuple américain et semblent devenir le centre de la menace. En effet, les scandales politiques, comme la publication des *Pentagon Papers* en 1971, remettent au centre du pouvoir la question des mensonges politiques. Ces documents retracent le processus décisionnel et l'implication politique et militaire des États-Unis notamment dans le déclenchement la guerre au Vietnam. L'année suivante éclate une affaire de cambriolage et d'espionnage dans les locaux du Parti démocrate dans l'immeuble du Watergate à Washington. Les enquêtes de deux journalistes, Bob Woodward et Carl Bernstein, du *Washington Post* et du Sénat aboutissent à la révélation de pratiques illégales au sein de l'entourage présidentiel. Cette affaire entraîne la démission du président Nixon en 1974 et laisse une impression délétère. Une ère de la suspicion envers les autorités s'installe jusqu'à la fin des années soixante-dix. La dernière décennie de la Guerre froide et les deux présidences de Ronald Reagan signent le retour de l'Amérique sur le devant de la scène et celui de l'ennemi, qualifié d'« Empire du Mal ». Dès le début de sa présidence, Ronald Reagan s'impose en leader charismatique, fustigeant le communisme et bien décidé à en finir avec le syndrome du Vietnam⁷⁴. Par sa stratégie discursive, il entreprend une reconquête politique et symbolique réinstallant les États-Unis dans une position forte sur le plan international.

Notre recherche s'arrête à la fin des années quatre-vingt pour des raisons intrinsèques à l'objet d'étude puisque la chute du Mur de Berlin et la fin de la bipolarisation entraînent la disparition de l'ennemi communiste sur le plan géopolitique. Un « nouvel ordre mondial »⁷⁵ se met en place sous la présidence de Georges H. Bush, ouvrant une nouvelle ère géopolitique dont les contours formels sont à repenser et à redéfinir.

Le cinéma, créateur ou réceptacle des représentations de l'ennemi ?

À la lumière de ces constatations, l'objet de notre recherche suscite plusieurs hypothèses. La première découle de la place fondamentale du cinéma dans la construction de l'histoire

⁷⁴ Le « syndrome du Vietnam » est l'expression utilisée dans la rhétorique politique pour désigner l'impact de la guerre du Vietnam sur la politique extérieure américaine après 1975.

⁷⁵ « *We stand today at a unique and extraordinary moment. The crisis in the Persian Gulf, as grave as it is, also offers a rare opportunity to move toward an historic period of cooperation. Out of these troubled times, our fifth objective—a new world order—can emerge: a new era—freer from the threat of terror, stronger in the pursuit of justice, and more secure in the quest for peace.* », George H. W. Bush, *Address Before a Joint Session of Congress*, September 11, 1990.

américaine. En tant que pourvoyeur de représentations, dans quelle mesure le cinéma participe-t-il à la construction d'un imaginaire collectif qui serait alimenté par le discours politique ? Si l'on établit qu'il y concourt effectivement, nous pouvons nous demander si le cinéma est le symptôme ou le producteur de ces représentations. De plus, il convient de mettre en lumière les liens établis par les autorités politiques avec l'industrie du film à des fins communicationnelles voire propagandistes. De ce postulat, il semble pertinent de questionner l'influence de ce type de coopération sur les représentations de l'ennemi. Si finalement le cinéma ne devient pas un moyen de légitimation de la puissance et de la politique extérieure américaine contre un ennemi désigné ? Enfin, nous nous interrogerons sur la place de l'ennemi dans cette construction de l'histoire à travers le prisme cinématographique et son évolution sur toute la période de la Guerre froide. Existents-ils des périodes favorables à la stigmatisation de l'ennemi et d'autres plus propices à sa dédramatisation ?

Le concept d'ennemi est inhérent à la politique étrangère américaine pendant la Guerre froide. Il participe au processus de légitimation politique des actions menées par l'État. L'ennemi est un épouvantail stratégique permettant de focaliser l'attention et les actions politiques sur une abstraction suivant les orientations et les besoins géopolitiques du moment. Pour Jean-Michel Valantin, la production stratégique américaine se fonde sur la production de menace.⁷⁶ Pour Pierre Conesa, le concept d'ennemi est une construction permettant de justifier les orientations, les décisions politiques et notamment celle d'entrer en guerre⁷⁷. Une construction qui est alimentée par les productions de masses, littéraires, médiatiques et cinématographiques. Le cinéma agit comme un vecteur de diffusion des représentations de l'ennemi. Selon Jacques Ellul, le cinéma est un des « moyens de choix d'une propagande sociologique, de climat, d'infiltration lente, de promotion progressive, d'intégration dans une orientation. »⁷⁸. Cette propagande sociologique « tend à nous imposer des modèles de comportement. Elle agit de façon inconsciente sur chacun de nous, à travers nos mœurs, nos habitudes, nos goûts, notre façon d'être. Elle uniformise et renforce les structures sociales dans lesquelles elle s'insère »⁷⁹. Mais le cinéma n'est pas que le réceptacle de ces représentations, il peut en être l'émetteur et le créateur. C'est là le cœur de notre interrogation.

⁷⁶ Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et Washington, les trois acteurs d'une même stratégie*, Paris, Autrement, 2003.

⁷⁷ Pierre Conesa, *La Fabrication de l'ennemi ou comment tuer avec sa conscience pour soi*, Paris, Robert Lafont, 2011, p. 13.

⁷⁸ Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Économica, 1990, p. 22.

⁷⁹ Jean-Pierre Bertin Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2008, p. 8.

En effet, le cinéma participe à légitimer le concept d'ennemi lorsque le contexte politique favorise un alignement entre les instances politiques et cinématographiques ; cependant, il peut être également le révélateur des dissensions présentes au sein de la société. Quelles sont donc les connexions entre les représentations cinématographiques et les désignations politiques de l'ennemi ? Et que révèlent et traduisent ces connexions du contexte politique ?

Pendant la Guerre froide, les représentations de l'ennemi, émises par le cinéma, ont nourri et alimenté la « peur rouge » (« *Red Scare* ») prégnante dans les discours politiques, tout en étant elles-mêmes le produit des circonstances historiques. Le cinéma constitue également le lieu de réflexion et de cristallisation des interrogations présentes dans la société américaine pendant les années soixante et soixante-dix, la remise en cause du système, des valeurs et de l'idéal national entraînant une crise de représentation de l'ennemi. Le cinéma s'appréhende à la fois comme une arme idéologique dont le discours politique s'empare pour légitimer ses actions mais également comme un instrument de contestation, comme le miroir révélateur d'une nation aux idéaux pervertis. Cette recherche veut montrer comment le discours politique et le discours cinématographique se sont successivement alliés, confrontés, opposés tout en se nourrissant mutuellement, dans une tradition politique de contre-subversion⁸⁰ et de diabolisation de l'ennemi pendant cette période particulièrement propice que constitue la Guerre froide.

Les représentations de l'ennemi au sein des discours cinématographique et politique

Notre démarche s'articulera autour d'une analyse croisée du discours politique et du discours cinématographique avec pour dénominateur commun la représentation de l'ennemi. Le film de fiction s'entend dans sa dimension globale (scénario, personnages, choix de mises en scène) comme un discours. Les films qui seront analysés ici n'ont pas été choisis en raison de leurs qualités esthétiques ou artistiques. En effet, même de qualité moyenne, un film est tout aussi pertinent pour examiner les représentations de l'ennemi qu'il véhicule. Dans cette analyse, nous nous attacherons à étudier les situations de confrontations entre héros et l'ennemi de l'histoire. Si pour Alfred Hitchcock, « plus réussi est le méchant, plus réussi sera

⁸⁰ La tradition contre-subversive de la politique américaine est définie par Michael Rogin comme la « caractéristique persistante de la politique américaine qui consiste à diaboliser ses ennemis politiques, que ce soit en les caricaturant, en les stigmatisant, ou encore en les déshumanisant », voir Michael Rogin, *Les Démon de l'Amérique. Essais d'histoire politique des États-Unis*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 17.

le film »⁸¹, il convient de garder à l'esprit que la difficulté principale réside dans le fait que le personnage de l'ennemi est le plus souvent absent du cadre, il va donc s'agir par moment de proposer une analyse par analogie avec le personnage du héros. Le manichéisme inhérent au cinéma américain installe les personnages principaux au premier plan. De ce constat découle la nécessité de s'intéresser également à la représentation du personnage principal, lequel se construit contre son antagoniste.

Nous avons choisi de structurer cette recherche autour des genres cinématographiques permettant de dresser un panorama des représentations de l'ennemi tout en s'attachant à l'analyse politique de la période. Nous avons privilégié les genres mettant en scène l'ennemi extérieur. C'est la raison pour laquelle nous traiterons le western seulement d'une manière périphérique, en lien avec le contexte troublé des années soixante et soixante-dix. Les films de guerre et les films d'espionnage étudiés dans notre première partie reposent sur des scénarios qui impliquent la présence de cet ennemi. Ces deux genres mettent en scène les situations paradigmatiques de la confrontation avec l'ennemi communiste pendant la Guerre froide : la guerre et l'affrontement entre agents de renseignement sur le territoire américain ou sur des terrains extérieurs. Nous suivons l'évolution de ces deux genres sur toute la période afin d'y étudier la fonction de l'ennemi communiste en son sein mais également son évolution. Dans le film d'espionnage notamment, nous constaterons le passage d'un ennemi communiste extérieur à une menace intérieure, sans rapport évident avec l'ennemi et l'idéologie communiste. De même, l'évolution du film de guerre est caractérisée par le passage d'une représentation de la Seconde Guerre mondiale à celle de la guerre du Vietnam, qui va remettre en perspective la mise en scène des interventions militaires et le statut de l'ennemi à l'écran. Il faut également envisager l'influence des autorités politiques. En effet, la dimension propagandiste du cinéma n'a pas échappé à l'institution militaire et aux agences de renseignement qui vont établir des liens formels et institutionnels avec l'industrie du film. Nous étudierons dans quelle mesure ces coopérations ont influé sur le contenu des films et façonné les représentations filmiques.

Ensuite, dans la seconde partie de notre recherche, nous analyserons les genres pouvant accueillir une dimension métaphorique. La métaphore et l'allégorie sont des figures de style qui fonctionnent par comparaison, analogie et substitution. Elles vont apporter un éclairage différent sur la représentation de l'ennemi, notamment dans les genres du fantastique et de la

⁸¹ François Truffaut, Helen Scott, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993, p. 159.

science-fiction. Sous couvert de figures monstrueuses et extra-terrestres, elles permettent de véhiculer des thématiques anticommuniste (peur de l'assimilation) mais également des interrogations liées au contexte politique troublé des années soixante et soixante-dix. La figure moderne du mort-vivant en est l'exemple privilégié, tant les frontières entre l'humain et le non-humain semblent désormais poreuses à la fin des années soixante.

De plus, certains genres comme le western ou le film de guerre vont recourir à la métaphore voire à l'allégorie pour représenter la guerre Vietnam et l'immense traumatisme qui en découle. Cette dimension devient le moyen d'exorciser et de panser les plaies. L'ennemi communiste y conserve sa place d'antagoniste, tout en étant relégué à arrière-plan, avant de reprendre une consistance idéologique dans la dernière décennie de la Guerre froide. En effet, la reconquête idéologique après l'échec au Vietnam, initiée par Ronald Reagan, s'accompagne d'un retour à un manichéisme tranché. La réappropriation de la guerre passe par une réécriture dans laquelle l'ennemi reprend sa place d'antagoniste irréductible.

Nous aborderons dans une première partie le film de guerre et le film d'espionnage dans lesquels l'ennemi est envisagé selon un antagonisme brut, dans un affrontement guerrier ou en situation d'espionnage à l'intérieur ou à l'extérieur du territoire américain. Sa représentation sera déclinée sous diverses formes, notamment celle du soldat ennemi (essentiellement asiatique, qu'il soit coréen ou vietnamien) et celle de l'espion soviétique, sous la forme d'espions extérieurs ou infiltrés (la cinquième colonne⁸²). La seconde partie de notre recherche est consacrée d'abord à l'étude du fantastique et de la science-fiction, centrée sur l'analyse de figures symptomatiques comme *The Thing*, les *Body Snatchers* et le mort-vivant. Ensuite, nous analyserons les représentations de l'ennemi dans le cinéma post-Vietnam. Dans un premier temps, le conflit et l'ennemi sont montrés au travers d'un prisme métaphorique, notamment en raison du traumatisme profond lié à la défaite. Enfin, l'analyse de la dernière décennie de la Guerre froide nous révélera comment la reconstruction de la menace communiste, initiée par le discours politique et cinématographique, a permis la reconquête idéologique et la réappropriation du conflit vietnamien.

⁸² La Cinquième Colonne se définit comme l'infiltration de « partisans qui à l'intérieur d'un pays favorisent le succès de l'ennemi », Trésor de la langue française informatisé : < <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?58;s=417801945>>

Première partie : L'ennemi manifeste

La représentation de l'ennemi est analysée dans cette première partie au travers de genres fondés sur sa présence. Il s'agit de genres cinématographiques basés sur un antagonisme explicite et visible, cristallisé autour de l'affrontement avec l'ennemi, qu'il se situe sur le front extérieur d'une guerre ou en situation d'espionnage sur le territoire américain ou en territoire ennemi : le film de guerre et le film d'espionnage.

Il s'agit d'établir un panorama de l'évolution de ces genres sur la période afin d'y constater que l'ennemi se définit essentiellement par son opposition au « héros » et de décrire cette figure qui naît des antagonismes – voire du manichéisme – pendant toute la période étudiée. Il s'agit également de voir comment les autorités politiques, militaires et les agences de renseignement ont établi des liens formels ou organiques avec l'industrie et participé au façonnage de leur image voire d'une véritable Guerre froide culturelle. La fin de la Seconde Guerre mondiale ouvre une nouvelle ère géopolitique et voit se dessiner une situation inédite : la séparation du monde en deux blocs selon l'axe Est/Ouest. Cette période de transition, la Guerre froide, s'accompagne d'un changement d'ennemis. Les ennemis d'hier (l'Allemagne, l'Italie et le Japon, anciennes forces de l'Axe) deviennent les alliés. Inversement, l'Union soviétique et la Chine passent du statut d'alliés à celui d'ennemis officiels, sous la terminologie globale de « communisme ». Cet ennemi à trois têtes, clairement identifié et défini, se transforme en un ennemi protéiforme et nébuleux dans l'imaginaire collectif américain.

L'anticommunisme va servir de ciment idéologique pendant toute la Guerre froide dans le discours politique et cinématographique. Toute la culture politique et populaire est empreinte de ce sentiment anticommuniste dans laquelle l'Union soviétique est désignée comme la menace globale. L'image de l'ennemi s'inscrit comme le « socle épistémologique permettant de penser la guerre et l'histoire et d'illustrer cette réflexion, ce qui recrée la réalité phénoménologique de la victoire et de la défaite, de la légitimité et de l'arbitraire dans les

relations internationales, dont les États-Unis sont présentés comme le centre. »⁸³. L'anticommunisme va structurer et orienter le discours politique et le discours cinématographique centrés autour de l'ennemi soviétique. Nous étudierons dans un premier temps deux genres cinématographiques, fondés sur la présence d'un ennemi, sous la forme du soldat et de l'espion. On étudie l'évolution de la représentation de ces ennemis qui fondent les genres. Manichéisme et tradition paranoïaque vont trouver un terreau favorable pendant la Guerre froide. Ils vont structurer la vision géopolitique américaine dans laquelle l'ennemi est diabolisé, tandis que les États-Unis s'érigent en chantre de la liberté. Les discours ne s'attachent pas à établir une critique fondamentale de l'idéologie marxiste-léniniste mais seulement à la condamner en bloc. Le communisme constitue un mal absolu. Cette diabolisation met en évidence la tradition « contre-subversive » de la politique américaine que Michael Rogin qualifie de « démonologie américaine ». Les spectres ennemis évoluent selon le contexte mais la tendance persistante reste la diabolisation des ennemis politiques, soit en les réduisant ou en les caricaturant, soit en les déshumanisant.⁸⁴ La Guerre froide constitue un des moments essentiels de l'histoire de la contre-subversion aux États-Unis. Même si les différentes « peurs rouges », qui se sont abattues successivement depuis le XIX^e siècle, proviennent des toutes premières peurs inspirées par l'ennemi originel que constitue l'Indien (le Peau-Rouge), celle-ci se différencie des précédentes pour plusieurs raisons :

- d'abord, par la nature de l'ennemi : celui-ci devient invisible, il n'a pas d'uniforme ni de traits distinctifs. Désormais, plus rien ne distingue « les communistes de la société de masse des années cinquante de leurs honnêtes concitoyens »⁸⁵ ;
- ensuite parce que l'on passe d'une menace interne, comme la classe ouvrière immigrée, « de simples partisans de la sauvagerie et du désordre », à des ennemis extérieurs et tentaculaires, « exécutants de consignes venues de l'étranger »⁸⁶, illustrant le passage « d'un corps subversif malade à un esprit étranger calculateur »⁸⁷.

Nous aborderons donc dans un premier chapitre les représentations de l'ennemi dans le film de guerre au sein duquel la confrontation avec l'antagoniste se déroule sur le front extérieur

⁸³ Jean-Michel Valantin, *De la production de menace à la production de stratégie et de puissance : de l'instrumentalisation des représentations de la menace à la projection mondiale de la puissance américaine*, Thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2002, pp. 225-226.

⁸⁴ « Ces monstres, qui vont de l'Indien cannibale aux agents du terrorisme international en passant par le Noir violeur, la papale putain de Babylone, le monstre à tête d'hydres qu'est la banque des États-Unis, le démon de l'alcoolisme, l'anarchiste jeteur de bombe ou les tentacules omniprésentes du complot communiste sont autant de figures de cauchemars qui hantent si souvent la vie politique américaine. » in Michael Rogin, op. cit., p. 17.

⁸⁵ Michael Rogin, op. cit., p. 36.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

d'un conflit armé (Chapitre 1) pour ensuite nous intéresser aux situations d'espionnage, sur le territoire américain ou sur des territoires ennemis (Chapitre 2).

Chapitre 1 : L'ennemi dans le film de guerre

« La guerre, déchirure meurtrière de la communauté humaine, est un thème de prédilection pour le cinéma »⁸⁸. Le film de guerre, de par sa forme, divise le monde diégétique « en deux camps, en deux parties, et le camp d'en face semble, par le fait même, le camp de la guerre, des ennemis, qui trouble l'ordre que le pacifiste veut établir »⁸⁹. Sur le front, l'ennemi vient mettre en péril la vie du soldat américain et par extension le modèle politique et économique défendu par les États-Unis.

Au sortir du second conflit mondial, les États-Unis sont plongés dans la Guerre froide. Face à la menace communiste, le pacifisme n'est plus de mise. Le film de guerre reflète cet antagonisme brut comme un prisme et cristallise l'affrontement idéologique dominant pendant toute la Guerre froide. À l'écran, bien que la guerre soit terminée, la célébration des victoires alliées et des divers épisodes de la Seconde Guerre mondiale sont rejoués dans de nombreux films essentiellement au travers d'une narration victorieuse. Les films de combat de la Seconde Guerre mondiale exaltent le courage des soldats immergés dans la bataille et réduisent les ennemis à une entité collective menaçante, enfermés dans le hors-champ.

Par la suite, les deux principaux conflits extérieurs auxquels participent les États-Unis, la guerre de Corée (1950-1953) et la guerre du Vietnam (1964-1975), vont générer des représentations de l'Amérique en guerre plus ambiguës jusqu'aux années quatre-vingt où de nouveau un manichéisme sans nuances s'imposera jusqu'à la fin de la Guerre froide. Dès 1947, dans le discours politique, un consensus s'établit contre l'ennemi communiste reposant sur la peur et la paranoïa (Section 1). L'opposition idéologique oblige à choisir un camp et oriente le choix des autorités à utiliser le cinéma comme une arme de propagande permettant de réaffirmer la supériorité des valeurs américaines et de consacrer le modèle démocratique libéral (Section 2).

Section 1 – L'anticommunisme comme ciment idéologique

La menace du spectre communiste va monopoliser toutes les forces vives du pays, réactivant les grandes Peurs rouges (*Red Scares*) « qui ont déferlé sur le pays par vagues successives depuis 1870 »¹. La suprématie américaine est consacrée dans la continuité de la victoire alliée

⁸⁸ Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2003, p. 116.

⁸⁹ Jacques Ellul, « Responsabilités de la propagande », in Patrick Troude-Chastenet (dir.), *La propagande, communication et propagande*, Cahiers Jacques-Ellul n°4, L'Esprit du temps, 2006, p. 155.

et des films interventionnistes⁹⁰ produits avant et pendant la Seconde Guerre mondiale tandis que la doctrine anticommuniste du *containment* va conditionner et orienter toute la politique extérieure américaine et les discours officiels (I). Dans le genre, l'ennemi communiste est décliné sous deux formes, suivant le contexte politique. Successivement, le soldat coréen et le soldat vietnamien constituent les incarnations guerrières du communiste. Stigmatisée, voire diabolisée, la représentation du soldat ennemi repose sur l'utilisation exclusive d'archétypes et de stéréotypes (II).

I. *La stigmatisation de l'ennemi : une constante politique et cinématographique*

La valeur stratégique du cinéma prend toute sa pertinence puisque l'évolution de la représentation de l'ennemi à l'écran est inextricablement liée à celles véhiculées par les discours politiques. Nous analyserons comment le film de guerre, en lien avec le discours dominant, dépolitise les antagonismes et le conflit tout en réduisant l'ennemi (A). Puis dans un deuxième temps, nous étudierons l'évolution du genre et le rôle de la figure de l'ennemi en son sein (B).

A. La dépolitisation et la réduction de l'ennemi communiste

Cette dépolitisation de la guerre se traduit à la fois par une simplification du discours, qui se réduit à une opposition manichéenne fondamentale entre le Bien et le Mal (a). Cette diabolisation du communisme s'accompagne d'une vision impérialiste et ethnocentrée du monde se définissant plus particulièrement par opposition à l'Asie, théâtre central de l'affrontement guerrier (b).

- a. Un manichéisme traditionnel : la diabolisation de l'ennemi comme outil du discours politique

Tandis que les contextes politiques évoluent, « *the concept of "the enemy" remained impressively impervious to drastic alteration, and in its peculiar way provided psychological*

⁹⁰ Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p. 164.

continuity and stability from the world war to the cold war »⁹¹. Cette continuité est prégnante dans les discours politiques avec certaines périodes au cours desquelles « le style paranoïaque »⁹² resurgit, par cycles, dans la politique américaine. Il s'agit de mettre en évidence le manichéisme traditionnel du discours politique et cinématographique qui sied pendant toute la Guerre froide. Ce manichéisme se retrouve renforcé et gagne en vitalité et en force par l'affrontement idéologique prégnant (1). La peur de la subversion liée à l'existence d'un ennemi est profondément ancrée dans le discours politique et cinématographique. Cette peur à l'écran se traduit par une quasi-invisibilité de l'ennemi et cette « non-représentation » permet de se focaliser sur le groupe et, par extension, sur l'Amérique (2).

1. La permanence de la rhétorique manichéenne : le « style paranoïaque » du discours politique

Dans la tourmente de la guerre, après l'attaque de Pearl Harbor, Frank Capra prend le commandement, à partir du 6 juin 1942, d'un service photographique dont le but est de réaliser des *indoctrination films*⁹³ destinés aux troupes américaines. Ces films de propagande, tournés par plusieurs cinéastes américains dont Anatole Litvak, John Ford ou encore John Huston, sont commandés par le gouvernement de Franklin D. Roosevelt afin de revigorer la fibre patriotique et de motiver idéologiquement l'effort de guerre. Intitulée *Pourquoi nous combattons*⁹⁴ (*Why We Fight*, 1941-1944), cette série de films rassemble les techniques de la fiction et du documentaire. Ces films jouent sur l'art du montage à l'aide d'images d'archives (« *stock-shot* »), de bandes d'actualités, de reconstitutions de films de fictions et de très nombreux dessins d'animations. Ils mettent en scène une vision manichéenne du monde opposant le *Free World*, incarné par les forces alliées, au *Slave World*, désignant les forces de l'Axe (Rome, Berlin et Tokyo). Plusieurs variantes interviennent, présentant successivement une dichotomie entre *civilization against barbarism*, ou plus simplement *good against evil*. Ils utilisent un langage familier et simplifient le propos par l'utilisation de nombreux diagrammes et animations. Des images de *stock-shots* sont « insérées dans une grande structure rhétorique,

⁹¹ John Dower, *War without Mercy, Race and Power in the Pacific War*, New York, Pantheon Books, 1993, p. 309.

⁹² Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, New York, Random House, 1964.

⁹³ Clayton R. Koppes, Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War, from "Ninotchka" to "Mrs Minniver"*, London, Tauris Parke Paperbacks, 2000, p. 122.

⁹⁴ Produit et dirigée en collaboration avec Robert Riskin pour *The Overseas Branch of the Office of War Information*, la série de films était destinée au personnel de l'armée avant de partir au front. Quelques-uns de ces films sortirent en salles.

avec la thèse de la coexistence entre un monde libre et un monde esclave, où les puissances de l’Axe sont représentées comme « les trois gangsters du monde esclave ». Ces films « travaillent sur la syntaxe des emblèmes et l’idée du discours universel »⁹⁵. Cette volonté d’universaliser le discours propagandiste cinématographique vient souligner le caractère éclairé des nations alliées, et des États-Unis en particulier. La mise en scène s’appuie sur les monuments et les symboles universels de la culture politique américaine. À cet égard, le documentaire de Frank Capra et d’Anatole Litvak, *Prélude à la guerre (Prelude to war, 1942)*, fait référence au *Gettysburg Address* du président Lincoln, le 19 novembre 1863 et à sa célèbre formule : « *That the government of the people, by the people, for the people shall not perish from the earth* ». De même, tous les films se terminent par une phrase du Commandant en chef des armées, George Marshall, et sur l’image de la *Liberty Bell*⁹⁶ carillonnant sur laquelle apparaît le « v » de *victory* en surimpression.

Cette dichotomie et ce discours aux accents propagandistes imprègnent toute la rhétorique politique américaine jusqu’à nos jours. Pendant la Guerre froide, les discours des présidents successifs d’Harry Truman à Ronald Reagan en passant par John F. Kennedy sont tous empreints de ce manichéisme avec un infléchissement notable pendant les années de contestation et de bouleversements politiques des années soixante et soixante-dix. Dès 1947, les activités communistes en Grèce sont qualifiées d’actes terroristes, lorsque Harry Truman déclare : « *The very existence of the Greek state is today threatened by the terrorist activities of several thousand armed men, led by Communists, who defy the Government’s authority at a number of points* »⁹⁷. Le 4 janvier 1950, dans son discours sur l’état de l’Union, il stigmatise « *the new imperialism of the Communists* » et appelle à la coopération des nations libres pour préserver le monde et l’humanité « *from dictatorship and tyranny* ». Le président Dwight Eisenhower poursuit dans cette veine alarmiste lors de son discours inaugural du 20 janvier 1953 : « *Forces of good and evil are massed and armed and opposed as rarely before in history [...] Freedom is pitted against slavery; lightness against the dark.* »⁹⁸ Il qualifie les

⁹⁵ Pierre Berthomieu, *Hollywood classique, Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, 2009, p. 450.

⁹⁶ *Liberty Bell* (la cloche de la liberté) est un symbole de l’indépendance américaine situé à Philadelphie en Pennsylvanie. Relique sacrée sur laquelle est inscrit : « *Proclaim LIBERTY throughout all the Land unto all the inhabitants thereof* » (Lévitique 25:10). Anciennement accrochée dans le clocher de la *Pennsylvania State House*, où fut signée la Déclaration d’Indépendance et adoptée la Constitution américaine, elle aurait selon la légende retenti juste après la proclamation de l’Indépendance, le 4 juillet 1776. Pendant la Guerre froide, *Liberty Bell* est utilisée comme un symbole de liberté, mais devient aussi un lieu de manifestation dans les années soixante. Voir Gary B. Nash, *The Liberty Bell*, New Haven, Yale University Press, 2010.

⁹⁷ Harry S. Truman, *Address Before a Joint Session of Congress, The Truman Doctrine*, March 12, 1947.

⁹⁸ Dwight D. Eisenhower, *First Inaugural Address*, January 20, 1953.

pays alliés des États-Unis de « *free and peaceful nations* » tandis que les pays dominés par les communistes sont qualifiés de « *captives and sullen nations* »⁹⁹. Les vœux de changement et la nouvelle frontière invoqués par John F. Kennedy ne l'empêchent pas de souligner, le 14 janvier 1963, que le combat entre les deux modèles se résume à « *coercion versus free choice* »¹⁰⁰. Le 4 janvier 1965, le président Johnson prend plus de précautions lorsqu'il déclare : « *We seek not to dominate others but to strengthen the freedom of all people.* » Dès le milieu des années soixante et jusqu'à la présidence Reagan, cette rhétorique manichéenne s'atténue consécutivement au malaise lié à la guerre du Vietnam largement impopulaire et aux bouleversements politiques et sociaux. La crise des missiles à Cuba est symboliquement le moment où l'on constate un basculement du discours politique. Désormais, les frontières symboliques entre « Nous » et « Eux » apparaissent de plus en plus poreuses pendant cette période et cette diabolisation n'est plus en adéquation avec la réalité politique et sociale du pays. Elle ne disparaît pas pour autant et refait surface dans les années quatre-vingt avec la promesse de « *New Beginning* »¹⁰¹ du président Ronald Reagan.

Dans *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, Richard Hofstadter évoque le « style paranoïaque » de la politique américaine. Sans en faire une caractéristique propre à l'expérience américaine, il montre comment cette tendance paranoïaque reste indéracinable dans l'histoire politique américaine. Un style, refaisant surface par cycles successifs avec une intensité plus ou moins variable, dont l'adepte estime que « ce sont une nation, une culture et un mode de vie qui sont attaqués ; le destin de millions d'autres individus est en jeu »¹⁰². Cette tradition paranoïaque de la rhétorique se rapproche du concept de démonologie de Michael Rogin, qu'il définit comme la production d'un discours manichéen à visée destructrice de tout ce qui est défini comme non conforme à l'idée de l'Amérique, donc qualifié d'« *unamerican* ». Cette perception manichéenne du monde s'articule dans un double mouvement autour d'une forme de pensée au contenu idéologico-fantasmagique et d'une perversion de la pensée de l'exclusion. La démonologie américaine est une pensée qui donne « corps à ses propres angoisses tout en y trouvant l'occasion de donner libre cours à des désirs interdits »¹⁰³. Elle est particulièrement prégnante dans les discours de Ronald Reagan, dont la décennie présidentielle (1981-1989) se présente comme une période de reconstruction de la

⁹⁹ Dwight D. Eisenhower, *State of the Union*, January, 9, 1958.

¹⁰⁰ John F. Kennedy, *State of Union*, January 14, 1963.

¹⁰¹ Ronald Reagan, *First State of the Union Address*, January, 26, 1982.

¹⁰² Richard Hofstadter, *Le style paranoïaque, théories du complot et droite radicale en Amérique* [1964], Paris, François Bourrin Éditeur, 2012, p. 43.

¹⁰³ Michael Rogin, op. cit., p. 17.

menace communiste. En effet, cette recomposition s'effectue par le biais d'une stratégie discursive aux accents paranoïaques tout en conférant une dimension religieuse au conflit géopolitique. En attribuant à l'ennemi « des pouvoirs surnaturels à ce qu'il représente comme un centre du mal, conspirateur et omniprésent »¹⁰⁴, Ronald Reagan s'élève au-dessus du réel. Finalement, peu importe que les faits énoncés soient vrais ou pas, l'altération d'une réalité politique est justifiée par les besoins géopolitiques du moment. La diabolisation de l'ennemi communiste vient, en quelque sorte, légitimer l'usage des mêmes armes qu'on lui attribue « mais au nom cette fois de la nécessité supérieure de mettre en échec les plans de la subversion »¹⁰⁵. Ainsi, par exemple, en 1983, la petite île de Grenade devient une colonie soviético-cubaine¹⁰⁶ (« *a Soviet-Cuban colony* »). Dans son discours de Bitburg, le 5 mai 1985, les soldats SS deviennent des victimes : « *there were simply soldiers in the German Army* »¹⁰⁷. Enfin, afin de faire voter l'aide allouée aux Contras au Nicaragua, il les qualifie de combattants de la liberté se battant pour amener la démocratie dans leur pays, destinés à éliminer la menace communiste à sa source¹⁰⁸.

Cette continuité de la rhétorique politique fait écho à la continuité de la représentation. Dans le genre, le hors-champ acquiert une place symbolique dans l'espace diégétique, il est le territoire de l'ennemi et le réservoir de la menace planant sur le camp américain.

2. La permanence de la représentation : la question du hors-champ dans le film de guerre

Depuis 1945, une des constantes narratives du film de guerre est l'invisibilité de l'ennemi, même si paradoxalement son traitement figuratif évolue. Cette mise en scène n'est pas propre au cinéma américain. De façon traditionnelle et pour des raisons narratives, la caméra se focalise sur un camp amenant une permanence de la représentation de l'ennemi, celle de sa relégation dans le hors-champ. La structure et l'essence même du film de guerre font qu'il se déroule « (comme archétype) à l'intérieur d'un seul camp, cerné, harcelé ou poursuivi par ce qui n'est pas lui, et qui l'aide à se structurer, mais qu'on ne voit pas »¹⁰⁹. Le hors-champ

¹⁰⁴ Michael Rogin, op. cit., p. 18.

¹⁰⁵ Michael Rogin, op. cit., p. 17.

¹⁰⁶ Ronald Reagan, *Address to the Nation on Events in Lebanon and Grenada*, October 27, 1983.

¹⁰⁷ Ronald Reagan, *Remarks at a Joint German-American Military Ceremony at Bitburg Air Base in the Federal Republic of Germany*, May 5, 1985.

¹⁰⁸ « *20,000 freedom fighters struggling to bring democracy to their country and eliminate this Communist menace at its source.* » in Ronald Reagan, *Address to the Nation on the Situation in Nicaragua*, March 16, 1986.

¹⁰⁹ Jean-Michel Frodon, *La projection nationale. Cinéma et Nation*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1998, p. 33.

constitue cet espace dont les frontières commencent ou s'arrêtent aux bords du cadre. Les limites de l'écran sont définies par André Bazin comme un « cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité ». Selon lui, l'écran de cinéma est « centrifuge », c'est-à-dire qu'il « est censé se prolonger indéfiniment dans l'univers »¹¹⁰. Prolongement de l'espace visible, le hors-champ est le territoire de l'ennemi. Ailleurs de tous les possibles, de toutes les horreurs et exactions de l'ennemi, il est l'espace indéfini et inaccessible au spectateur contenant les menaces qui pressent les soldats américains à l'action, aux exploits héroïques et souvent à la mort.

La réduction et la dépolitisation de l'ennemi dans le film de guerre consistent à ne pas le reconnaître dans son égale différence. Il n'a quasiment pas d'existence narrative caractérisée, que ce soit par une représentation collective, figurée par des hordes ennemies se déversant sur le camp américain, ou par une absence de représentation. À cet égard, François Géré évoque une scène dans *Côte 465 (Men in War, 1957)*, révélatrice du statut de l'ennemi maintenu dans sa dimension essentielle de menace. Le film suit l'escouade du Lieutenant Benson (Robert Ryan) devant rejoindre la côte 465 et y reprendre la colline à l'ennemi. Arrivés au pied de la colline, ils aperçoivent des soldats américains sur les hauteurs, leur faisant signe. L'un d'eux s'écrit « *Americans ! GI's !* » tandis que le peu sympathique soldat Montana (Aldo Ray) les abat froidement. Stupéfaction dans l'escouade jusqu'à ce qu'ils s'aperçoivent qu'il s'agissait de soldats coréens, vêtus d'uniformes américains. Benson lui demande alors : « *How did you know?* ». « *I do. I smell them !* », lui répond Montana, révélant que « l'imaginaire raciste peut aller jusqu'à se passer même d'une représentation de l'Autre »¹¹¹. La visibilité n'est plus garante de la présence d'un ennemi et son invisibilité le rend d'autant plus menaçant. Finalement, « l'image inverse, c'est tout simplement l'absence d'image »¹¹².

Même si toute culture est spontanément ethnocentrique, l'une des forces du cinéma américain est sa capacité à se situer au centre du récit et de reléguer l'Autre à la périphérie trouvant un de ses prolongements théoriques dans l'exceptionnalisme américain. Ce caractère, souligné par Alexis de Tocqueville¹¹³ dès 1840, confère aux États-Unis le statut de « *first new nation*¹¹⁴ » et lui octroie une supériorité naturelle liée à sa construction et à son histoire. Le

¹¹⁰ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 188.

¹¹¹ François Géré, « L'imaginaire raciste : la mesure de l'homme », *Cahiers du Cinéma*, n°315, septembre 1980, pp. 41-42.

¹¹² Ibid.

¹¹³ « La situation des Américains est donc entièrement exceptionnelle, et il est à croire qu'aucun peuple démocratique n'y sera jamais placé. », Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique II*, Paris, GF Flammarion, 2008, [1840], p. 49.

¹¹⁴ Seymour Martin Lipset, *The First New Nation. The United States in Historical and Comparative Perspective*, New York, W.W. Norton & Company, 1979, p. 2.

cinéma, vecteur et promoteur de l'*American way of life*, exprime ce sentiment de destin providentiel et messianique traduisant une certaine difficulté à traiter des zones intermédiaires, de l'Autre et de l'ennemi. Cette particularité américanocentriste fait de l'ennemi, l'*hostis*¹¹⁵, l'adversaire irréductible qu'il faut anéantir. Celui-ci « n'existe et ne se définit que comme périphérique, à assimiler ou à détruire par rapport au centre américain »¹¹⁶. Même le trauma vietnamien ne va pas fondamentalement bouleverser ce régime de représentation et les règles qui gouvernent les frontières entre le cadre et le hors-champ. Surtout, ces films ne sont jamais des films parlant véritablement du Vietnam, mais de l'Amérique et de ses séquelles.

b. Une politique extérieure impérialiste et interventionniste

Pourtant hostile à toute forme de colonialisme, le corollaire de la doctrine Monroe¹¹⁷ présenté par Théodore Roosevelt¹¹⁸, le 6 décembre 1904, marque un tournant interventionniste dans la doctrine géopolitique¹¹⁹ du pays. La neutralité et l'isolationnisme qui prédominent jusque-là sont supplantés au profit d'une orientation expansionniste de la politique extérieure et d'un pouvoir de police internationale. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la consécration de l'interventionnisme par la doctrine Truman est sous-tendue par les grands mythes fondateurs de la nation américaine. À l'image de ce que déclare le Général Maxwell Taylor devant la *Senate Foreign Relations Committee* en 1966 : « *I hope we are the international good guys* » ; la légitimation de leur rôle sur le plan international repose sur deux grands mythes fondateurs de la nation américaine : la destinée manifeste et le mythe de la Frontière (1). À la fin du XIX^e siècle, le cinéma s'est construit, comme le remarque Jean-

¹¹⁵ Carl Schmitt, *La notion de politique. Théories du partisan*, Paris, Champs Classiques, 2009, p. 67.

¹¹⁶ Jean-Michel Frodon, op. cit., p. 128.

¹¹⁷ La doctrine Monroe est édictée le 2 décembre 1823 par le président James Monroe dans son discours annuel devant le Congrès. Il s'adresse aux pays européens leur défendant toute ingérence sur l'ensemble du continent américain, de l'Alaska à la Terre de feu en passant par l'Amérique latine. Inversement, les États-Unis s'abstiendront de toute interférence dans les affaires européennes. Il se pose en défenseur des pays latino-américains même si derrière se cache implicitement une volonté de contrôle.

¹¹⁸ Quelques années auparavant, Theodore Roosevelt, engagé volontaire pendant le conflit hispano-américain (1898), prend la tête du 1^{er} régiment volontaire de cavalerie appelé *Rough Riders* et prend part à l'intervention du corps expéditionnaire à Cuba le 20 juin 1898.

¹¹⁹ « *Chronic wrongdoing, or an impotence which results in a general loosening of the ties of civilized society, may in America, as elsewhere, ultimately require intervention by some civilized nation, and in the Western Hemisphere the adherence of the United States to the Monroe Doctrine may force the United States, however reluctantly, in flagrant cases of such wrongdoing or impotence, to the exercise of an international police power.* », Theodore Roosevelt, *State of the Union Address*, December 6, 1904.

Loup Bourget¹²⁰, dans une période contemporaine de la grande vague de l'impérialisme américain et de la guerre hispano-américaine de 1898 à la fin de laquelle Cuba et les Philippines tombèrent dans la sphère d'influence américaine. Le début du XX^e siècle est une période marquée par des sentiments de jingoïsmes où l'Amérique se définit contre le monde hispanique, européen ou asiatique. Le cinéma reprend cette idéologie impérialiste avec des variations de la figure de l'ennemi selon le contexte géopolitique et s'accompagne d'une représentation raciste de l'Asiatique pendant la Guerre froide (2).

1. La prégnance des mythes fondateurs

L'existence des premières colonies, établies en Nouvelle Angleterre, se fonde sur un dessein religieux et messianique. L'Amérique est une création divine (*God's country*), le lieu d'accomplissement d'une nouvelle Jérusalem où le peuple élu doit servir d'exemple au reste du monde. Le nouveau continent est proclamé « Cité sur la colline »¹²¹ (*city on the Hill*) dans un sermon de John Winthrop en 1630 et contient en germe l'idée expansionniste d'appropriation du territoire. L'expansion vers l'Ouest et l'expropriation des Indiens a eu pour conséquence majeure de définir la société américaine comme « une société de colons, une puissance en expansion, à l'intérieur d'abord et bientôt dans le monde »¹²². Cette expropriation et les guerres indiennes restent l'expérience séminale et fondatrice de l'histoire américaine. Michael Rogin remarque que celle-ci est « envisagée du point de vue racial [et] donne à penser que c'est par l'élimination des peuples de couleur du champ du système politique que celui-ci est parvenu à assurer la liberté de ceux qui y trouvèrent leur place »¹²³.

Ce caractère impérialiste de la politique extérieure américaine trouve sa source et sa légitimité dans la doctrine expansionniste de la *Manifest Destiny*. Ce concept est forgé en 1845 puis repris par le journaliste John O'Sullivan dans un article¹²⁴ où il argumente en faveur du rattachement du Texas aux États-Unis. Il écrit : « *And that claim is by the right of our manifest destiny to overspread and to possess the whole of the continent which Providence has given us for the development of the great experiment of liberty and federated self-government* »¹²⁵. En 1846, le premier gouverneur du territoire du Colorado, William Gilpin, la qualifie d'*intransacted* c'est-à-dire "in-négociable". Son rôle consiste « *to subdue the*

¹²⁰ Jean-Loup Bourget, op. cit., p. 162.

¹²¹ John Winthrop, *A model of Christian Charity*, 1630.

¹²² Michael Rogin, op. cit., p. 31.

¹²³ Michael Rogin, op. cit., p. 39.

¹²⁴ John Carl Parish, *The Emergence of the Idea of Manifest Destiny*, Los Angeles, 1932, p. 2.

¹²⁵ Ibid.

continent - to rush over this vast field to the Pacific Ocean [...] - to stir up the sleep of a hundred centuries - to teach old nations a new civilization - to confirm the destiny of the human race [...] - to cause a stagnant people to be reborn - to perfect science [...] - to shed a new and resplendent glory upon mankind »¹²⁶.

La destinée manifeste imprègne les discours politiques et la pensée politique du XIX^e siècle jusqu'à la Guerre froide. Le discours inaugural du président Kennedy, le 20 janvier 1961, décrit l'Amérique dans son combat pour la liberté comme un phare dans l'obscurité illuminant et guidant le reste du monde : « *The energy, the faith, the devotion which we bring to this endeavor will light our country and all who serve it—and the glow from that fire can truly light the world.* »¹²⁷. Le 11 mars 1980, Ronald Reagan inaugure son premier mandat en réaffirmant que l'Amérique constitue toujours « une cité rayonnante sur la colline »¹²⁸ (« *a shining city on a hill* »), renforçant la dimension religieuse de la démocratie américaine. Croire en Dieu, c'est croire en la démocratie. Cette dimension religieuse de la politique américaine insuffle un caractère punitif dans la politique extérieure. Celui qui s'en prend à l'Amérique s'en prend à la dimension messianique sur laquelle s'est fondée une sorte d'auto-représentation collective de la supériorité morale de ses valeurs, et qui revient donc à installer tout opposant dans le camp des ennemis de Dieu.

La politique extérieure pendant la Guerre froide trouve, également, un de ses fondements dans le mythe fondateur de la Frontière. Définie par Frederick Turner Jackson en 1893, la *Frontier*¹²⁹ est la ligne imaginaire et symbolique sans cesse repoussée vers la côte Ouest par l'installation des colons, « un espace de terre libre en recul constant » (« *an area of free land [in] continuous recession* ») s'inscrivant comme « le point de rencontre entre la sauvagerie et la civilisation »¹³⁰ (« *the meeting point between savagery and civilization* »). Cette avancée des pionniers vers l'Ouest constitue le creuset de la démocratie américaine. Ce mythe se retrouve donc au cœur du symbolisme politique et dans de nombreux discours. La Nouvelle Frontière (*The New Frontier*) invoquée par John F. Kennedy lors de son discours d'investiture

¹²⁶ Cité dans George Bradford, « Looking Back on the Vietnam War », *Fifth Estate*, vol. 30, n°1, Summer 1995, p.12.

¹²⁷ Cité dans Loren Baritz, *Backfire, Vietnam-the Myths that Made us Fight, the Illusions that Helped us Lose, the Legacy that Haunt us Today*, New York, Ballantines Books, 1985, p. 11.

¹²⁸ Ronald Reagan, *Election Eve Address "A Vision for America"*, March 11, 1980.

¹²⁹ Frederick Jackson Turner évoque sa thèse sur la Frontière pour la première fois, en 1893, durant une réunion de l'*American Historical Association* en marge de la *World's Columbian Exhibition* qui se tient à Chicago.

¹³⁰ Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, New York, Robert E. Krieger Publishing Company, 1976, [1920], pp. 1-3. Le terme original utilisé par Turner est *savagery* et non *wilderness* ce qui connote plus particulièrement l'indien, un primitivisme que la symbolique de *wilderness*, terme plus global renvoyant à l'état de nature.

à la candidature démocrate, le 15 juillet 1960, en constitue l'un des exemples les plus emblématiques. Tout en rappelant l'œuvre des Pères Fondateurs, il déclare :

« *For I stand tonight facing west on what was once the last frontier. From the lands that stretch three thousand miles behind me, the pioneers of old gave up their safety, their comfort and sometimes their lives to build a new world here in the West [...] and we stand today on the edge of a New Frontier - the frontier of the 1960's - a frontier of unknown opportunities and perils - a frontier of unfulfilled hopes and threats.* »¹³¹.

De même, l'utilisation du mythe de la frontière replace la guerre du Vietnam et les politiques envers les pays sous-développés dans une perspective historique et mythologique évidente. Dans l'imaginaire national, la guerre dans le Sud-Est asiatique s'inscrit comme une extension de la frontière de l'Ouest. Les Américains sont des colons conquérants embarqués dans une mission de contre-insurrection (*counterinsurgency mission*) dans une contrée sauvage (la *wilderness* vietnamienne). Cette histoire de l'expansionnisme américain face à la prétendue barbarie des peuples de couleur vient trouver son point d'orgue avec ce conflit. Le récit mythique se retrouve dans les noms d'opérations et de missions, empruntés au symbolisme indien,¹³² à l'image du territoire non contrôlé par le gouvernement du Sud-Vietnam que les militaires américains nomment « territoire indien »¹³³ (« *Indian Country* »).

En 1960, un responsable militaire, le général Maxwell Taylor résume la situation au Vietnam devant la *Senate Foreign Relations Committee* en déclarant : « *We have always been able to move in the areas where the security was good enough. But I often said it is very hard to plant the corn outside the stockade when the Indians are still around. We have to get the Indians farther away in many of the provinces to make good progress.* »¹³⁴. Le pays est de nouveau « *embarked upon an heroic and almost painless conquest of an inferior race* »¹³⁵. La topologie du western est reprise avec l'opposition entre une zone civilisée et une zone sauvage. Les soldats américains, tels des *U.S. Marshals*, sont emmenés dans les missions *Search and Destroy* où seul un bon ennemi est un ennemi mort : « *the only good gook is a*

¹³¹ John F. Kennedy, *Address of Senator John F. Kennedy Accepting the Democratic Party Nomination for the Presidency of the United States* - Memorial Coliseum, Los Angeles, 15 juillet 1960.

¹³² Michael Rogin, *Les démons de l'Amérique. Essais d'histoire politique des États-Unis*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 139.

¹³³ Frances Fitzgerald, *Fire in the Lake, the Vietnamese and the Americans in Vietnam*, Vintage Books, New York, 1973, p. 491.

¹³⁴ Richard Drinnon, *Facing West, the Metaphysics of Indian-Hating and Empire-Building*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997, p. 369.

¹³⁵ Frances Fitzgerald, op. cit., p. 492.

dead gook »¹³⁶. Cette rhétorique symbolique de la frontière ne s'arrête pas aux administrations Kennedy-Johnson ; elle servira également la campagne et la présidence de Ronald Reagan. En s'appuyant sur la collusion entre son statut d'ancien acteur hollywoodien et celui d'homme politique, il accentue son image de cow-boy et de *frontier man* en s'appropriant la phrase de Clint Eastwood dans *Le Retour de l'inspecteur Harry (Sudden Impact, 1983)* lors d'une conférence à la Maison-Blanche : « *I have only one thing to say to the tax increasers : Go ahead, make my day.* »¹³⁷.

2. Une représentation impérialiste de l'Asiatique

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les ennemis de l'Amérique sont essentiellement des *colored people*, plus précisément des asiatiques. Le rôle des peuples de couleur est une constante dans l'histoire des États-Unis et « la répression, l'intimidation et le contrôle des peuples de couleurs constituent donc la véritable préhistoire de la liberté en Amérique »¹³⁸. Les populations asiatiques perçues dans leur ensemble (*as a whole*), qu'elles soient chinoises, japonaises, ou plus récemment coréennes et vietnamiennes, semblent exclues du *melting-pot* alors qu'elles ont largement, parfois, participé à l'édification du pays, notamment dans la construction du chemin de fer. Michael Cimino pointe expressément l'absence de Chinois sur les photos officielles de la jonction dans *L'Année du dragon (Year of the Dragon, 1985)*. Cette perception est notamment issue du traitement interne des populations immigrées asiatiques.

En effet, cette hostilité raciale se traduit dans les faits par des lois restreignant l'immigration avec l'instauration de quotas, dès la fin du XIX^e siècle, s'accompagnant d'une attitude répressive envers les populations asiatiques. De nombreuses lois d'exclusion et de discrimination ont été adoptées contre ces populations comme le *Chinese Exclusion Act* de 1882, loi signée le 6 mai, qui interdit l'accès du territoire américain aux paysans et ouvriers chinois (*Chinese laborers*) mais l'autorise à quelques commerçants, étudiants, diplomates et membres du gouvernement. Ces ouvriers chinois, accusés de voler le travail des citoyens américains, sont décrits comme une menace à l'ordre public dans certaines villes : « *The coming of Chinese laborers to this country endangers the good order of certain localities*

¹³⁶ Richard Drinnon, op. cit., p. 457. *Gook* est le terme familier employé, pendant la guerre de Corée et celle du Vietnam, pour désigner le soldat communiste ennemi.

¹³⁷ Ronald Reagan, *Remarks at a White House Meeting with Members of the American Business Conference*, March 13, 1985.

¹³⁸ Michael Rogin, op. cit., p. 26.

within the territory. » En 1917, l'*Immigration Act* crée l'*Asiatic Barred Zone*, une large zone d'exclusion recouvrant une partie de l'Asie du Sud Est allant de l'Arabie à l'Indochine, incluant la Birmanie, l'Inde, la Thaïlande et une partie de l'Afghanistan. Cette loi ne fut abrogée qu'en 1943, juste avant que les États-Unis ne s'allient avec la Chine dans la guerre contre le Japon. Ces lois d'exclusions, selon Lisa Lowe, ne sont pas seulement des moyens de régulation des flux et des conditions d'accès à la citoyenneté mais aussi : « *an intersection of the legal and political terms with an orientalist discourse that defined Asians as culturally and racially "other" in times when the United States was militarily and economically at war with Asia* »¹³⁹.

Le statut des migrants asiatiques et les politiques migratoires à leur égard, depuis la fin du XIX^e siècle, a eu un impact sur les relations extérieures entre les États-Unis et leur pays d'origine. Ainsi, le 7 décembre 1941, l'attaque de la base de *Pearl Harbor* va entraîner des dérives, en plus du traumatisme national qu'elle va générer sur le territoire américain. En Californie plus particulièrement, plus de 110 000 *Nisei* (citoyens Américains d'origine japonaise) sont déportés et enfermés dans des camps de concentration. Cette déportation est ordonnée par l'Attorney General Earl Warren par l'ordonnance n° 9066, organisé par la *War Relocation Authority*, au motif que ces populations du seul fait de leur origine constituent une menace pour la sécurité nationale. Selon Erika Lee, une des raisons de ce traitement tient au caractère raciste de l'idéologie assimilationniste américaine : « *This racism was grounded in an American Orientalist ideology that homogenized Asia as one indistinguishable entity and positioned and defined the West and the East in diametrically opposite terms, using those distinctions to claim American and Anglo-American superiority.* »¹⁴⁰ La perception des populations asiatiques varie selon les dimensions pragmatiques et géopolitiques du moment et ces représentations racistes se répercutent dans les films, la littérature et la culture populaire.

Les supports culturels deviennent les réceptacles de ces stéréotypes racistes. Pendant toute la période de la Guerre froide, l'Est constitue la menace globale face à l'Ouest occidental. Depuis l'Antiquité, l'Occident considère l'Orient comme cet « autre monde hostile, au-delà des mers »¹⁴¹. En traçant, une ligne de démarcation imaginaire, il met en scène l'Orient comme « son grand contraire complémentaire »¹⁴², selon Edward Said. Celui-ci définit

¹³⁹ Lisa Lowe, *Immigrant Acts. On Asian Cultural Politics*, Duke University Press, London, 1996, p. 5.

¹⁴⁰ Erika Lee, *At America's Gates : Chinese Immigration During the Exclusion Era, 1882-1943*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003, p. 25.

¹⁴¹ Edward Said, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 74.

¹⁴² Edward Said, op. cit., p. 75.

l'orientalisme comme « style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient »¹⁴³. Il qualifie la relation entre Occident et Orient comme une sorte d' « hégémonie complexe »¹⁴⁴ dans laquelle la culture occidentale et son identité se projettent et se construisent « en se démarquant d'un Orient qu'elle [prend] comme une forme d'elle-même inférieure et refoulée »¹⁴⁵. La période moderne a vu le renforcement des stéréotypes culturels de l'Orient par le biais de la culture populaire et plus particulièrement le cinéma et la littérature. La standardisation des stéréotypes a renforcé « l'emprise de la démonologie de « l'Orient mystérieux »¹⁴⁶, prégnant depuis le XIX^e siècle, soulignant la méfiance latente de l'Occident vis-à-vis de l'Orient. L'assimilation dans les discours politique du communisme au *Far East*¹⁴⁷, pendant la Guerre froide, a renforcé l'association des Russes et des Asiatiques comme la véritable menace pour le monde libre.¹⁴⁸

À l'image de Fu Manchu, personnage littéraire, créé en 1912, par l'écrivain britannique Arthur Henry Sarsfield Ward, sous la plume de Sax Rohmer, l'Asiatique est perçu comme le porteur ontologique d'un virus du mal. Fu Manchu est le serviteur de puissances étrangères, des dynasties de l'Est qui souhaitent la domination asiatique du monde. Ce personnage est qualifié de: « *the very definition of the alien, an agent of distant treat who resides amongst us* »¹⁴⁹. Le motif du danger latent et de l'altérité lointaine permet le « déploiement complexe d'idées "orientales" »¹⁵⁰, comme le despotisme et la cruauté. Les courants de pensées eugénistes, et notamment Lothrop Stoddard dans son ouvrage, *The Rising Tide of Color*, vont même jusqu'à engendrer l'évocation du risque d'un « suicide de la race blanche ». L. Stoddard fait le lien entre la menace rouge, incarnée par la révolution bolchévique de 1927, et le péril jaune. Il décrit Lénine comme une réincarnation moderne de Genghis Khan, assis devant les murs du Kremlin, entouré de bourreaux chinois, complotant et préparant le pillage du monde.¹⁵¹

¹⁴³ Edward Said, op. cit., p. 15.

¹⁴⁴ Edward Said, op. cit., p. 18.

¹⁴⁵ Edward Said, op. cit., p. 16.

¹⁴⁶ Edward Said, op. cit., p. 40.

¹⁴⁷ Harry Truman termine sa présidence avec ce constat : « *In the Far East, the dark threat of Communist imperialism still hangs over many nations* », *State of the Union Address*, January 9, 1952.

¹⁴⁸ John Dower, op. cit., p. 309.

¹⁴⁹ Robert G. Lee, *Orientalism: Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 1999, p. 116.

¹⁵⁰ Edward Said, op. cit., p.16.

¹⁵¹ Robert G. Lee, op. cit. p. 139.

Dans cette vision apocalyptique, Lénine devient l'homme de main de Fu Manchu :

« *In every corner of the globe, in Asia, Africa, Latin America, and the United States, Bolshevik agitators whisper in the ears of discontented colored men their schemes of hatred and revenge. Every nationalist aspiration, every political grievance, every social discrimination, is fuel for Bolshevism's hellish incitement to racial as well as to class war.* »¹⁵²

Cette déshumanisation et ses connotations racistes vont imprégner toute la représentation des Japonais et des Chinois dans la culture populaire américaine. Elle devient, dans le film de guerre, une composante essentielle de la représentation de l'ennemi japonais dans les films tournés pendant et après la Seconde Guerre mondiale, puis dans celle de l'ennemi coréen et vietnamien. Le traitement filmique de l'ennemi communiste est en filiation directe avec celui de l'ennemi japonais pendant la Seconde Guerre mondiale. Contrairement à l'ennemi nazi, les Japonais sont dépeints comme antagonistes de par leur race. Cette tendance du cinéma américain réside dans un schéma relativement stable et constant qui consiste à amalgamer les traits distinctifs d'une idéologie avec des stéréotypes nationaux ou ethniques.

B. L'évolution du rôle et de la fonction de l'ennemi dans le film de guerre

Le rôle et la fonction de l'ennemi seront ici analysés au gré des guerres et des contextes respectifs de l'après-guerre au conflit du Vietnam en passant par la Corée. Les films traitant de la Seconde Guerre mondiale seront envisagés seulement lorsqu'ils informent le contexte relatif à la Guerre froide et la figure de l'ennemi associée. Comme le souligne Michel Jacquet, « le cinéma propose souvent des approches historiques rétrospectives dans lesquelles viennent s'insérer des faits et des traumatismes postérieurs aux événements montrés. Nombre de films s'enrichissent ainsi de remarques et de concepts qui ne s'expliquent pas seulement par leur propre contexte »¹⁵³. Il est important également de noter que seuls les films mettant en scène le combat au sol et le *foot soldier*, c'est-à-dire l'*infantry film*¹⁵⁴, seront traités. Selon Jeanine Basinger, l'*Infantry Film* est la forme la plus pure des films de combat puisque l'affrontement au sol plonge les soldats en pleine guerre et les met directement aux prises avec l'ennemi. Les schémas narratifs des deux autres corps d'armée, que sont la *Navy* et l'*Air Force* sont souvent plus centré sur les relations internes au groupe.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Michel Jacquet, *Nuit américaine sur le Viêt-nam. Le cinéma US et la « sale guerre »*, Paris, Éditions Anovi, 2009, pp. 9-10.

¹⁵⁴ Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film : Anatomy of a Genre*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003, pp. 17-20.

L'histoire du film de guerre américain est empreinte d'une « culture de la victoire »¹⁵⁵, ciment narratif de l'installation d'une communauté nationale se défendant contre une altérité menaçante. Pour Tom Engelhardt, malgré le triomphalisme consécutif à la victoire des alliés, la Guerre froide marque le commencement du déclin de cette « culture de la victoire », symboliquement amorcé par le lancement des bombes atomiques sur le Japon en 1945. Dans la première période analysée, la figure de l'ennemi constitue encore un élément catalyseur permettant la cohésion et le consensus au sein du groupe ; elle démarre en 1947, date de création de l'arsenal sécuritaire mis en place par le *National Security Act*¹⁵⁶ et se poursuit jusqu'au début des années soixante (a). La deuxième période concerne essentiellement la guerre du Vietnam (qui achève d'enterrer le schéma traditionnel de la victoire, amorcé par le sentiment d'amertume et l'absence de victoire en Corée) puis la reconquête révisionniste de la fin des années soixante-dix et l'apparition, durant la décennie suivante, de nouveaux films de guerres où la victoire américaine est de nouveau possible (b).

a. De la Seconde Guerre mondiale à la guerre de Corée : l'ennemi, élément fédérateur du groupe (1947-1962)

Au lendemain du conflit mondial, l'heure est à la mobilisation contre le nouvel ennemi géopolitique. Les nombreux films retraçant les épisodes glorieux de la Seconde Guerre mondiale remettent au centre des thématiques filmiques la célébration des valeurs libérales, de la solidarité, du respect de la hiérarchie militaire et du sacrifice commun défendus au front. La nécessité du sacrifice, sa justification par une cause juste et la lutte contre l'ennemi commun, sont au centre du film de combat de la Seconde Guerre mondiale tel qu'il est défini par Jeanine Basinger. Ce nouveau modèle narratif devient la matrice au sein de laquelle va évoluer le film de guerre moderne. La victoire obtenue, le cinéma ré-explore ces épisodes de fierté nationale (1). L'engagement en Corée amène une approche beaucoup plus ambiguë de la guerre à l'écran. Le consensus jusqu'alors présent dans le genre est mis à l'épreuve avec ce conflit qui insuffle interrogations et doutes au sein de l'escouade (2).

¹⁵⁵Tom Engelhardt, *The End of Victory Culture. Cold War America and the Disillusioning of a Generation*, New York, Basic Books, 1995.

¹⁵⁶ Le *National Security Act* est adopté le 26 juillet 1947. Texte sur la sécurité nationale, il réorganise les forces armées et les services de renseignements afin de coordonner et d'évaluer les renseignements relatifs à la sécurité nationale.

1. La Seconde Guerre mondiale et la prolongation de l'épiphanie de la victoire : consensus et union nationale contre l'ennemi communiste

En juillet 1945, la conférence de Potsdam et le découpage de l'Europe font apparaître les premières tensions avec l'autre grande puissance mondiale. Les États-Unis voient l'influence soviétique comme un « rideau de fer »¹⁵⁷ s'abattant sur l'Europe de l'Est et sur le reste du monde. Face à la pression des républicains, Harry Truman, le nouveau président, lance dès 1947 une politique offensive face à cette menace. Cette politique d'endiguement du communisme, énoncée par le diplomate George F. Kennan dans la revue *Foreign Affairs*¹⁵⁸, s'accompagne de la mise en place de l'état de sécurité nationale avec le *National Security Act* du 26 juin 1947. Celui-ci érige la doctrine du *containment* comme une politique de défense mais aussi comme une politique de sécurité nationale, coordonnant les services diplomatiques, militaires, économiques et culturels, sous l'autorité du président. Elle consacre l'interventionnisme comme nouvelle orientation géopolitique. Elle se traduit sur le plan des idées par le *cold war cultural consensus*¹⁵⁹. « L'École du Consensus » décrit l'harmonie apparente de la société américaine sans conflits ni divisions fondamentales, resserrée autour des valeurs de l'*American way of life* et du libéralisme économique hérité du *New Deal*. Richard Hofstadter le définit comme « un climat ambiant de l'opinion américaine¹⁶⁰ », « d'un cadre général » et « d'idées et de valeurs partagées ».

Cette période de consensus est prolongée par la présidence de Dwight Eisenhower de 1953 à 1961. Elle se caractérise par la création de normes culturelles propres à la Guerre froide et d'un consensus politique projetés dans les thématiques cinématographiques. Les États-Unis se représentent sur le plan symbolique dans la position du défenseur, de l'arbitre, du magistrat,

¹⁵⁷ L'expression fut utilisée par Winston Churchill dans le discours de Fulton le 5 mars 1946. Il ajoute: « *Nobody knows what Soviet Russia and its Communism international organization intends to do in the immediate future, or what are the limits, if any, to their expansive and proselytizing tendencies.* » Winston Churchill, *Churchill's Speech in Fulton*, March 5, 1946.

¹⁵⁸ « *The main element of any United States policy toward the Soviet Union must be a long-term, patient but firm and vigilant containment of Russian expansive tendencies[...] Soviet pressure against the free institutions of the Western world is something that can be contained by the adroit and vigilant application of counterforce at a series of constantly shifting geographical and political points, corresponding to the shifts and maneuvers of Soviet policy, but which cannot be charmed or talked out of existence.* », George Kennan, « The sources of Soviet Conduct », *Foreign Affairs*, July 1947.

¹⁵⁹ Michael Rogin, *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 238.

¹⁶⁰ « *A common climate of American opinion [...] a belief in the rights of property, the philosophy of economic individualism, the value of competition", and a general acceptance of industrial capitalism* » in Alan Brinkley, *Liberalism and its Discontents*, Cambridge, Harvard University Press, 1998, p. 147.

tandis que l'URSS est perçue comme l'agresseur et le « hors-la-loi »¹⁶¹. Les films de combat de la Seconde Guerre mondiale dépeignent ce consensus en mettant en scène l'affrontement comme un sacrifice nécessaire, justifié par la menace du communisme. Ces films insistent sur la nécessaire mobilisation nationale et internationale, la remilitarisation et sur la confiance aveugle que l'on doit accorder à l'autorité militaire. Ce message de coopération internationale est présent dans la représentation socialement acceptable des anciens ennemis allemands devenus des alliés importants dans la stratégie de sécurité collective de l'Ouest. Le changement de perception sur le plan géopolitique amène un traitement des soldats nazis moins négatif. Les films comme *Torpilles sous l'Atlantique* (*Enemy Below*, 1957) et *Le Bal des maudits* (*Young Lions*, 1958) montrent des soldats allemands désillusionnés mais compétents et placent sur un pied d'égalité les officiers américains et allemands. Dans *Le Jour le plus long* (*The Longest Day*, 1962), un nouveau regard idéologique se pose sur le général Blumentritt (Curd Jürgens), qui n'hésite pas à critiquer l'état-major de Berlin et son manque de lucidité. Dans la figuration de l'ennemi, il convient de souligner que l'acteur Curd Jürgens est devenu l'archétype de l'Allemand « réévalué », depuis le film français *Les héros sont fatigués* (1954). De même, dans le film allemand *Le Général du diable* (*Des Teufels General*, 1955), il joue un noble officier héros de la Première Guerre mondiale qui déteste les nazis. Il force également l'admiration de Robert Mitchum dans *Torpilles sous l'Atlantique* (*The Enemy Below*, 1957) qui se termine par salut militaire mutuel. *Croix de fer* (*Cross of Iron*, 1977), de Sam Peckinpah, amène une représentation positive du simple soldat. Le traitement sadique des soldats japonais évolue aussi. Dans *Beach Red* (1967), ils sont montrés tels des pères de familles, loin des leurs. Dans *Duel dans le Pacifique* (*Hell in Pacific*, 1968), un soldat américain et un soldat japonais abandonnés par leurs sections se retrouvent obligés de coopérer et de s'entraider. Enfin, *Tora ! Tora ! Tora !* (1970) est coproduit par les deux pays, les États-Unis et le Japon et coréalisé, par Richard Fleisher du côté américain, et Akira Kurosawa, remplacé par Kinji Fukasaku, du côté japonais.

Depuis 1945, la Seconde Guerre mondiale est perçue dans la culture populaire comme une « guerre juste »¹⁶². Cette unanimité se traduit à l'écran par la mise en scène d'un collectif en

¹⁶¹Cet ostracisme est souligné par John Vasquez qui conteste le caractère « soi-disant pacifique de la diplomatie des démocraties occidentales » en leur ménageant un environnement menaçant. John Vasquez, *The Power of Power Politics. From Classical Realism to Neotraditionalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 357.

¹⁶² Cette perception, cette *good war*, se perpétue encore de nos jours, avec l'exemple de George W. Bush qui, pendant la convention républicaine du 31 juillet au 3 août 2000, rendit hommage aux vétérans de la Seconde

guerre et une célébration de la victoire alliée. Dans le contexte de l'époque, elle permet de justifier la protection de la société américaine contre le nouvel ennemi. Au cours des deux premières décennies de la Guerre froide, le cinéma s'empare des divers aspects du conflit et rejoue les épisodes réels des différents fronts : la bataille du Pacifique dans *Bataan* (1943), *Aventures en Birmanie (Objective Burma !)*, (1945), *Iwo Jima (Sands of Iwo Jima)*, (1951), et *Les Maraudeurs attaquent (Merill's Marauders)*, (1962), le D-Day dans *Le Jour le plus long (The Longest Day)*, (1962), ou encore la bataille des Ardennes dans *Bastogne (Battleground)*, (1949).

Sur le modèle du film *Bataan*, sorti en 1943, le film de guerre renouvelle ses codes et Jeanine Basinger, dans son ouvrage *The World War II Film Combat : Anatomy of a Genre*, décrit les caractéristiques fondatrices de cette nouvelle matrice narrative. Elle se caractérise par plusieurs composantes : un héros, une escouade « *of mixed ethnic type* »¹⁶³ dont les membres incarnent la projection d'une société américaine idéale, une mission à accomplir, et un ennemi sans visage (« *a faceless enemy* ») mais omniprésent (« *overwhelming and invincible force* »). Le collectif s'impose comme le ciment de la communauté nationale. En effet, la représentation de l'armée est collective, c'est une « *Team Players* », même si l'individualisme reste présent avec un personnage central qui fait office de héros. Le destin de l'humanité, et par extension celui de l'Amérique, est entre les mains d'une escouade américaine dont la force réside dans sa diversité culturelle. Paul Fussel¹⁶⁴ a établi le paradigme de la situation idéale dans l'infanterie dans laquelle les unités sont toutes « des *melting-pots*, la "section universelle" »¹⁶⁵ comme dans *Aventures en Birmanie (Objective Burma !)*, (1945), dans *J'ai vécu l'enfer de Corée (The Steel Helmet)*, (1950) ou encore dans *Les Maraudeurs attaquent (Merill's Marauders)*, (1962). Symbole du pluralisme américain, les héroïsmes individuels sont entièrement dévoués à la survie du groupe, à la réalisation et au dépassement de l'idéologie du *melting-pot*. Les pertes humaines sont justifiées par une cause plus grande, la défense de la liberté. Les soldats sont souvent volontaires pour des missions périlleuses, parfois destinés à une défaite héroïque, à l'image du sacrifice des soldats dans *Aventures en Birmanie (Objective Burma!)*, (1945) et celui de John Wayne dans *Iwo Jima (Sands of Iwo Jima)*, (1951). Malgré la défaite, l'optimisme glorieux de ces films reste présent.

Guerre mondiale en les qualifiant de « *greatest generation of history* », in James Der Derian, *Virtuous War, Mapping the Military-industrial-media-entertainment Network*, Boulder, Westview Press, 2001, p. 156.

¹⁶³ Jeanine Basinger, op. cit., p. 15.

¹⁶⁴ Paul Fussel, *À la guerre. Psychologie et comportements pendant la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 240.

¹⁶⁵ Ibid.

Comme le souligne Barry Keith Grant, l'autre principale composante qui caractérise ces films est l'accomplissement du « *common goal* ». Le groupe œuvre collectivement et les soldats se battent fraternellement vers un objectif commun : « *individuals must be welded together into a unit, a platoon, in which each works for the good of all and a clear, mutually accepted hierarchy is established* »¹⁶⁶. La réussite de la mission est consubstantielle de la solidarité des soldats. Le message fondamental est la nécessité de travailler ensemble, enrichie par les différences ethniques. Chaque soldat déploie ses compétences et son savoir-faire professionnel au nom de la défense de la démocratie et du *Democratic Way of Life*.

Le contexte aidant, le message aux accents parfois fortement propagandistes manque de nuances : la guerre est nécessaire et le sacrifice légitime. Le modèle narratif s'apparente souvent à la *success story* : les bons triomphent¹⁶⁷ et la solidarité est garante de la victoire. Pour Paul Fussel, les films de guerre de ces années ne représentent « guère autre chose qu'un univers féérique d'héroïsme sans problème et de grand amour romantique, soutenu par des postiches, des faux seins et des *happy ends* »¹⁶⁸. Il est vrai que *Le Jour le plus long* (*The Longest Day*, 1962), malgré la volonté de réalisme des réalisateurs et des producteurs, reprend le modèle de la *success story* et les soldats meurent sans trop d'effusion de sang. Comme le souligne Clayton Koppes et Gregory Black : « *few pictures [...] dared breathe what everyone knew but found hard to voice aloud-that death was random and success only partly related to one's desserts* »¹⁶⁹. Cinématographiquement, le film s'inscrit dans la veine des films classiques à grand spectacle consistant « à transporter la dimension sensationnelle dans la forme autant que dans le matériau traité »¹⁷⁰. Le souffle épique et le style monumental prennent le pas sur la vérité historique, comme dans de nombreux genres de l'époque.¹⁷¹

2. La guerre de Corée : ambigüité et difficile identification de l'ennemi

La Guerre froide prend sa forme militaire pendant la guerre de Corée. Le 25 juin 1950, les troupes nord-coréennes franchissent le 38^e parallèle.¹⁷² Cet évènement marque, du point de vue américain, un tournant dans la stratégie militaire et diplomatique des États-Unis, puisqu'il

¹⁶⁶ Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*, Austin, University of Texas Press, 2012, p. 137.

¹⁶⁷ Paul Fussel, op. cit., p. 24.

¹⁶⁸ Paul Fussel, op. cit., p. 239.

¹⁶⁹ Clayton R. Koppes, Gregory D. Black, op. cit., p. 308.

¹⁷⁰ Pierre Berthomieu, op. cit., p. 529.

¹⁷¹ Comme dans le péplum (*The Ten Commandments* (1956), *Ben Hur* (1959), *The Fall of the Roman Empire* (1964),) ou dans le film musical (*West Side Story* (1961)).

¹⁷² La Corée est divisée en deux selon le 38^e parallèle, en 1945, après l'échec des négociations pour la réunification entre les deux grands lors de la conférence de Yalta.

constitue une interruption dans la période de prospérité d'après-guerre et va semer le doute quant au bien-fondé de l'intervention. Qualifiée de « *a sour little war* »¹⁷³, cette guerre est la première confrontation militaire des États-Unis avec l'ennemi dans sa stratégie d'endiguement du communisme. Interprétation mécanique du *containment* ou « accident coréen »¹⁷⁴, selon l'expression de Raymond Aron, la guerre de Corée a laissé un sentiment d'amertume et de frustration. Le 8 janvier 1951, le président Truman affiche une volonté résolue dans son discours sur l'état de l'Union : « *The principles for which we are fighting in Korea are right and just. They are the foundations of collective security and of the future of free nations. Korea is not only a country undergoing the torment of aggression; it is also a symbol. It stands for right and justice in the world against oppression and slavery* »¹⁷⁵. Mais malgré la détermination politique, la guerre de Corée n'apporte pas l'avantage décisif espéré contre le camp adverse par le président et son secrétaire d'État Dean Acheson. L'ennemi n'est pas repoussé durablement et le fantasme d'une guerre rapide s'évanouit rapidement. Prévu comme une rapide *police action*, la guerre en Corée fait plus de 54 000 morts, presque autant que pendant le conflit au Vietnam, laissant un sentiment de frustration et de doute. Surtout, elle marque une rupture avec la tradition américaine de victoire totale et de discrimination radicale entre la guerre et la paix :

« C'est durant la campagne de Corée qu'ils découvrirent en fait, et non sans regrets et sans protestations, que la formule : d'abord détruire les forces armées de l'ennemi, donc remporter la victoire militaire, et ensuite se soucier du règlement politique, ne répondait ni à la logique des rapports entre la direction politique et l'instrument militaire ni aux exigences d'une diplomatie chargée des responsabilités mondiales. »¹⁷⁶

La culture de la victoire subit en Corée son premier grand revers, avec une situation géopolitique où les enjeux ne sont pas réellement définis, et où le bon droit des États-Unis, même avec l'alibi des Nations unies, n'est plus aussi évident. Cette mauvaise perception des enjeux réels et de la manière d'y faire face « a donc façonné largement les années qui ont suivi avec de fausses réponses à une question mal posée »¹⁷⁷. La guerre de Corée a entraîné la consolidation du sentiment anticommuniste en alimentant la campagne paranoïaque menée

¹⁷³ Joseph Goulden, *Korea, the Untold Story of the War*, New York, Times Books, 1982, p. 15.

¹⁷⁴ Raymond Aron, *République impériale, Les États-Unis dans le monde, 1945-1972*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

¹⁷⁵ Harry S. Truman, *Annual Message to the Congress on the State of the Union, January 8, 1951*, in «Public papers of the Presidents of the United States : containing the public messages, speeches, and statements of the President. 1951», Office of the Federal Register, National archives and records service, General service administration : United States government printing office, Washington, 1965, p. 10.

¹⁷⁶ Raymond Aron, op. cit., p.77.

¹⁷⁷ Jacques Portes, « La Guerre de Corée, base ambiguë de l'anticommunisme », in Jean Robert Rougé, Michel Antoine, *L'anticommunisme aux États-Unis de 1946 à 1954*, Paris, PUF, 1995, p. 22.

par le sénateur Joseph McCarthy. Mais également, elle a favorisé la remilitarisation du pays et conduit au « complexe militaro-industriel » que dénoncera le président Eisenhower à la fin de son mandat.¹⁷⁸ Au cinéma, de nombreux films de justification apparaissent dès le début du conflit, notamment *A Yank in Korea* (1951), de Lew Landers, ou encore *Korea Patrol* (1951), de Max Nosseck. La vie des combattants ordinaires en Corée est montrée de manière sombre et brutale. La géographie du terrain et les conditions météorologiques rend le combat plus âpre et difficile. Les combats n'ont plus le panache et le souffle épique de ceux de la Seconde Guerre mondiale. Parallèlement, un revirement dans la représentation du second conflit mondial intervient avec de nouveaux réalisateurs qui émergent, tels Robert Aldrich, Samuel Fuller, Stanley Kubrick ou Fred Zinnemann. Ce sont des auteurs qui s'attaquent à des sujets sociaux (le racisme, les guerres indiennes, la question des minorités) et critiquent de façon acerbe la hiérarchie militaire.¹⁷⁹ L'incertitude politique sème le doute, et symboliquement le limogeage du général Douglas McArthur, le 11 avril 1951, par le président Truman, augure des films comme *Attaque ! (Attack !)*, (1956), qualifié de « *first Cold War anti-war film* »¹⁸⁰ ou *Les Sentiers de la gloire (Path of Glory)*, (1957). Ces films montrent que les soldats ont plus à craindre de leurs supérieurs, incompetents et lâches, que de l'ennemi lui-même, et soulignent l'aveuglement de la discipline militaire tout en questionnant les motivations idéologiques de la Guerre froide.

La structure narrative du film de guerre en Corée reste principalement la même que celle des films de combat de la Seconde Guerre mondiale. Les questions politiques sont réajustées, intégrant l'ennemi communiste désigné sous plusieurs vocables : *the Reds*, *the Commies*, ou encore *the Gooks*. Elle reprend les mêmes composantes avec des variations propres à ce conflit. Ainsi, l'escouade type *melting-pot*, héritée des films sur le précédent conflit, est présente avec l'apparition de nouvelles minorités comme des personnages japonais. Dans *J'ai vécu l'enfer en Corée (The Steel Helmet)*, (1950), par exemple, le soldat japonais Tanaka (Richard Loo) est un combattant fiable, proche du héros, le sergent Zack (Gene Evans). Mais, désormais, la patrouille perd ses repères. Elle est isolée et perdue. La perte de direction est une thématique centrale du film sur la guerre de Corée. Il devient l'archétype du film noir de guerre, avec une ambiance dépressive, dans des paysages désertiques (*Côte 465*), hivernaux

¹⁷⁸ Jacques Portes, op. cit., p. 9. Le complexe militaro-industriel consiste en une collaboration étroite entre le *Department of Defense* et les industries de l'armement.

¹⁷⁹ Avec des films comme *From Here to Eternity* (1953) de Fred Zinneman, *Attack !* (1956), de Robert Aldrich, *Paths of Glory* (1958), de Stanley Kubrick, ou encore *The Naked and the Dead* (1958), de Raoul Walsh.

¹⁸⁰ Frank Manchel, *Film Study: An Analytical Bibliography, Volume 1*, London, Associated University Press, 1990, p. 348.

(*Baïonnette au canon*) brumeux (*La gloire et la peur*) ou neigeux (*J'ai vécu l'enfer en Corée*). La Corée, et par extension l'Asie, devient un lieu de perdition de l'escouade : « *it was in its origin confusing, in its course frustrating, and in its consequences unfulfilling* »¹⁸¹. Les patrouilles sont littéralement perdues comme dans *J'ai vécu l'enfer en Corée* (*The Steel Helmet*, 1950) où le sergent Tanaka avoue : « *I've got a hunch, we've going in circles [...] We're lost.* » Dans *Baïonnette au canon* (*Fixed Bayonets*, 1951), la scène où le groupe de soldats égare le plan des mines qu'ils viennent de poser sous la neige est très significative. Le sergent Lonergan (Michael O'Shea) se retrouve à ramper lentement pour éviter les pièges qu'ils ont eux-mêmes placés. Ils sont, métaphoriquement, perdus sur leur propre territoire. Enfin, dans *Côte 465* (*Men in War*, 1957), le groupe de soldats est désorienté et tire dans le vide. Les soldats sont confrontés aux difficultés d'avancer, ils sont entravés physiquement et psychologiquement. Cette difficulté psychologique est soulignée dans ce même film par le personnage du colonel catatonique, frappé d'amnésie et de stupeur silencieuse.¹⁸² Dans *La Gloire et la peur* (*Pork Chop Hill*, 1959), la propagande disséminée par les hauts parleurs nord-coréens, qui pousse les soldats à la reddition, souligne la cruauté de cette guerre idéologique.

De plus, les données psychologiques se complexifient. Le portrait des soldats américains est plus ambigu : « *the war film could simultaneously mouth and subvert patriotic platitudes, and convey that the anti-communist side was no community of saints* »¹⁸³. Samuel Fuller dépeint, dans *Baïonnette au canon* (*Fixed Bayonets*, 1951), une unité où les soldats ne sont plus des figures héroïques, mais plutôt humaines, des durs à cuire irascibles et parfois cruels, à l'image du sergent Rock (Gene Evans). Certains soldats sont au contraire plus fragiles, comme le caporal Denno (Richard Basehart), angoissé par ses responsabilités de commandement, qui assure : « *I don't want to be a corporal. I don't want to lead.* »

Enfin, les interrogations touchent à la guerre elle-même. Sans afficher une posture foncièrement antimilitariste, les films sur la Corée se montrent désormais plus critiques envers l'armée. On s'éloigne des situations narratives qui assimilaient le genre à un instrument de propagande dans des productions souvent soutenues par le Pentagone. Ironie tragique de la guerre, les souffrances sont soulignées par un certain réalisme, dénué de tout message politique. La guerre n'est que survie, attente et lassitude avec le spectre de la menace

¹⁸¹ Frank J. Wetta, Stephen J. Curley, *Celluloid Wars. A guide to Film and the American Experience of War*, Westport, Greenwood Press, 1992, p. 187.

¹⁸² Il s'agit là d'une représentation du syndrome post-traumatique (*shell shock*) que l'on retrouvera dans les films sur la guerre du Vietnam.

¹⁸³ Cité dans Leonard Quart et Albert Auster, *American Film and Society since 1945*, MacMillan Publishers, London, 1984, p. 49.

atomique¹⁸⁴ qui pèse sur le conflit. Certes, le doute est instillé mais fondamentalement, à la question de savoir si la fin justifie les moyens, la réponse reste positive. Dans *J'ai vécu l'enfer en Corée (The Steel Helmet)*, le Sergent Zack demande à un objecteur de conscience : « Pourquoi fais-tu la guerre ? », celui-ci lui répond : « Quand sa maison est menacée, mais qu'on ne veut pas déménager, il faut la défendre (*you should fight for it*) ! ». De même dans *La Gloire et la peur (Pork Chop Hill)*, dans lequel les soldats se font massacrer en tentant de reprendre un bunker tandis que les négociations de paix se tiennent à Panmunjom, le Lieutenant Clemons (Gregory Peck) s'interroge : « Cette colline en vaut-elle la peine ? Militairement, pas grand-chose. Mais sa valeur a changé quand le premier homme est mort. » Ces films sur la Corée s'annoncent comme précurseurs de ceux du Vietnam, par le style de guerre : « *Americans soldiers were fighting a semi-guerilla army in a remote country and for a dubious cause: the immediate welfare of the United States had not been and could not conceivably be imperiled by North Korea.* »¹⁸⁵, mais surtout par la continuité qu'ils instaurent dans la représentation de l'ennemi. À la fin de *J'ai vécu l'enfer en Corée (The Steel Helmet)* apparaît, à la place du traditionnel « *The end* », l'intertitre « *There is no end to this story* ». Cette sorte de prophétie allégorique au conflit vietnamien à venir renvoie, dans *Côte 465 (Men in War)*, à la réplique du lieutenant Benson dans son discours final : « Je me suis trompé, cette guerre va durer longtemps. »

b. De la guerre du Vietnam à la présidence de Ronald Reagan : l'ennemi, briseur du consensus américain et moyen de reconquête idéologique (1962-1989)

La phrase de Rick Berg illustre l'évolution du traitement de la guerre du Vietnam par le cinéma : « *In the late Sixties we silenced Vietnam, in the Seventies we defended ourselves from it, and in the mid-Eighties, we return to it, or it returns to us* »¹⁸⁶. C'est dans les longues années de l'échec militaire des États-Unis au Vietnam, de 1961 à 1975, que Tom Engelhardt lit la fin de la culture de la victoire : « *Vietnam marked a definitive exit point in American history and the 1960s, a sharp break with the past. There, the war story finally lost its ability*

¹⁸⁴ L'URSS se dote de la bombe en 1949, inaugurant un nouveau rapport au monde dont le paradigme dominant est la dissuasion nucléaire, in Alain Joxe, *Le cycle de la dissuasion (1945-1990)*, Paris, La découverte, 1990.

¹⁸⁵ Gilbert Adair, *Hollywood's Vietnam. From the Green Berets to Apocalypse Now*, New York, Proteus Books, 1981, p. 30.

¹⁸⁶ Rick Berg, « Losing Vietnam : Covering the War in an Age of Technology », *Cultural Critique*, n°3, Spring 1986, p. 122.

to mobilize young people under "freedom's banner". »¹⁸⁷ La guerre du Vietnam brouille les cartes et les certitudes idéologiques s'écroulent. L'image du « *Lone Ranger of international policy* »¹⁸⁸ semble disparaître et les codes narratifs du film de guerre sont bouleversés. Jusqu'en 1965, l'engagement des forces armées sur le sol vietnamien est confidentiel. Ce silence explique en partie l'absence de films sur le conflit tout au long des années soixante. Le seul film sorti pendant le conflit est celui réalisé par John Wayne, *Les Bérets verts (The Green Berets)*, 1968). La collaboration avec les autorités militaires inscrit le film dans une veine propagandiste représentant la guerre dans la tradition des films de combat de la Seconde Guerre mondiale, avec quelques clichés liés au genre du western. Cette stratégie d'évitement se traduit par la subversion des codes de ces films (1). Il faut attendre la fin des années soixante-dix pour voir apparaître les premiers films abordant frontalement la guerre et les combats au Vietnam dans lesquels l'ennemi ne fait plus consensus et devient source de tensions au sein de l'escouade (2).

1. Le recours aux films allusifs : Les *Dirty Group Movies*

À l'aube des années soixante, les mouvements d'indépendance des pays du tiers-monde devient l'arène idéologique¹⁸⁹ de l'affrontement entre les deux puissances. Les États-Unis sont déjà au Vietnam depuis la présidence d'Eisenhower. En juin 1954, il envoie « une équipe de saboteurs Américains travailler contre le Vietminh »¹⁹⁰. Cette équipe, chapeauté par la CIA, est chargée « d'entreprendre des opérations paramilitaires contre l'ennemi et d'organiser une guerre politico-psychologique »¹⁹¹. L'engagement de la guerre n'est que la continuation par les administrations suivantes de cette logique de soutien au gouvernement du Sud-Vietnam.¹⁹² En janvier 1961, le président Kennedy signe et approuve le *Counter-Insurgency Plan*, qui prévoit l'augmentation du soutien financier alloué au gouvernement anticommuniste

¹⁸⁷ Tom Engelhardt, op. cit., pp. 14-15.

¹⁸⁸ Pat Aufderheide, « Good Soldiers », in Mark Crispin Miller, *Seeing through Movies*, New York, Pantheon, 1990, p. 83.

¹⁸⁹ Robert G. Lee, op. cit., p.157.

¹⁹⁰ Fox Butterfield, « Les années Truman et Eisenhower : 1945-1960 », in *Le Dossier du Pentagone, l'histoire secrète de la guerre du Vietnam*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 43.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Le Vietnam est divisé en deux depuis les accords de Genève du 2 septembre 1954. Séparé par le 17^e parallèle, le Vietminh contrôle le Nord sous la direction d'Ho Chi Minh, et le Sud non communiste est dirigé par Ngô Đình Diêm, installé au pouvoir et soutenu par les États-Unis.

de Ngô Đình Diêm.¹⁹³ Au printemps de la même année, sans aucune communication préalable, l'envoi de troupes¹⁹⁴ signe le premier désaveu formel des accords de Genève de 1954, mais aussi le premier pas vers l'intensification de l'engagement américain au Vietnam. En août 1964, l'incident du golfe du Tonkin donne un motif à l'administration Johnson pour ordonner une série de raids aériens, connue sous le nom d'opération *Rolling Thunder*, dès le 2 mars 1965. Cette clandestinité des opérations militaires se traduit à l'écran, parallèlement à l'absence de films de guerre sur le Vietnam, par une version satirique et acerbe des films retraçant le second conflit mondial.

En effet, les années 65-75 amènent une subversion des codes des films de combat de la Seconde Guerre mondiale, appelés les « "dirty group" movies »¹⁹⁵. Le genre est utilisé comme arrière-plan pour signifier la montée des contestations, le rejet de l'autorité et de la hiérarchie militaire. En 1962, *L'enfer est pour les héros (Hell is for Heroes)* de Don Siegel, montre l'ambivalence des valeurs défendues en temps de guerre. Un des personnages déclare : « Je ne sais pas ce qui est bien. » Robert Aldrich confirme le sentiment anti-guerre latent de sa production cinématographique après *Attaque !*, avec *Les Douze salopards (The Dirty Dozen, 1967)*, qui montre que les brillantes actions militaires sont souvent accomplies par les pires repris de justice. Le film retrace le recrutement et la formation d'une unité de commando par le major John Reisman (Lee Marvin), ayant pour mission de prendre d'assaut un château en France servant de base stratégique aux allemands. L'escouade est composée de « misfits », repris de justice (violeurs ou assassins) dont la peine sera commuée si la mission est réussie. La folie de la guerre est désormais parsemée de personnages corrompus et les frontières entre le héros et l'ennemi ne sont plus définies. De même, dans *De l'or pour les braves (Kelly's Heroes, 1970)*, l'escouade menée par le soldat Kelly (Clint Eastwood) se lance dans une opération clandestine à la poursuite d'un trésor de 14000 barres d'or caché dans une banque en territoire allemand. Les soldats ne sont plus animés par des sentiments patriotiques mais par l'égoïsme et l'appât du gain. Le ton irrévérencieux de *M.A.S.H. (1970)* renforce ce sentiment général. Le film de Robert Altman, chronique de la vie d'une antenne chirurgicale américaine pendant la guerre de Corée, remet en cause la mythologie guerrière par l'absurde et répond à l'abjection de la guerre par un anticonformisme iconoclaste. Il

¹⁹³ Ce plan prévoyait notamment une aide économique de 42 millions de dollars en plus des 220 millions de dollars alloués au programme d'aide, in *Pentagon Papers*, Gravel Édition, Vol.2, Boston, Beacon Press, 1971, p. 36.

¹⁹⁴ « Au printemps 1961, le président donna l'ordre d'envoyer au Vietnam 400 militaires des "Special Forces" et 400 autres conseillers militaires. » In Hedrick Smith, « Les années Kennedy : 1961-1963 », in *Le Dossier du Pentagone, l'histoire secrète de la guerre du Vietnam*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 107.

¹⁹⁵ Jeanine Basinger, op. cit., p. 182.

évoque la contre-culture¹⁹⁶, prône la liberté sexuelle et l'usage des drogues, soulignant la stupidité des états-majors. Sorti en 1970, en pleine tourmente vietnamienne, la guerre de Corée mise en scène dans le film est une métaphore évidente de la guerre du Vietnam. À cette époque, la contre-culture s'inscrit comme ferment politique important du militantisme contre la guerre du Vietnam.

La guerre du Vietnam constitue la « première guerre de salon »¹⁹⁷ diffusée en direct à la télévision, ce qui explique en partie la désertion des écrans de cinéma. Son absence symptomatique, en contradiction avec la tradition d'exploitation immédiate de la guerre et des événements d'actualité¹⁹⁸ par le cinéma, se justifie par son impopularité. La gêne des cinéastes vis-à-vis du conflit et la désintégration du *studio system*, remplacé par des *trusts* dont le seul impératif est de faire des bénéficiaires, expliquent en partie ce silence. Il faut attendre la fin des années soixante-dix pour voir apparaître les premiers films traitant des combats au Vietnam, même si de nombreux autres genres en seront les réceptacles¹⁹⁹ dès les années soixante. Il convient de noter la sortie d'une série de documentaires français, à la même époque, sur la guerre du Vietnam avec *La Section Anderson* (1967) de Pierre Schoendoerffer, *Loin du Vietnam* (1967) de Joris Ivens, Claude Lelouch, Alan Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard et William Klein, sous la supervision de Chris Marker, *17° Parallèle* (1968) de Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens et *La sixième face du Pentagone* (1968) de Chris Marker et François Reichenbach.

2. La figure de l'ennemi, génératrice de tensions au sein du groupe

Les années soixante-dix voient l'arrivée de Richard Nixon au pouvoir, élu sur la promesse et la volonté affichée de désengager les troupes.²⁰⁰ Pourtant, dès mars 1969, des bombardements

¹⁹⁶ La contre-culture est un mouvement politique, culturel et social revendicatif et d'émancipation sociale, sexuelle, culturelle qui s'est manifesté par de l'activisme et par une forte créativité littéraire, musicale, cinématographique à partir du début des années soixante. Norman Mailer écrit *Pourquoi nous sommes au Vietnam ? (Why we are in Vietnam ?)* en 1967, la *protest song* bat son plein avec Bob Dylan en figure de proue, le premier festival de Woodstock se déroule en 1969 au cours duquel le chanteur Country Joe McDonald interprète sa chanson contre la guerre *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die Rag* en interpellant et faisant épeler au public le mot « Fuck ».

¹⁹⁷ Harry S. Ashmore, « Discussion », *Center Magazine*, juillet-août 1978, p. 37.

¹⁹⁸ Récemment, on peut souligner la transposition au cinéma, moins d'un an après la mort d'Oussama Ben Laden, de l'opération visant à exécuter Ousama Ben Laden au Pakistan. Kathryn Bigelow, réalisatrice de *Démoneurs* (2011) sort le film *Zero Dark Thirty* retraçant cette traque.

¹⁹⁹ Voir supra chapitre 4.

²⁰⁰ Dans son discours sur l'état de l'Union du 22 janvier 70, le nouveau président montre sa volonté de mettre fin au conflit: « *The major immediate goal of our foreign policy is to bring an end to the war in Vietnam in a way that our generation will be remembered* », Richard Nixon, *State of the Union*, 22 January 1970.

clandestins sont ordonnés sur le Cambodge, étendant la guerre à un pays neutre. Malgré l'annonce de la *Vietnamization*, amorçant le processus de paix au Vietnam, les mouvements contestataires s'amplifient. Les conséquences de cette escalade, non votée par le Congrès, et les mensonges d'État vont dominer la vie politique pendant ces années. L'affaire du Watergate et des *Pentagon Papers*²⁰¹ renforcent encore le climat de confusion qui règne dans le pays. Ces bouleversements se traduisent, dans les premiers films traitant du Vietnam à la fin de la décennie, par de profondes divisions au sein de l'escouade. La principale caractéristique de ces films est que la configuration traditionnelle collective de l'escouade change au profit d'une focalisation sur une ou plusieurs individualités. L'ennemi n'est plus le centre catalyseur et le ciment du groupe. Il devient source de conflit au sein de la section et le déclencheur des souffrances et blessures physiques et psychiques du héros. L'histoire est jouée sous forme de tragédies personnelles, d'individus jetés dans les horreurs d'une guerre profondément dénuée de sens.

Le Merdier (Go Tell the Spartans, 1977), de Ted Post, se déroule en 1964 et retrace le destin tragique d'une unité dirigée par le désabusé major Asa Barker (Burt Lancaster), vétéran de la guerre de Corée. Il est chargé d'envoyer un détachement de soldats vietnamiens, encadrés par des officiers américains, à Muc Wa, un avant-poste abandonné par les Français. Les autorités militaires apparaissent surtout préoccupées par leurs patrouilles anti-moustiques et n'ont plus aucun sens des réalités, tandis que les conseillers stratégiques (« *psychological warfare specialist* »), censés prévoir à l'avance les zones à risques, se révèlent incapables de faire face aux assauts de l'ennemi. Le film insiste sur le décalage entre les discours officiels et la réalité politique du terrain. Seul le Major Barker semble conscient de l'absurdité de leur combat quand il s'exclame : « Cette guerre ne mène nulle part. C'est un piège à cons intégral. On bourdonne comme des frelons affolés ! »

L'année suivante *Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter)* réalisé par Michael Cimino retrace le destin d'une petite communauté Americano-ukrainienne plongée dans la violence et le chaos de la guerre, incarnée par trois amis : Michael (Robert de Niro), Nick (Christopher Walken) et Steven (John Savage). Cette fresque épique et dramatique retrace le destin tragique de trois enfants de l'Amérique que la guerre va atteindre dans leur chair. Seul Michael revient intact, du moins physiquement. Steven est amputé de ses deux jambes tandis

²⁰¹ Le 13 juin 1971, le *New York Times* publie les *Pentagon Papers*. Les documents secrets appartenant au Pentagone ont été fournis au journaliste Neil Sheehan par Daniel Ellsberg, analyste à la *RAND Corporation*. Commandés par le gouvernement Johnson, ces documents retracent le processus décisionnel et l'implication politique et militaire des États-Unis dans la guerre du Vietnam. L'affaire provoque un immense retentissement et sera à l'origine d'un texte célèbre d'Hannah Arendt, *Du mensonge en politique (Lying in Politics: Reflections on The Pentagon Papers)* paru le 18 novembre 1971 dans le *New York Times*.

que Nick se perd dans les bas-fonds de Saigon avant de se tirer une balle dans la tête lors d'une ultime partie de roulette russe.

Apocalypse Now (1979) suit le voyage du Capitaine Willard (Martin Sheen) auquel l'État-major a confié une mission clandestine : trouver et liquider (« *terminate* ») le colonel Kurtz (Marlon Brando). Kurtz, ancien béret-vert, s'est construit une sorte de royaume au Cambodge et règne en véritable seigneur de guerre sur une communauté d'indigènes, partageant son temps entre la méditation poétique et le massacre. La remontée du fleuve jusqu'au Cambodge est le prétexte métaphorique à un voyage mental dans les tréfonds de la psyché américaine.

Dans *Platoon* (1986), le jeune soldat Chris Taylor (Charlie Sheen) qui rejoint la compagnie Bravo du 25^e régiment d'infanterie, près de la frontière cambodgienne en 1967, est tiraillé entre deux modèles paternels contradictoires. Il lutte pour son âme et son intégrité entre le sergent Elias (William Dafoe) et le sergent-chef Barnes (Tom Berenger). Une guerre civile se joue, en réalité, au sein de la section et entame le sens de la mission : « *We didn't fight the enemy, we fought ourselves, and the enemy was in us.* », finit par constater le jeune soldat. De même, le jeune Eriksson (Michael J. Fox), dans *Outrages (Casualties of War)*, 1989, se retrouve embarqué dans une patrouille dirigée par le sergent Merseve (Sean Penn). Au cours de la mission, les soldats enlèvent, pour soutenir le moral des troupes (« *for the morale of the squad* »), une jeune Vietnamiennne puis la violent à tour de rôle avant de l'assassiner sauvagement²⁰². Eriksson tente de garder son intégrité en refusant d'y participer puis en dénonçant le sort de la jeune captive auprès de sa hiérarchie peu attentive. Seul un aumônier militaire accepte de l'écouter. Enfin, dans *Full Metal Jacket* (1987), la première partie du film suit l'entraînement déshumanisant et humiliant des soldats sous le commandement du sergent Hartman (Lee Ermey). Ses agressions constantes vont plonger les recrues dans la folie, jusqu'au geste désespéré de l'un d'eux qui se suicide dans les toilettes de la base. Les soldats apparaissent également trahis par les valeurs machistes guerrières puisqu'elles ne permettent aucune démonstration émotionnelle sous peine de paraître faible. Le film *Outrages (Casualties of War)*, 1989 montre cette contradiction avec la scène du viol et cette misogynie ostensible des personnages. *Platoon* (1986) met en avant également le tiraillement du jeune soldat entre deux modèles de guerrier. Pourtant, le profond désenchantement de ces films ne marque pas pour autant une rupture nette du soldat avec son pays livrant une sale guerre. Les origines de la guerre ne sont d'ailleurs presque jamais remises en cause.

²⁰² Brian De Palma réitère le même type d'intrigue sur fond de guerre en Irak avec le film *Redacted* (2007).

Cette continuité du discours politique s'accompagne d'un traitement cinématographique de la guerre hérité des films sortis avant et pendant le second conflit mondial. En particulier, les nouveaux ennemis asiatiques (coréen et vietnamien) prolongent la représentation négative des soldats japonais dans les films relatant les combats dans le Pacifique.

II. Le discours cinématographique et le traitement filmique de l'ennemi

Le traitement du soldat-ennemi coréen ou vietnamien est en filiation directe avec celui des Japonais dans les films de combat de la Seconde Guerre mondiale. Ceux-ci étaient constamment dépeints comme naturellement antagonistes du fait de leur race tandis que les Allemands le sont d'un point de vue idéologique. À cet égard, Jeanine Basinger souligne que « *we viewed the war with the Japanese as a race war and the war with Germans as an ideological war. When we dislike the Germans, it was the Nazis we meant. When we dislike the Japanese, it was all of them* »²⁰³. Le déplacement du front de la Guerre froide sur la région asiatique a renforcé cet automatisme d'identification du communisme au travers d'une représentation barbare et raciste des populations asiatiques. Ainsi, les Coréens et les Vietnamiens deviennent de nouvelles incarnations du *Yellow Peril* (A). Cette caractérisation s'accompagne d'une quasi-invisibilité de l'ennemi dans le cadre. Cette vision américano-centrée de la guerre sera accentuée par le conflit au Vietnam et ses conséquences (B).

A. L'ennemi coréen et vietnamien : nouvelles incarnations archétypales du « *Yellow Peril* »

L'archétype se définit comme un modèle général représentatif d'un sujet, « symbole primitif et universel appartenant à l'inconscient collectif »²⁰⁴. L'image de l'Asiatique et du non-Blanc trouve ses origines dans la projection de cette vision de l'Oriental définie par Edward Said. Teinté de paternalisme politique occidental, ce régime de représentation de l'Asiatique suit les règles principales de fonctionnement de la propagande (a) et génère des stéréotypes qui vont parsemer la production cinématographique américaine (b).

²⁰³ Jeanine Basinger, op. cit., p. 28.

²⁰⁴ Le trésor de la langue française informatisé :
<<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?58;s=417801945>>

a. Les caractéristiques fondatrices du *Yellow Peril*

La figure du *Gook*, qu'il soit coréen ou vietnamien, hérite des traits distinctifs de la figure du Japonais des films de guerre tournés pendant le second conflit mondial. Cette filiation renforce le sentiment déjà présent dans la culture populaire américaine de l'interchangeabilité des Asiatiques (1), couplée avec la persistance d'une image réductrice, celle de leur déshumanisation et de leur inhumanité (2).

1. Une vision globale de l'Asiatique : « *All Asians Look Alike* »

La représentation de l'Asie comme un tout (« *a whole* ») se caractérise, à la fois par l'emploi indifférencié d'acteurs occidentaux ou asiatiques pour jouer les personnages ennemis, et par l'absence de discours et de parole propre octroyée au personnage de l'ennemi.

D'abord, l'interchangeabilité des acteurs asiatiques se traduit par un traitement cinématographique de l'ennemi coréen et vietnamien suivant les règles principales du fonctionnement de la propagande établies par Jean-Marie Domenach.²⁰⁵ Ainsi, les « règles de simplification et de l'ennemi unique »²⁰⁶ s'appliquent par la continuité de la dénomination de l'ennemi. De la Seconde Guerre mondiale à celles de Corée et du Vietnam, les surnoms applicables aux Japonais se répètent pour les Coréens et les Vietnamiens devenant à leur tour les « *gooks* », « *slope-heads* », « *slant-eyes* » ou encore « *yellow devil* ».²⁰⁷ Le cinéma exploite la psyché des peuples et accouche des peurs et phobies de la société américaine. Par les « règles de transfusion », il joue sur les phobies et les mythologies nationales, « opérant toujours sur un substrat préexistant »²⁰⁸. Dans ce cas, le substrat se fonde sur la figure emblématique du Fu Manchu. En effet, le *Yellow Peril* trouve une de ses incarnations fondatrices dans la figure du diabolique docteur Fu Manchu²⁰⁹. Il est décrit comme :

« *a person tall, lean and feline, high shouldered, with a brow like Shakespeare, and a face like Satan, a close shaven skull and long magnetic eyes of true cat green. Invest him with all the cruel cunning of an entire eastern race, accumulated in one giant intellect, with all resources...of a*

²⁰⁵ Jean-Marie Domenach, *La propagande politique*, Paris, Que sais-je, PUF, 1972.

²⁰⁶ Jean-Marie Domenach, op. cit., p. 65.

²⁰⁷ David Desser, « Charlie Don't Surf: Race and Culture in the Vietnam War Films », in Michael Anderegg (ed.), *Inventing Vietnam. The war in Film and Television*, Philadelphia, Temple University Press, 1991, p. 97.

²⁰⁸ Jean-Marie Domenach, op. cit., p. 62.

²⁰⁹ Le docteur Fu Manchu est au centre de 13 romans et 4 nouvelles de Sax Rohmer, dont *The Insidious Dr. Fu Manchu* (1913), *The Return of Dr. Fu Manchu* (1916), ou encore *The Hand of Fu Manchu* (1917).

*wealthy government... Imagine that awful being, and you have a mental picture of Dr. Fu Manchu, the yellow peril incarnate in one man »*²¹⁰.

Dans les années trente, les adaptations cinématographiques des romans vont dans le sens d'une représentation raciste. Dans ces productions, il s'agit d'un acteur américain d'origine suédoise (Warner Oland), grimé en Asiatique, qui l'interprète²¹¹. La plupart des personnages asiatiques seront par la suite dévolus à des comédiens occidentaux, grimés et bridés, parfois de manière grotesque.²¹² Dans les années cinquante, le terme *Yellowface*²¹³ apparaît pour désigner: « *the continuation in film of having white actors playing major Asian and Asian American roles and the grouping together of all makeup technologies used to make one look "Asian" »*²¹⁴. Cette pratique s'inscrit dans la veine de la technique du *Blackface* consistant à grimer des acteurs blancs pour jouer des Afro-américains, que l'on retrouve notamment dans *Naissance d'une nation* (*Birth of a Nation*, 1915) et dans le célèbre *Le Chanteur de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), premier film parlant.

Cette tradition du grimage va évoluer vers une sorte d'interchangeabilité des Asiatiques. Ainsi, la plupart des films sur la Corée et le Vietnam emploient peu d'acteurs coréens et vietnamiens. Par exemple, le sergent japonais Tanaka dans *J'ai vécu l'enfer en Corée* (*The Steel Helmet*, 1950) est joué par Richard Loo, acteur américain d'origine chinoise. Dans *Les Bérets verts* (*The Green Berets*, 1968), par exemple, il a quatre petits rôles de personnages vietnamiens : le colonel Cai joué par Jack Soo est américain d'origine japonaise ; le capitaine Nim est joué par George Takei, de la même origine ; la jeune nièce du colonel Cai, Lin, est jouée par une actrice sino-américaine, Irene Tsu ; enfin, le rôle du général Pham Son Ti revient à William Olds et n'a, a priori, aucune origine asiatique. De même, *Apocalypse Now* (1978) manque d'acteurs vietnamiens et Francis Ford Coppola va choisir une tribu philippine, celle des Indiens *Ifugao* pour jouer les Montagnards de l'armée du colonel Kurtz.

²¹⁰ Cité dans Robert G. Lee, op. cit. pp. 113-114.

²¹¹ Avec notamment *The Mysterious Dr. Fu Manchu* (1929) et *The Return of Fu Manchu* (1930) réalisés, tous deux, par Rowland V. Lee. Dans *Le Masque d'or* (*The Mask of Fu Manchu*, 1932) réalisé par Charles Brabin, le rôle de Fu Manchu revient à l'acteur Boris Karloff, célèbre pour son interprétation de Frankenstein dans le film éponyme de James Whale en 1931. Une deuxième série de films sur ce personnage sort dans les années soixante avec pour interprète Christopher Lee. Le choix de ces deux acteurs est significatif puisque Boris Karloff et Christopher Lee sont par ailleurs interprètes de la créature de Frankenstein et de Dracula, renforçant par effet de casting la nature monstrueuse de Fu Manchu.

²¹² C'est ainsi que même le rôle du détective sympathique Charlie Chan est également joué d'abord par l'acteur suédois Warner Oland, avant d'être repris par un acteur américain Sidney Toler. Le détective japonais M. Moto est joué par l'acteur d'origine autrichienne, Peter Lorre.

²¹³ Cette pratique se poursuit pendant et après la Seconde Guerre mondiale avec le personnage de Taro, joué par Tom Neal dans *Behind the Rising Sun* (1943) d'Edward Dmytryk ou encore celui de Mr Yunioshi joué par Mickey Rooney dans *Breakfast at Tiffany* (1961).

²¹⁴ Krystyn R. Moon, *Yellowface : Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s-1920s*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, p. 164.

Évidemment, ce choix de casting s'inscrit le plus souvent dans une perspective pratique et pragmatique mais cette tendance est quand même révélatrice du manque d'individualité de l'asiatique dans sa représentation filmique.

Ensuite, le personnage de l'ennemi communiste n'a pas d'existence narrative propre, ce qui se traduit par un discours presque inexistant et absence de parole propre à l'ennemi. Edward Said²¹⁵ rapporte la situation paradigmatique de la rencontre entre Flaubert et une courtisane égyptienne Kuchuk Hanem, au cours de laquelle la jeune femme ne parle jamais d'elle-même : « Elle ne fait jamais montre de ses émotions, de sa présence ou de son histoire. C'est lui qui parle pour elle et qui la représente ». Cette situation est typique des films de guerre où l'ennemi est souvent muet et n'a pas de parole propre. Lorsqu'ils en ont une, les Vietnamiens et les Coréens s'expriment presque toujours en anglais (caractéristique d'ethnocentrisme, mais aussi d'une facilité narrative). Dans *J'ai vécu l'enfer en Corée*, le jeune Sud-coréen parle en anglais. Dans un premier temps, il est assimilé à un « *gook* » par le sergent Zack (Gene Evans) avant qu'il ne s'américanise. Symboliquement, le sergent lui donne un nom américain *Shortround* et lui fabrique une *Dog Tag*, plaque d'identification militaire.

L'acceptation de l'Autre passe par son assimilation. On retrouve cette figure de l'orphelin vietnamien dans *Les Bérêts verts*, avec le jeune *Hamchunk*. Dans ce film, l'Amérique tient un rôle paternaliste face à une Asie infantilisée, menacée par le communisme et abandonnée par le colonialisme européen corrompu et impotent, à l'image de la dernière scène dans laquelle le colonel Kirby (John Wayne) prend symboliquement sous sa protection le jeune orphelin. Sur une plage, devant un coucher de soleil, le jeune garçon demande : « *What will happen to me now ?* ». Kirby lui répond « *You let me worry about that, Green Beret. You're this is all about !* » tandis que *The Ballad of the Green Berets* annonce le générique de fin. Dans *The Iron Triangle* (1989), un des rares films à traiter le point de vue du camp Viêt-Cong, une partie du film est narré en voix off. Elle s'appuie sur le journal d'un jeune soldat Viêt-cong nommé Ho qui, malgré tout, s'exprime en anglais.

Enfin, lorsque les personnages s'expriment dans leur langue maternelle, le sous-titre est souvent absent. La plupart des scènes de village ou les soldats américains sont en contact avec des civils, comme dans *Platoon* (1986) ou dans *Outrages (Casualties of War, 1989)*, les dialogues des Vietnamiens ne sont jamais sous-titrés. Cette confiscation de la parole,

²¹⁵Edward Said, op. cit., p. 18.

notamment dans la scène-type My Lai²¹⁶ de *Platoon* et celle de l'enlèvement de la jeune Vietnamienne dans *Outrages*, relègue ces populations à la périphérie du récit tout en insistant sur l'altérité foncière de l'Autre par son langage étranger. Semblables à des épiphénomènes, ces faits s'inscrivent comme les dommages collatéraux de la guerre envers « des victimes indistinctes [subissant] des exactions rendus abstraites par leur démesure »²¹⁷.

Ce traitement restera une constante dans le film de guerre jusqu'à *Lettres d'Iwo Jima* (*Letters From Iwo Jima*, 2007) de Clint Eastwood. Pour la première fois, un réalisateur américain tourne deux films donnant les deux points de vue (américain et japonais) sur un même épisode de la guerre du Pacifique, la bataille d'Iwo Jima. En 2006, il tourne *Mémoires de nos pères* (*Flags of Our Fathers*, 2006). Pendant sa préparation, en 2005, le réalisateur a le sentiment de n'en donner qu'une version partielle, celle des vainqueurs, celle des Marines. Après quelques recherches, il profite de la logistique en place, et prend la décision de tourner un deuxième film, *Lettres d'Iwo Jima*, l'année suivante. La caméra pose alors son regard sur le camp adverse et ennemi. Il est entièrement tourné en langue japonaise, avec des acteurs japonais et une équipe technique japonaise. En donnant enfin la parole à l'ennemi, la production de ce film constitue une démarche politique et cinématographique inédite. Clint Eastwood, cinéaste souvent traité de réactionnaire²¹⁸, offre une réflexion sur l'absurdité de la guerre, sur la certitude dans les deux camps du caractère juste de leur combat. Par cette démarche, Eastwood pose une double question politique et cinématographique, celle de la réalité des faits, des idées et des opinions qui influent sur les soldats²¹⁹ : Quelle réalité est la plus dangereuse ? Les balles ennemies ou le leurre et l'exploitation de la guerre par l'appareil de propagande ? Le cinéma de Clint Eastwood est traversé par cette thématique du rapport à l'Autre et à l'ennemi. Dans *Lettres d'Iwo Jima*, le soldat Nishi tend la main à Sam, jeune soldat américain blessé, comme l'Étranger dans *L'Homme des hautes plaines* (*High Plains Drifter*, 1973) donne des couvertures aux indiens ou comme Josey Wales propose la paix au chef des Comanches dans *Josey Wales, hors la loi* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976).

²¹⁶ My Lai est le nom d'un village vietnamien dans lequel se déroula un massacre perpétré par une escouade américaine emmenée par le Lieutenant William Calley, le 16 mars 1968. Un an plus tard, le magazine *Life* publie un reportage et des photos du massacre et provoque un vif émoi aux États-Unis.

²¹⁷ Michel Jacquet, *Nuit américaine sur le Viêt-nam. Le cinéma US et la « sale guerre »*, Éditions Anovi, 2009, p. 11.

²¹⁸ Philippe Person, « Clint Eastwood a-t-il vraiment changé ? », *Le Monde diplomatique*, août 2009.

²¹⁹ Jean-Michel Frodon, « Deux guerres à partager », *Cahiers du cinéma*, n°617, novembre 2006.

2. La déshumanisation du *Yellow Peril*

L'absence d'individualisation s'accompagne généralement d'une représentation négative et unidimensionnelle du personnage du soldat ennemi. François Géré²²⁰ explique que le cinéma américain ségrègue selon une division fondamentale entre d'un côté l'humanité, représentée par le Blanc, et de l'autre la non-humanité, représentée par l'Indien, l'Asiatique ou le Noir. Le *Yellow Peril* induit l'idée d'une infériorité et d'une inhumanité des populations asiatiques selon les « règles de grossissement et de défiguration »²²¹. En effet, la stigmatisation passe par un automatisme à caractériser l'ennemi communiste, par une idéologie de la race à l'image de la représentation des Japonais, décrits comme : « *as congenitally malevolent beings only a few rungs up the biological scale from vermin, their traditional facial inscrutability transformed by heavy underlighting into cruel masks of atheistic inhumanity* »²²². John Dower rappelle que l'ennemi japonais est qualifié de *subhuman*²²³ et est dépeint comme un être primitif pendant la guerre du Pacifique. Ce trait distinctif est symptomatique de l'idée à l'origine du *Yellow Peril*, selon laquelle « toute personne non-blanche est par nature physiquement et intellectuellement inférieure, moralement suspecte, barbare, vicieuse, affligée par la maladie, féroce, violente, non-civilisée, infantile et ayant besoin du tutorat des protestants blancs anglo-saxons. »²²⁴ (« *all non-white people are by nature physically and intellectually inferior, morally suspect, heathen, licentious, disease-ridden, feral, violent, uncivilized, infantile, and need of the guidance of White, Anglo-Saxon Protestants* ».).

La dimension « raciste » de ce traitement est présente dans la plupart des films de combat de la Seconde Guerre mondiale. Dans *Aventures en Birmanie (Objective Burma !, 1945)*, les actes barbares et les mutilations commises par les soldats japonais provoquent la colère d'un journaliste américain qui s'exclame : « *They're degenerate, immoral idiots. Stinking little savages. Wipe them out off the face of the Earth !* ». Cette représentation va servir de matrice figurative, indistinctement pour les Coréens, les Chinois et même les Vietnamiens. Dans le documentaire *Le Coeur et l'esprit (Heart and Mind, 1974)*, le général Westmoreland martèle : « *The Oriental doesn't put the same high price on life as does a Westerner. Life is plentiful, life is cheap in the Orient. And as the philosophy of the Orient expresses it, life is not important.* » Ce poncif selon lequel l'ennemi n'accorde pas la même valeur à la dignité et à la vie humaine

²²⁰ François Géré, « L'imaginaire raciste : la mesure de l'homme », *Cahiers du Cinéma*, n°315, septembre 1980, pp. 36-42.

²²¹ Jean-Marie Domenach, op. cit., p. 62 .

²²² Gilbert Adair, op. cit., p. 24.

²²³ John W. Dower, op. cit., p. 9.

²²⁴ Gina Marchetti, *Romance and the Yellow Peril*, Berkeley, University of California, 1993, pp. 2-3.

sera inlassablement répété selon des « règles d'orchestration »²²⁵ pendant toute la guerre du Vietnam.

Cette inhumanité est perceptible à la fois dans ses actes mais aussi, de manière ontologique, liée à son être. Ainsi, l'ennemi asiatique ne ressent pas d'émotions, ni de douleurs physiques ou morales et n'accorde pas de valeur symbolique à sa vie, ni à celle des autres.²²⁶ *J'ai vécu l'enfer en Corée (The Steel Helmet, 1950)* souligne, par exemple, l'utilisation de femmes et d'enfants derrière lesquels se cachent les soldats coréens et évoque les pratiques barbares de lavage de cerveaux. Ce non-respect pour l'intégrité humaine se retrouve dans *Les Bérêts verts (The Green Berets, 1968)*, dans lequel le personnage du capitaine Nim, allié des Américains, est un soldat sanguinaire qui inscrit « son score de tués sur son mur ». Les Sud-Vietnamiens sont présentés comme nerveux, sanguins et incontrôlables. Un de ces hommes est surpris à mesurer le camp pour guider les tirs des mortiers Viêt-cong. La découverte, dans ses affaires, d'un briquet appartenant à un sergent américain fait de lui le coupable d'acte de trahison, de barbarie et de mutilation. Dans *Le Merdier (Go Tell the Spartans, 1978)*, le personnage de Cow Boy, Sud-vietnamien allié des Américains, est montré comme un soldat sanguinaire, s'occupant de torturer les prisonniers en les plongeant la tête dans l'eau. Un peu plus tard, il décapite sans vergogne un Viêt-cong sous les yeux ahuris des soldats américains. Dans *Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter, 1978)*, le Vietnamien est perçu comme « intrinsèquement pervers et pour qui ni mort ni Dieu ne compte, ni amour »²²⁷. Les premières images au Vietnam mettent en scène un Viêt-cong brûlant des femmes et des enfants avec un lance-flamme. Dépeints comme un peuple sauvage, les Viêt-cong enferment Michael, Nick et Steven dans des cages de bambous tels des animaux et les forcent à pratiquer la roulette russe sans autre but que d'assouvir un plaisir sadique. La scène finale du film est emblématique lorsque, pour tenter de ramener Nick et l'arracher du Vietnam, Michael lui dit : « *I love you, Nick !* », l'amour devenant ainsi la simple clé et la seule valeur qui différencierait les Américains des fanatiques Asiatiques. Enfin, dans *Outrages (Casualties of War, 1989)*, un soldat s'exclame, à propos des Vietnamiens : « *They're lowlifes ! Every man, woman and child knew about this fucking mortars [...] They'll sell their children.* »

La guerre du Vietnam diffère des conflits précédents dans la mesure où il s'agit d'une guerre d'attrition, type guérilla, sans positions fixes, où l'idée que l'ennemi puisse se cacher derrière

²²⁵ Jean-Marie Domenach, op. cit., p. 65.

²²⁶ Darrell Y. Hamamoto, *Monitored Peril, Asians Americans and the Politics of TV Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 156.

²²⁷ Antoine de Baecque (dir.), *Le goût de l'Amérique : 50 ans de cinéma américain dans les cahiers du cinéma*, Tome 1, Paris, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2001, p. 123.

n'importe quel civil pousse les soldats américains à la paranoïa. La plupart des films mettent en exergue la barbarie du Viêt-cong au travers d'actes de mutilations, de décapitations, de massacres et de cadavres piégés (« *booby traps* ») disséminés dans la jungle. Ce caractère inhumain vient légitimer les soldats américains à considérer l'ennemi comme des vulgaires cibles : « *as targets to be mocked, exploited, and perhaps murdered* »²²⁸. Traitement qui a amené les juges militaires américains au Vietnam à créer la règle informelle du *Mere Gooks Rule* justifiant l'infliction de peines légères aux soldats américains coupables d'agressions ou de violences vis-à-vis des Sud-Vietnamiens.²²⁹

b. Les stéréotypes récurrents

Le stéréotype se définit comme une image préconçue d'un sujet, dans un cadre de référence donnée, telle qu'elle y est habituellement admise et véhiculée. Il s'agit d'une « idée, [d'] une opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir »²³⁰. Ces images mentales sont particulièrement cinégéniques puisqu'elles s'adressent à l'émotionnel et court-circuitent la raison. Elles insufflent un sentiment de supériorité naturelle et représentent selon Walter Lipman « la forteresse de nos traditions ; derrière ses défenses, nous pouvons continuer à nous sentir protéger dans la position que nous occupons »²³¹. Louis B. Mayer²³² déclarait à propos de la représentation des Afro-américains au cinéma qu'on ne devait « utiliser les gens de couleur que comme cireurs de chaussures ou porteurs de bagages »²³³ ; les Asiatiques sont, quant à eux, réductibles à deux représentations : celle du soldat ennemi (1) et celle de la prostituée vietnamienne, qui induit par extension la féminisation de l'ennemi (2).

²²⁸ Darrell Y. Hamamoto, op. cit., p. 156.

²²⁹ Noam Chomsky, Edward S. Herman, *La « Washington Connection » et le Fascisme dans le tiers-monde*, Paris, Éditions J. E. Hallier-Albin Michel, 1981, p. 54.

²³⁰ Le trésor de la langue française informatisé :

< <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=685187550>>

²³¹ Cité dans Anne-Marie Bidault, *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 282.

²³² Louis B. Mayer (1884-1957) est producteur américain. Il est un des grands « nababs » hollywoodien, cofondateur et patron de la *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM) de 1927 à 1951.

²³³ Ces propos ont été rapportés dans le livre de Peter Bogdanovitch, *Fritz Lang in America*, New York, Praeger, 1967, p. 32.

1. Le soldat ennemi

Le soldat communiste est décliné selon deux stéréotypes. D'abord, comme une sorte de *super soldier*, c'est-à-dire, comme d'un ennemi rusé aux qualités à la fois surhumaines et inhumaines. Dans le même temps, l'imagerie nazie se retrouve dans certaines représentations militaires avec le personnage du haut-gradé décadent.

Le *super soldier*, ennemi aux qualités à la fois surhumaines et inhumaines, est un héritage de la représentation du soldat japonais dans les films de la Seconde Guerre mondiale. L'attaque surprise et destructrice de la base de Pearl Harbor, le 7 décembre 1941, a conféré un caractère omniscient et redoutable au soldat japonais. John Dower souligne la dualité et la complémentarité de la représentation entre le caractère inhumain (*subhuman*) et surhumain (*superhuman*) de cette figure. Ce *superhuman enemy* dispose d'un savoir-faire proche des supers pouvoirs dont il expose l'étendue : « *physical prowess, sexual appetite, intuitive genius, or « occult » skills, fanaticism, a special capacity for violence [...] and an alleged capacity for "evil" »*²³⁴. L'arrivée de la Guerre froide provoque le transfert de cette perception sur le nouvel ennemi communiste dont les capacités de nuire siéent parfaitement avec les traits distinctifs associés : « *deviousness and cunning, bestial and atrocious behavior, homogeneity and monolithic control, fanaticism divorced from any legitimate goals or realistic perception of the world, megalomania bent on world conquest »*²³⁵. Le soldat coréen et vietnamien devient le nouveau stéréotype du *super soldier*, à la fois *subhuman* et *superhuman*.

Dans *Baïonnette au canon* (*Fixed Bayonets*, 1951), le soldat ennemi est réputé pour son agilité et sa rapidité : « *They move out faster. It'll happen all of sudden, without a sound.* » Dans *Le Merdier* (*Go Tell the Spartans*, 1978), les Viêt-cong sont dépeints comme les éléments d'une armée efficace, clandestine, adaptée au terrain et capable de combattre en toutes conditions. Une force presque fantomatique à l'image du vieillard borgne (Joe Hunger) apparaissant, tel un prophète, venant suggérer le combat historique des Vietnamiens contre les envahisseurs précédents et prophétiser la défaite américaine. Dans une de ses apparitions symboliques, le vieillard apparaît comme un observateur omniscient du camp de *Muc Wa*, après la phrase du sous-lieutenant Hamilton (Joe Unger) : « *We won't loose. We're Americans !* ». À la fin du film, il réapparaît face au caporal Courcey (Craig Wasson). Il le tient en joue avec son arme avant de la baisser, épuisé. Courcey lui répond alors : « *I'm going*

²³⁴ John Dower, op. cit., p. 116.

²³⁵ John Dower, op. cit., p. 309.

home, Charlie ! If you let me... ». *Apocalypse Now* (1979) utilise également le stéréotype du « *super soldier* ». Les Viêt-cong y semblent déterminés et compétents. Ils sont dépeints comme des combattants puissants, beaucoup plus dévoués que les soldats américains, comme le souligne la phrase du capitaine Willard (Martin Sheen), ivre et drogué, au début du film : « *Every minute I stay in this room, I get weaker. Every minute Charlie squats in the bush, he gets stronger.* » L'épuisement des Américains s'oppose à l'abnégation du combattant de la jungle et induit l'idée qu'ils ne pourront pas gagner. La compétence et la force surhumaine du combattant Viêt-cong, n'ayant besoin ni de sommeil ni de nourriture, semble les condamner à la défaite. Le colonel Kurtz (Marlon Brandon) les dépeint comme des surhommes : « *In tune with their "primordial instincts" and [they] can kill without passion, feeling or moral judgement. They have clearly become a collective supermen* »²³⁶.

Cette insensibilité du Viêt-Cong rejoint d'ailleurs l'idée de leur déshumanisation et de leur capacité à commettre des actes violents et cruels avec lesquels les Américains ne peuvent rivaliser. Ce traitement du guerrier, craint et respecté, presque surnaturel se retrouve dans *Hamburger Hill* (1987), en reprenant cette vision teintée de respect pour le combattant ennemi. L'infiltration d'un Nord-vietnamien dans le camp américain, en montage parallèle avec le discours du sergent Frantz, sert la mise en valeur de leur compétence et de leur dangerosité : « *He is your enemy. What you'll encounter out there is hard-core NVA, North Vietnamese motivated, highly-trained and well equipped.* ». Le corps-à-corps avec « ces petits hommes » qui ne semblent jamais mourir, paraît insurmontable, renforçant le sentiment d'impuissance de la technologie américaine face à l'endurance de l'ennemi. Enfin, l'absence du cadre presque totale du soldat ennemi déjà présente dans *Aventures en Birmanie (Objective Burma !, 1945)* que l'on retrouve dans *Platoon* (1986) ou encore dans *Full Metal Jacket* (1989) rejoint aussi le stéréotype du *super soldier*. L'habileté de dissimulation du soldat ennemi dans la végétation le rend littéralement invisible.

Ensuite, le stéréotype du haut-gradé militaire corrompu se vautrant dans la luxure, dont les actes sont motivés par l'hédonisme plus que par une quelconque cause révolutionnaire, est un deuxième modèle figuratif récurrent. Celui-ci est en filiation avec une des représentations de l'ennemi nazi.²³⁷ Comme l'affirme Michel Hastings, « les meilleurs ennemis, contrairement à

²³⁶ Auster Albert and Leonard Quartz, *How the War was Remembered : Hollywood and Vietnam*, New York , Praeger, 1988, p. 68.

²³⁷ De nombreux films dépeignent les nazis ou leurs alliés comme des êtres décadents, plus intéressés par les plaisirs hédonistes que par leur idéologie, notamment dans *Les bourreaux meurent aussi (Hangmen Also Die, 1942)* ou encore dans *Casablanca* (1943).

une idée reçue, ne se recrutent pas dans la différence, mais dans la ressemblance et la proximité »²³⁸. En effet, cette représentation du haut-gradé semble plus proche des valeurs occidentales que de l'idéologie communiste, celle-ci étant souvent vidée de son contenu dans les films de guerre.

Le général Pham Son Ti dans *Les Bérêts verts* (*The Green Berets*, 1968), par exemple, commandant des forces armées dans le Sud, contrôlant toutes les opérations viêt-cong, est dépeint comme un aristocrate décadent, plus séduit par les plaisirs épicuriens que par une quelconque idéologie révolutionnaire. Son personnage a d'ailleurs été largement étoffé pour mieux justifier l'importance de sa capture par l'armée américaine. Une jeune femme séduisante, Lin, accepte de servir d'appât après avoir évoqué l'assassinat de ses parents par les Viêt-cong. Cet archétype est présent, dans *Le Merdier* (*Go Tell the Spartans*, 1978), au travers du personnage du colonel Minh (Clyde Kusatsu). Surnommé « *Lard Ass* »²³⁹, le colonel dirige l'armée du Sud-Vietnam et apparaît dans un bureau luxueux, aux tapisseries et aux moulures opulentes, dont le sol est jonché de caisses de champagne et de bouteilles de scotch. Parlant français, entouré de deux traducteurs, sa petite moustache et son rire sardonique le rapproche de la figure nazie, typique du supérieur malveillant. Le portrait du militaire russe, dans le film *Patton* (1970), est brossé de la même manière. Dans la scène de célébration de la capitulation allemande à la fin du film, les trois militaires russes, gras et suants, sont attablés aux côtés du général Patton et de ses acolytes. Tandis que les Américains adoptent une posture retenue et presque ascétique, les Russes ingurgitent caviar et alcool en quantité en fumant des cigares. Le personnage du général Patton (George C. Scott) refuse d'ailleurs de trinquer avec eux en les traitant de : « *Russian son of a bitch !* »

Enfin, les films *right-wing* des années quatre-vingt poursuivent cette représentation. Dans *Portés disparus* (*Missing in action*, 1984), le général Tran, joué par l'acteur chinois James Hong, vit dans un palais au luxe démesuré tandis que les nombreuses bannières rouges étoilées et les portraits géants de Lénine ornent les bâtiments publics. L'idéologie communiste semble n'être qu'une façade pour ces responsables militaires corrompus. De même, tous les militaires vietnamiens auxquels John Rambo se confronte dans *Rambo II: La mission* (*Rambo : First Blood, Part II*, 1985) sont des êtres brutaux, alcooliques, suintants et adeptes de prostituées. La perversité du soldat vietnamien se lit sur son visage, le plus souvent barré d'une mince moustache. Les militaires russes s'imposent comme leurs supérieurs et se

²³⁸ Michel Hastings, « Imaginaires des conflits et conflits imaginaires », in *L'imaginaire des conflits communautaires*, Michel Hastings, Élise Feron (dir.), Paris, l'Harmattan, 2002, p. 45.

²³⁹ Littéralement, *Lard ass* signifie « cul de saindoux ». Ce surnom renvoie à l'image grasseuse du saindoux (graisse de porc) et à l'idée d'une personne abjecte et grossière.

démarquent de la cruauté asiatique par une caractérisation physique proche de celle attribuée habituellement aux nazis. De type aryen, le lieutenant-colonel Podovski (Steven Berkoff²⁴⁰) est vêtu comme un officier SS. Cette représentation est accentuée par un gros plan sur ses bottes noires, plan typique de la représentation métonymique de l'ennemi nazi. Ce croisement d'images trahit la fascination américaine pour la virilité en armes de l'imagerie nazie. Le militaire russe comme l'officier SS sont perçus comme des machines biologiques mais inhumaines, sans conscience et presque invincibles. Ce type de représentation se retrouve durant la décennie dans de nombreux films aux titres évocateurs, comme *L'Aube rouge* (*Red Dawn*, 1984) ou encore *Invasion U.S.A* (1985).

2. La féminisation de l'ennemi

Selon Edward Said, l'Orient est construit comme un objet féminin de désir. Cette construction permet d'établir une différence entre l'Ouest, perçu comme intelligent, rationnel, socialement et historiquement enraciné, en opposition à l'Est qui serait immature, irrationnel et incapable d'être maître de lui-même.²⁴¹ Cette supériorité prend la forme d'une domination sexuelle dans laquelle l'Orient est construit comme féminin et silencieux. Cette féminisation de l'Asie est prégnante dans de nombreuses représentations. La femme vietnamienne est à la fois perçue comme une menace (femme Viêt-cong) et comme un objet de désir (prostituée), ces deux aspects étant inextricablement liés.

Cette vision féminisée de l'Asie est d'abord prégnante dans la culture populaire par le personnage de Fu Manchu, évoqué précédemment. Il est toujours décrit physiquement en des termes androgynes et féminins, comme : « *the agent of the ultimate female domination* »²⁴². Cette caractérisation s'accompagne d'une ambiguïté sexuelle, le plaçant à la fois du côté féminin, par sa vulnérabilité masochiste, et du côté de masculin, par son agressivité sadique. Cette vision féminisée de l'Asie se retrouve dans les films sur le conflit vietnamien. Le Vietnam est souvent métaphorisé comme un pays violé, maltraité, tout en restant une menace permanente pour les soldats. Dans la vision propagandiste de John Wayne, dans *Les Bérêts verts* (*The Green Berets*, 1968), la femme vietnamienne tient une place réduite à l'essentiel. Le personnage, Lin, sorte de *Vietnamese Mata Hari*, sert d'appât pour capturer le général

²⁴⁰ Steven Berkoff joue également le rôle de l'ennemi russe dans le film d'espionnage *Octopussy* (1983) réalisé par John Glen. Il y incarne le rôle du général Orlov. Voir supra.

²⁴¹ Edward Said, op. cit., pp. 162-236.

²⁴² Robert G. Lee, op. cit., p 116.

Pham Son Ti. Elle est dépeinte à l'écran comme une top-modèle, alors que dans le livre de Robin Moore²⁴³, il s'agit d'une jeune institutrice. Lorsque l'escouade de Bérêts Verts entre dans la maison du Général pour la capturer, Lin est découverte dans le lit à moitié nue, provoquant la colère masculine du Colonel Cai. Son rôle se limite à celui d'objet de désir réduit à être protégé par les Américains ou salie par l'ennemi.²⁴⁴ Dans *Le Merdier (Go Tell the Spartans, 1978)*, le caporal Courcey s'éprend d'une jeune villageoise vietnamienne qui se révélera être une Viêt-cong. Il s'agit encore d'une création filmique puisque dans le livre de Daniel Ford, *Incident at Muc Wa*, publié en 1967, le personnage de Butterfly n'est pas une espionne viêt-cong et devient même la femme du Major Oleonowski. Dans *Apocalypse Now (1978)*, lors de l'attaque du village, c'est une jeune femme qui vient lancer une grenade dans l'hélicoptère américain. Cette ambivalence est symptomatique des représentations de la femme-ennemi. Dans *Outrages (Casualties of War, 1989)*, ce motif est présent au travers du sort réservé à la jeune vietnamienne enlevée et violée, que le sergent Merseve justifie en disant : « *We have a Viêt-Cong suspect. She's a VC whore and we're gonna have fun with her!* ».

Le stéréotype le plus répandu dans la représentation de la femme vietnamienne et plus généralement asiatique reste celui de la prostituée. L'assimilation de la femme asiatique à la prostitution remonte aux lois d'immigration et d'exclusion de la fin du XIX^e siècle. En 1875, le *Page Act* émettait des restrictions à leur entrée sur le territoire américain : « *The importation into the United States of women for the purposes of prostitution is hereby forbidden.* » Susan Jeffords émet l'idée que cette assimilation peut se lire « *as cultural responses to changing gender relations in the United States* »²⁴⁵. La frustration, liée à la défaite de la virilité américaine au Vietnam, se traduit dans les *right-wing* films comme *Rambo : First Blood Part II*, ou *Uncommon Valor*, mais aussi dans les films *lefties* comme *Platoon* ou *Full Metal Jacket*, par une volonté « *to reestablish the social value of masculinity and restabilize the patriarchal system of which it is a part* »²⁴⁶. Ces personnages de prostituées peuplent les tripots et les bordels des villes comme Saïgon, incarnation d'une ville dépravée et corrompue où les soldats s'adonnent à tous les vices. Dans *Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter,*

²⁴³ Le scénario du film est tiré du livre de Robin Moore, *The Green Berets* (1965). Dans le livre, le personnage de Lin est une jeune fille vierge et catholique. Elle accepte la mission après avoir vu une photo de ses parents assassinés et mutilés par l'officier Viêt-Cong, qu'elle est chargée de séduire. Déterminée à se venger, elle est cependant effrayée à l'idée de tomber enceinte et d'enfanter un communiste. Voir Gary Wills, *John Wayne. The Politics of Celebrity*, London, Faber and Faber, 1997, p. 231.

²⁴⁴ Rick Berg, op. cit., p. 110.

²⁴⁵ Susan Jeffords, « Women, Gender and the War », *Critical Studies in Mass Communications*, n°6, 1989, p. 87.

²⁴⁶ Ibid.

1978), Nick se perd dans ses rues et se retrouve dans un bar de prostituées. L'une d'elles l'entraîne dans une chambre délabrée avec un enfant pleurant à proximité. Il refuse ses avances mais cette scène constitue le point de départ de son itinéraire destructeur et de sa déchéance morale dans les tréfonds de la ville. Dans les films *right-wing*, le même stéréotype est à l'œuvre à l'image des « *cyclo-girls whore from village* » dans *Rambo: First Blood, Part II* (1985), qui se rendent au camp viêt-cong tandis que le héros vit une romance saine avec une jolie espionne anticommuniste, Co Bao. Dans *Retour vers l'enfer (Uncommon Valor*, 1983), le colonel Rhodes, dans sa quête pour retrouver son fils, fait affaire avec des propriétaires de bars tendancieux où des Vietnamiennes se déhanchent presque nues. Dans *Hamburger Hill* (1987), les soldats se rendent dans le bordel de luxe de Mama San où les prostituées leur massent le dos pour quelques dollars.

L'utilisation la plus intéressante de ce stéréotype (femme ennemie/ prostituée) reste celle que l'on observe dans *Full Metal Jacket* (1987). Symboliquement, le premier plan du Vietnam s'ouvre sur le déhanchement d'une prostituée (jouée par Papillon Soo Soo) dans le cadre. Elle est de dos et s'avance vers une terrasse de café. La caméra la suit et ce travelling avant concentre tout l'imaginaire féminisé de la guerre du Vietnam. Elle aborde deux soldats atablés, dont le soldat Joker (Matthew Modine), en leur proposant ses services. Joker réplique alors : « La moitié de ces putes bridées sont des officiers Viêt-Cong ! ». L'utilisation dans la bande-son de *These Boots are Made for Walkin'*²⁴⁷, par Nancy Sinatra, est significative. Régulièrement associée à la guerre du Vietnam, elle est chantée par Nancy elle-même dans le *Bob Hope Show* pour les troupes au Sud-Vietnam en 1966. Chanson aux accents féministes, elle brocarde l'infidélité masculine et prévient : « *One of these days these boots are gonna walk all over you* ». Cette séquence s'oppose frontalement à la première partie du film autour du *basic training* sadomasochiste des soldats, centrée sur des humiliations et des agressions constantes. Les marches cadencées accompagnées de chansons virilisantes et les transferts continus du fusil au phallus et du fusil à la femme soulignent la peur viscérale de l'homme du féminin. Le sergent-instructeur Hartman, joué par Lee Ermey, leur hurle : « *You will give your rifle a girl's name ! Because this is the only pussy you people are going to get !* » Ce trop-plein de violence virile, manifestant un rejet pour la femme achetée, marchandée et maltraitée prend pourtant sa revanche à la fin du film. L'escouade de Joker est décimée par un *sniper*, longtemps intouchable, qui finit par se révéler être une jeune vietnamienne. L'ironie

²⁴⁷ Cette chanson, écrite par Lee Hazlewood en 1966 et interprétée par Nancy Sinatra, constitue un véritable hymne à l'émancipation féminine. Elle est déjà présente dans le documentaire *La section Anderson* (1967) et sera utilisée dans la série *China Beach* dans l'épisode 6 de la saison 1, dans lequel Nancy joue son propre rôle.

kubrickienne s'inscrit au travers de cette féminité refoulée mais triomphante. Cette femme-enfant symbolise « la révolte et la détermination d'un pays tout entier, révolte d'autant plus incompréhensible pour ces hommes qu'elle est incarnée par une femme »²⁴⁸.

Ces stéréotypes attachés au personnage de l'ennemi s'accompagne de situations archétypales et des motifs récurrents propres au genre que les guerres successives vont modeler, prolonger ou subvertir. Traditionnellement, la mise en scène du film de guerre suppose une focalisation autour du camp américain permettant de souligner et d'amplifier la menace contenue dans le hors-champ.

B. Une focalisation américano-centrée

L'omnipotence du péril communiste n'a d'égale que son invisibilité. Des films de combat de la Seconde Guerre mondiale à ceux sur le conflit au Vietnam, la question de la représentation de l'ennemi est simplement éludée puisqu'il est invisible, bien qu'omniprésent dans le hors-champ. Cette absence s'explique par la configuration narrative du film de guerre opposant l'ordre au chaos : « *Order may be seen in the individual's faith in the abiding value of love and loyalty, in the platoon's disciplined response to being under attack, in the nation's hunger for re-establishing the lasting harmony of peace. Chaos is the opposite: personal betrayal, wartime atrocities, and the forces of evil extending the war* »²⁴⁹. Cet antagonisme se traduit à l'écran par des motifs propres au cinéma américain et constitutifs de ses grands mythes fondateurs. En effet, le caractère omniprésent de l'ennemi est signalé par le motif du siège, issu de l'iconographie du *Last Stand*²⁵⁰. Situation paradigmatique dans laquelle un groupe de soldats, encerclé, doit tenir sa position face à un extérieur insurmontable (a). La guerre du Vietnam a renforcé l'influence de l'imaginaire westernien, dans la configuration narrative du film de guerre. En effet, le motif puritain de la captivité réapparaît dans les trames narratives amorçant le processus de déréalisation du film de guerre (b).

²⁴⁸ André Muraire, *Hollywood-Vietnam. La guerre du Vietnam dans le cinéma américain, mythes et réalités*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2010, p. 153.

²⁴⁹ Frank Joseph Wetta, Stephen J. Curley, *Celluloid Wars : A Guide to Film and the American Experience of War*, Wesport, Greenwood Press, 1992, p. 9.

²⁵⁰ Les exemples ne manquent pas dans l'histoire américaine, du siège de Fort Alamo en 1836, pendant la guerre d'Indépendance, à celui de Little Big Horn en 1876 (dans lequel le général Custer trouva la mort), en passant par la bataille de Gettysburg pendant la guerre de Sécession, en 1863, et jusqu'à plus récemment l'offensive du Têt au Vietnam en 1968.

a. Le motif du siège

La construction des représentations de l'ennemi, dans le cadre, s'inscrit dans des situations stéréotypées et archétypales comme la crainte de l'encerclement, du délitement du groupe (1). Ces mises en scène relèguent l'ennemi dans le hors-champ bien que sa présence reste suggérée et assimilée à une animalité grouillante (2).

1. Protéger la cité sur la colline

Politiquement, les films de la Seconde Guerre mondiale mettent presque toujours en scène le motif du siège et de l'embuscade toujours valeureusement tenus : « *Scenarios of ambush and slaughter, of their savagery and our civilization, of their deceit and our revenge, so essential to victory culture, were still basic to boyhood in the 1950s.* »²⁵¹ Ces situations désespérées sont souvent annonciatrices et nécessaires pour une plus grande victoire. Les *Last Stand* se focalisent sur l'escouade et dépeignent le long et douloureux combat des soldats contre l'ennemi. Les morts se succèdent mais parsèment le chemin vers la victoire. Ils interviennent souvent alors que les soldats vont être démobilisés et s'inscrivent dans l'ultime bataille. Ces films incorporent un avant-goût de défaite et introduisent le culte de la mort sacrificielle comme héroïque. La défaite n'est qu'un tremplin pour la victoire. Ainsi, dans *Aventures en Birmanie (Objective Burma!, 1945)*, l'embuscade japonaise dans la jungle de l'escouade américaine jusqu'au siège final rappelle que le sacrifice humain n'est pas vain. Cet affrontement constitue, d'ailleurs, la première étape d'une victoire qui s'annonce plus grande. « On a préparé l'invasion de la Birmanie ! », s'exclame le capitaine Nelson en voyant les centaines d'avions américains débarquer avec du renfort et du matériel à la fin du film. De même, *Iwo Jima (Sands of Iwo Jima, 1948)* se clôt sur la mort symbolique du sergent Stryker, incarné par John Wayne. Sa mort est perçue comme le sacrifice nécessaire pour l'accomplissement d'une étape stratégique dans la guerre du Pacifique. Et il est bien connu dans l'histoire américaine que le *Last stand* et le sacrifice d'Alamo permet de retenir un temps le général Antonio Lopez de Santa Anna tout en favorisant la constitution et l'organisation d'une plus grande armée texane, future vainqueur, de la bataille de San Jacinto au cri de *Remember the Alamo !*

Les films sur la guerre de Corée poursuivent le motif du *Last Stand*. Dans *J'ai vécu l'enfer en Corée (The Steel Helmet, 1950)*, une patrouille inexpérimentée, emmenée par le Sergent Zack,

²⁵¹ Tom Engelhardt, op. cit., p. 9.

installe un poste d'observation dans un temple coréen. Elle se retrouve bombardée et assaillie par des hordes de communistes nord-coréens. Puis dans *Baïonnette au canon* (*Fixed Bayonets !*, 1951), une compagnie de quarante-huit hommes, commandée par le lieutenant Gibbs (Craig Hill), est désignée pour tenir le front et pour faciliter le retrait d'une division. Les soldats sont chargés de donner à l'ennemi l'impression que toute la division est encore là. Sacrifiés et encerclés par l'ennemi, ils finissent par se réfugier dans une grotte. La géographie de la mise en scène est signifiante : elle oppose les soldats américains, cachés dans un espace confiné et réduit, et le vaste hors-champ qui l'entoure abritant l'ennemi.

Le motif du siège rejoint celui de la colline dont le sommet constitue l'objectif ultime. Il signifie la réussite de la mission et l'accalmie retrouvée. Dans l'imaginaire populaire, la colline est le lieu de communion des hommes avec Dieu, le symbole de l'élévation et des valeurs démocratiques. Lorsque le personnage du jeune Lincoln (Henri Fonda) la gravit, à la fin de *Vers sa destinée* (*Young Mister Lincoln*, 1939), elle symbolise la réussite et l'ascension sociale. Dans le film de guerre, le sommet de la colline représente un lieu rassurant et sécurisant pour l'escouade. Dans *Aventures en Birmanie* (*Objective Burma !*, 1945), elle est symboliquement nommée « *the way home* ». et le Capitaine Nelson (Erol Flynn) déclare : « Plus vite on grimpera, plus vite on sera en sécurité. » Son ascension métaphorise aussi la victoire douloureusement arrachée à l'ennemi. Dans *Côte 465* (*Men in War*, 1957), le Lieutenant Mark Benson (Robert Ryan) et sa compagnie sont isolés en territoire ennemi sur la côte 465 et doivent regagner la colline coûte que coûte afin de garder un avantage stratégique dans la bataille. À la fin du film, Benson rend hommage à ses hommes ayant « fait preuve d'une exceptionnelle bravoure ». Ce schéma narratif sous-tend, d'ailleurs, l'idée que : « *each white death had to be repaid in advance by untold enemy ones; and so the slaughter of the enemy and the normal justification for it (the massacre of whites) had to be reversed* »²⁵². Dans *La Gloire et la peur* (*Pork Chop Hill*, 1959), l'unité du lieutenant Clemons (Gregory Peck) doit reprendre le bunker sur la colline de *Pork Chop* sur les ordres de la hiérarchie. Après l'avoir récupéré, un petit groupe de survivants doit défendre et tenir la position face à des attaques ennemies massives. Le film se termine sur la voix off de Clemons qui déclare : « Pork Chop a été tenue, achevée et payée par un prix qui nous rappellent les monuments de Bunker Hill et de Gettysburg. Des millions d'hommes vivent libres aujourd'hui grâce à ce qu'ils ont fait. »

²⁵² Tom Engelhardt, op. cit., p. 40.

Le typage entre soldats américains et soldats ennemis fonctionne ainsi par un surplus, un excès d'humanité d'un côté et une simplification, une uniformisation de l'Autre. L'exclusion de l'ennemi du cadre est accentuée par un mouvement de grouillement, caractéristique de l'ennemi asiatique.

2. Une représentation collective et massive de l'ennemi

L'impression d'omnipotence et d'omniprésence de l'ennemi à l'écran est accentuée par son invisibilité dans le cadre et son confinement dans le hors-champ qui constitue une constante narrative durant toute la période étudiée : « *Being everywhere and nowhere, inside and out, the postwar enemy seemed omnipresent yet impossible to target. A nightmarish search for enemy-ness became the defining, even obsessive domestic act of the Cold War years.* »²⁵³

L'attaque de l'ennemi, qu'il soit japonais, coréen ou vietnamien, est toujours montrée comme un fourmillement brutal, constitué de hordes ennemies déferlant sur le *Last Stand* américain. Le hors-champ, frontière étanche entre la zone civilisée et la zone sauvage, fait obstacle à son individualisation. Essence de l'imaginaire raciste, l'ennemi est toujours dissimulé et passé maître dans l'art du camouflage. Il apparaît toujours en masse à travers une représentation collective. Dans *Aventures en Birmanie (Objective Burma !, 1945)*, un mouvement de grouillement caractérise les soldats japonais qui sont décrits comme « *swarming like locusts* », tandis que les soldats américains emmenés par le capitaine Nelson (Erol Flynn) avancent à pas mesurés dans une jungle dense. La bande-son signale également sa présence. Les bruits d'animaux sont particulièrement amplifiés dans les plans où les Japonais apparaissent et viennent rythmer de manière oppressante l'avancée américaine. Cette assimilation, à la fois visuelle et sonore, de l'ennemi à la jungle hostile renforce l'animalité de leur représentation. Les soldats japonais dans les films de la Seconde Guerre mondiale sont d'ailleurs souvent qualifiés de *Monkey* (singe).

Cette caractérisation bestiale de l'ennemi se prolonge dans les films sur la guerre de Corée, dans lesquels les soldats coréens tombent des arbres après des échanges de tirs. Dans *J'ai vécu l'enfer en Corée (The Steel Helmet, 1950)*, tandis que l'un des soldats confie : « Je ne les vois pas ! », un autre assure : « Par ici, il y a des rizières grouillantes de communistes prêts à vous dévorer tout crus accompagnés d'œufs de poisson et de vodka ! » Dans *Côte 465 (Men in War, 1957)*, les Coréens rampent dans les herbes hautes et s'habillent d'un camouflage

²⁵³ Tom Engelhardt, op. cit., p.7.

naturel de branchages. Ils demeurent invisibles et silencieux aux yeux et aux oreilles américaines : « Ils doivent être tout autour, à nous écouter. Ça grouille d'ennemis par ici ! » Tapi dans l'obscurité, caché derrière un rideau de feuillages, l'archétype de l'ennemi indien sert de matrice figurative à la représentation de l'ennemi communiste. Le « Viet » se fond dans l'inextricable jungle moite, « mi-animal mi-homme, presque végétal [...] la jungle ayant remplacé le désert ou les grandes plaines américaines »²⁵⁴. Dans *Les Bérêts verts* (*The Green Berets*, 1968), le camp militaire, surnommé *Dodge City*²⁵⁵, isolé au « cœur du territoire Viêt-Cong », est encerclé d'ennemis. Ils sont proches et inquiétants par leur invisibilité ; « Il y en a si près ? », s'interroge un journaliste en scrutant la jungle. La référence à l'indianité de l'ennemi est encore plus évidente lorsque les soldats américains découvrent le massacre d'un village de montagnards. Le chef est retrouvé attaché à un poteau ressemblant à un totem indien. De même, lors de l'attaque Viêt-Cong du camp militaire américain, ils poussent des cris semblables à ceux des Indiens et s'adonnent au pillage des cadavres par le vol symbolique de leurs attributs (chaussures, montres...).

Au Vietnam, l'épaisse jungle semble littéralement submerger et écraser les soldats. Elle s'impose comme un univers dangereux, imprévisible, parsemé de *booby-traps* et de balles perdues. Dans *Le Merdier* (*Go Tell the Spartans*, 1978), l'ennemi viêt-cong surgit d'un tapis de végétation du sol et se fond dans la jungle dense, à l'image de l'apparition fantomatique du vieil homme borgne à la lisière de la forêt. *Apocalypse Now* (1979) dépeint l'ennemi vietnamien comme une masse, telle une « *yellow horde* » déferlante, lors de l'attaque à *Charlie Point* menée par le capitaine Kilgore (Robert Duvall), au cours de laquelle il avoue se délecter de l'odeur du napalm au petit matin. Dans *Platoon* (1986), les soldats ennemis se confondent avec la végétation dans l'atmosphère presque onirique d'une jungle enveloppée par la nuit et le brouillard. Dans *Hamburger Hill* (1987), ils sont dépeints comme un flot bouillonnant de soldats surentraînés. Tandis qu'*Outrages* (*Casualties of War*, 1989) propose une variation puisque c'est sous terre, dans des tunnels, que les soldats viêt-cong circulent en rampant et se terrent.

Enfin, il convient de souligner que les villes vietnamiennes n'échappent pas à cette caractérisation, à l'image de la ville de Saïgon. *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978) montrent des rues bondés de Vietnamiens, toujours présentés en masse, tel un fourmillement incessant. Saïgon apparaît comme une ville dépravée, à feu et à sang, peuplée

²⁵⁴ Gilles Laprévotte, Michel Luciani, Anne-Marie Mangin, *La grande menace : le cinéma américain face au maccarthysme*, Amiens, Trois cailloux, 1990, p. 56.

²⁵⁵ Le choix du nom *Dodge City* n'est pas anodin puisque c'est le nom d'une ville emblématique de l'Ouest où Wyatt Earp a notamment été marshall. Par cette association, John Wayne s'identifie à son image de justicier.

de bars à prostituées et de recoins sombres. Cette ambiance, à la fois, sombre et bruyante contraste avec la quiétude et la tranquillité des rues de Clairton en Pennsylvannie.

b. Imaginaires westerniens au Vietnam et déréalisation du film de guerre

Le conflit au Vietnam s'inscrit dans les discours politiques comme la continuation et l'extension du mythe de la Frontière. L'histoire américaine reste profondément marquée par les guerres indiennes dont l'objectif latent était de nettoyer le territoire afin d'étendre l'installation des colons à l'Ouest: « *At the heart of this story lay the nearly 250 years of Indian wars that « cleared » the continent for settlement [...] the band of brothers, the small patrol, or, classically, the lone white frontiers-man gained the right to destroy through a sacramental rite of initiation in the wilderness.* »²⁵⁶ La reconquête idéologique nécessaire, suite au trauma du Vietnam et à la fin d'une culture de la victoire, passe à l'écran par l'utilisation d'un autre motif: celui de la captivité (1). Parallèlement, l'évolution des techniques cinématographiques a entraîné une médiatisation toujours plus poussée du combat, amenant un nouveau régime d'images et de représentations (2).

1. Le motif puritain de la captivité

L'usage de l'imagerie westernienne dans les discours politiques, déjà évoquée, se traduit à l'écran par une inversion des rôles et une distorsion historique et politique du conflit. C'est ainsi que les soldats américains sont cantonnés au rôle des victimes, presque innocentes, tandis que les Vietnamiens apparaissent comme les agresseurs. La dépolitisation du conflit s'articule autour du personnage du héros solitaire et de son combat pour sa survie face à un ennemi démoniaque au détriment d'une vision globale de la guerre. La guerre du Vietnam est remise dans une perspective mythologique qui légitime le combat. Le *Red Indian* devient le *Red Vietnamese* et le personnage du héros associé à ce schéma est souvent celle du chasseur solitaire (« *the hunter* »), familier de la *wilderness*, capable de s'en servir en la tournant à son avantage contre ses habitants, incarnés par les Vietnamiens.

Ce renversement des rôles a pour conséquence la redéfinition et la reconstruction des frontières symboliques jusque-là menacées par l'ambiguïté morale du conflit dans l'imaginaire collectif. Pour Richard Slotkin, le recours au mythe de la captivité et sa figure du

²⁵⁶ Tom Engelhardt, op. cit., p. 5.

chasseur « sert à concilier la réalité de situations historiques douloureuses et déconcertantes et de fournir une solution illusoire mais émotionnellement satisfaisante à des problèmes réels »²⁵⁷. Cette distorsion de l'analyse au profit d'une invocation du mythe dans le discours cinématographique « obscurcit à la fois la nature du conflit et la spécificité de notre engagement »²⁵⁸. Le motif puritain de la captivité se définit comme: « *a single individual, usually a woman, stands passively under the strokes of evil, awaiting rescue by the grace of God. The sufferer represents the whole, chastened body of Puritan society* »²⁵⁹. Dans le film de guerre, le captif est généralement un homme, un soldat, tandis que dans l'histoire américaine et l'imaginaire westernien, il s'agissait le plus souvent d'une femme.²⁶⁰ Le film de John Ford, *La Prisonnière du désert (The Searchers, 1956)*, exploite cette thématique et raconte l'enlèvement d'une jeune blanche, Debbie, par une tribu comanche après le massacre du reste de sa famille. Son oncle Ethan, incarné par John Wayne, et son frère se lancent à sa recherche pendant une dizaine d'années. Lorsqu'ils la retrouvent, elle est devenue indienne, mariée au chef Comanche Scar. Son oncle Ethan la rejette et tente de la tuer avant de renoncer. Il accepte finalement de la ramener et d'assumer cette filiation (« *Let's go home, Debbie !* ») malgré ce contact prolongé avec l'ennemi.

Le contrat moral de récupération de Nick par Michael dans *Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter, 1978)* s'inscrit dans la veine de *La Prisonnière du désert (The Searchers, 1956)* et anticipe les opérations commandos et les nouvelles trames narratives liées à la mythologie des *Prisonniers of War (POW)* et les *Missing in Action (MIA)* dans les années quatre-vingt. Le retour à la maison reste une obsession pour les trois soldats américains, enfermés symboliquement et littéralement dans une captivité physique et psychologique par les Viêt-cong. Ce film pose la question du contact avec l'ennemi par le franchissement symbolique des frontières du cadre par celui-ci et inversement par le passage du héros dans le hors-champ. La captivité des trois soldats interroge la thématique de la survie, *behind enemy lines*, et de "comment revient-on de l'Ailleurs, altéré physiquement et psychiquement par l'ennemi ?". En l'occurrence, Nick franchit symboliquement la frontière au contact des Viêt-cong et s'enferme dans une captivité psychique dont il ne reviendra pas. Le captif découvre, au contact de

²⁵⁷ « *The terms of the hunter and the captive myths serve to conceal the reality of painful and perplexing historical situations and to provide illusory but emotionally satisfying solution for real problems* ». Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973, p. 561.

²⁵⁸ « *This widely persuasive invocation of myths obscured both the nature of the conflict and the character of our participation in it* ». Richard Slotkin, op. cit., p. 563.

²⁵⁹ Richard Slotkin, op. cit., p. 94.

²⁶⁰ Voir le récit de Mary Rowlandson dans *The Sovereignty and Goodness of God* publié en 1682 et l'histoire de Mary Jemison écrite en 1823 par James E. Seaver, *Narrative of the Life of Mrs Mary Jemison*.

l'ennemi, « *that the vicious qualities of the enemy are extremes forms of the vices that have corrupted their own society and soul from within* »²⁶¹. Ce motif interroge la capacité de la communauté à rester indemne lorsqu'elle est confrontée aux forces puissantes et destructrices de l'ennemi et du monde extérieur. Ce motif est réutilisé dans années quatre-vingt avec toute une série de films dont l'intrigue est centrée sur la mission de récupération des prisonniers de guerres au Vietnam. Il permet d'opérer un renversement symbolique mettant en scène l'Amérique comme victime en quête de ses soldats et le Vietnam est montré comme pays agresseur et corrompu retenant illégalement des prisonniers américains²⁶².

2. Les couleurs de la guerre : du réalisme à la déréalisation

La fiction vient compléter et alimenter l'histoire officielle en créant des images mentales pour le public, attestant de ce qu'il s'est ou se serait réellement passé sur le front. L'histoire du cinéma est intimement liée à celle des guerres. À cet égard, André Bazin souligne le plaisir pris par le public au spectacle « des destructions urbaines », qu'il nomme « complexe de Néron »,²⁶³ et dont le cinéma lui paraît être le lieu privilégié : « En Amérique, techniques cinématographiques et technologie de la guerre allèrent de pair : tuer et filmer ont « progressé » parallèlement. »²⁶⁴ La quête de réalisme a toujours motivé et guidé le récit de la guerre à l'écran. Des fragments d'actualités sont d'ailleurs souvent ajoutés à certains films par souci de réalisme. Pourtant, cette recherche de réalisme n'est jamais gage de vérité et selon Paul Virilio : « la première victime d'une guerre, c'est le concept de réalité »²⁶⁵. À cet égard, l'utilisation du noir et blanc ou de la couleur dans la représentation de la guerre est symbolique.

L'expérience de la Seconde Guerre mondiale et sa légende ont été imprimés en noir et blanc à l'image de la série *Pourquoi nous combattons* (*Why We Fight*). Bien que la couleur fut utilisée dans de nombreux films sur les Marines et la Navy,²⁶⁶ la plupart des films de combat de cette période sont tournés en noir et blanc comme *Aventures en Birmanie* (*Objective Burma !*, 1945), *Iwo Jima* (*Sands of Iwo Jima*, 1959) ou encore ceux de Samuel Fuller sur la

²⁶¹ Richard Slotkin, « Dreams and Genocide : The American Myth of Regeneration Through Violence », *The Journal of Popular Culture*, Volume V, Issue 1, Summer 71, p. 48.

²⁶² Voir supra chapitre 4.

²⁶³ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Tome 1, Paris, Éditions du Cerf, 1964.

²⁶⁴ Antoine de Baecque (dir.), *Le goût de l'Amérique : 50 ans de cinéma américain dans les cahiers du cinéma*, Tome 1, Paris, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, p. 114.

²⁶⁵ Paul Virilio, *Guerre et cinéma, logistique de la perception*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991, p. 44.

²⁶⁶ Lawrence H. Suid, *Guts and Glory, the Making of the American Military Image in Film*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2002, p.170.

Corée comme *J'ai vécu l'enfer en Corée* (*The Steel Helmet*, 1950) et *Baïonnette au canon* (*Fixed Bayonets*, 1951). Le noir et blanc dénote l'homogénéité et dit « aussi une réalité brute, le minimalisme du dispositif, et la neutralité du point de vue avérant le caractère "objectif" du document »²⁶⁷. Pour *Le Jour le plus long* (*The Longest Day*, 1962), Darryl Zanuck choisit d'ailleurs le noir et blanc, en plein âge d'or du Technicolor, le producteur trouvant que la couleur « *would distract from the gritty, documentary style in which they intended to shoot the film* »²⁶⁸. Ce choix esthétique témoigne de la place du monochromatisme dans l'imaginaire collectif comme ayant valeur de vérité historique.²⁶⁹ En effet, le noir et blanc prolonge les images d'archives filmées pendant la guerre et construit sa propre réalité au cinéma en sublimant l'impression tragique. Cette perception est basée sur les photos des journaux et magazines, sur les *newsreels* de l'époque. « En noir et blanc, on ne parlera pas de mort mais de sacrifice »²⁷⁰, dit très justement Pierre Arbus. Au-delà du discours même du film, le noir et blanc amène une distance à la fois morale et politique. Il enferme l'évènement dans un cadre daté chronologiquement et idéologiquement contrôlé, et impose une unilatéralité du discours. Des relents propagandistes restent prégnants dans les structures narratives et formelles de ces films. Le champ de bataille devient « un espace exemplaire où se joue, en résumé, le destin de l'humanité »²⁷¹.

Le Technicolor et le format Cinémascope arrivent dans les années cinquante et le début des années soixante, entraînant l'apparition de films à grand spectacle. Le film de guerre a lui aussi ses grandes toiles épiques, comme *La Bataille des Ardennes* (*Battle of the Bulges*, 1965) ou *La Bataille de Midway* (*Midway*, 1976). Mais la couleur n'ajoute pas fondamentalement à « l'effet de réel, à l'impression de réalité, au réalisme du cinéma »²⁷². Au contraire, la plupart des genres cinématographiques privilégiant la couleur ont en commun de s'éloigner de toute prétention réaliste, comme la comédie musicale, les films historiques épiques, ou encore ceux se déroulant dans des contrées exotiques. Elle « dénote l'appartenance à un monde éloigné dans le temps et dans l'espace, ou encore à un univers explicitement stylisé et irréaliste »²⁷³.

²⁶⁷ Pierre Arbus, « Les couleurs de la guerre », in *Cinéma et couleur*, Raphaëlle Costa de Beauregard, Paris, Michel Houdiard, 2009, p.74.

²⁶⁸ Lawrence H. Suid, op. cit., p. 170.

²⁶⁹ Pierre Arbus, op. cit., p. 74.

²⁷⁰ Pierre Arbus, op. cit., p. 78.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Jean-Loup Bourget, « Esthétique du Technicolor », in *La couleur en cinéma*, Jacques Aumont (dir.), Paris, Mazzotta, 1995, p. 110.

²⁷³ Jean-Loup Bourget, op. cit., p. 111.

Par son traitement télévisuel en couleur, la guerre du Vietnam est une guerre emblématique de la couleur. Elle est également la première guerre électronique, amenant de nouveaux dispositifs d'éclairages intensifs pour augmenter la lumière dans les combats de nuits, « effort insensé des Américains pour surmonter cet aveuglement »²⁷⁴ et de nouvelles mises en scène de la guerre avec les nouveaux systèmes d'armes comme « la défoliation chimique qui permet enfin de faire le vide, de dégager l'écran de la végétation parasite... »²⁷⁵. Par cette nouvelle médiatisation, ce n'est plus le sens qui importe mais la capacité à offrir à notre rapacité un morceau de réel. Cette asphyxie du sens amorce ce que Paul Virilio appelle la « déréalisation croissante de l'engagement militaire et du film de guerre ». Elle se définit comme l'altération de la perception « où l'image se prépare à l'emporter sur l'objet, le temps sur l'espace, dans une guerre industrielle où la représentation des événements domine la présentation des faits »²⁷⁶, instaurant une véritable logistique de la perception militaire. Dans cette vision globale, les couleurs prennent toute leur signification dans une représentation de la guerre qui, par ses excès et sa potentielle séduction par l'horreur, rejoint les outrances gothiques. Le sang des blessés et des morts dans *M.A.S.H.* (1970) tranche avec les codes du genre. Les couleurs agressives font de ces films de véritables « " peintures de guerres" chargées de réactiver les spectateurs, de les arracher à ces réactions végétatives devant le malheur ou l'imminence du danger »²⁷⁷. Avec la couleur, c'est l'hétérogénéité qui domine et abroge la distance mise en place par le noir et blanc. Elle devient « indissociable d'une implication physique, d'un engagement du corps du spectateur dont elle sollicite brutalement la mémoire de l'expérience sensible et sensitive »²⁷⁸. La saturation et les effets de vitesse créent une nouvelle forme de mémoire collective et plongent le spectateur dans une passivité fascinée. Les films sur le Vietnam deviennent une sorte de produit spectacle avec une confusion entre la réalité et l'image/fiction. La production d'images n'est qu'une falsification des dimensions réelles, géographiques et politiques permettant la création d'un nouvel imaginaire.

Par son traitement cinématographique en couleurs, la guerre du Vietnam amène un nouveau régime d'images et de représentations, même si fondamentalement, la représentation de l'ennemi n'évolue guère. Les Vietnamiens sont toujours relégués à la périphérie du récit, tels des épiphénomènes. En effet, le genre ne s'est jamais départi de sa tendance conservatrice et

²⁷⁴ Paul Virilio, op. cit., p. 139.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Paul Virilio, p. 10.

²⁷⁷ Paul Virilio, op.cit., p. 13.

²⁷⁸ Pierre Arbus, op. cit., p. 78.

rejouer la guerre constitue toujours l'à-propos pour louer l'Amérique et consacrer son mode de vie et son système politique. L'image des forces armées est d'ailleurs entretenue tout au long de la Guerre froide à la fois par une propagande indirecte influencée par le climat politique ambiant mais également par la promotion d'une politique culturelle et par l'instauration de liens entre les autorités militaires et les studios.

Section 2 – La consécration du modèle démocratique américain

Une des séquences finales du film *La Glorieuse Parade (Yankee Doodle Dandy)*, réalisé en 1942 par Michael Curtiz, résume à elle-seule la politique propagandiste qui précède la Seconde Guerre mondiale et la mobilisation de toutes les forces vives du pays à cette période. Dans le bureau ovale, un dialogue s'ouvre entre le président Roosevelt et George C. Cohan²⁷⁹. Le président lui remet la *Congressional Medal of Honor* et lui dit : « *A man may give his life to his country in many different ways, Mr. Cohan. Your songs were a symbol of the American spirit. Over There was just as powerful a weapon as any cannon. Today, we're all soldiers, we're all on the front.* »

Pendant la Guerre froide, l'industrie du film poursuit ce rôle essentiel initié dans la diffusion et l'exportation du modèle démocratique américain. Le cinéma constitue une arme particulièrement efficace dans la conquête idéologique. Déjà, pendant la Première Guerre mondiale, William A. Brady, directeur de la *National Association of the Motion Picture Industry*²⁸⁰ (NAMPI), soulignait : « *The motion picture can be the most wonderful system for spreading the National Propaganda at little or no cost [...] in two weeks to a month [it is possible] to place a message in every part of the civilized world* »²⁸¹. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la *Motion Picture Association of America* (MPAA) se scinde en deux entités. La MPAA reste compétente pour les affaires intérieures tandis que, le 5 juin 1945, la *Motion Picture Export Association of America* (MPEAA) est créée pour réglementer le marché international. Les autorités politiques affichent la volonté d'aider économiquement et

²⁷⁹ George M. Cohan est un compositeur, acteur et scénariste américain ayant composé et écrit de nombreux spectacles musicaux à Broadway comme *Little Johnny Jones* (1904) ou *George Washington Jr* (1906). Parmi ses chansons les plus connues, on peut citer *Over There*, *Your a Grand Old Flag*, ou encore *The Yankee Doodle Boy*. Une statue de bronze à Times Square lui rend hommage. Le film *La Grande Parade (Yankee Doodle Dandy)*, 1942) retrace sa vie et celle de sa famille et se compose de numéros musicaux édifiants de propagande militaire américaine. Le titre du film est d'ailleurs tiré du chant patriotique éponyme *Yankee Doodle Dandy*.

²⁸⁰ La NAMPI, créée en 1916, constitue l'ancêtre de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) devenue en 1945 la Motion Picture Association of America (MPAA).

²⁸¹ Mark Wheeler, *Hollywood, Politics and Society*, London, British Film Institute, 2006, p. 14.

idéologiquement les autres pays à endiguer le communisme. Comme le souligne l'expression « *Trade follows film* », le plan Marshall s'est accompagné d'un volet culturel (« *a world-wide Marshall Plan in the field of ideas* »²⁸²). Grâce au cinéma, cette politique culturelle s'est imposée comme un vecteur de diffusion de la culture et des valeurs américaines en Europe. L'objectif avoué était de détourner les Européens de toute tentation communiste et de mieux leur faire accepter la domination économique résultant des aides financières octroyées par le Plan et par les accords de Bretton-Woods.

Dans le cadre du film de guerre, la diffusion des valeurs (qualifiée de *Soft Power* par Joseph Nye²⁸³) s'effectue dans un double mouvement. D'abord au travers de ce que véhicule le discours cinématographique. En effet, les normes du pouvoir politique et du discours stratégique ont colonisé le discours cinématographique et diffusent une idéologie (I). Jean-Michel Valantin va même jusqu'à évoquer le concept d'un « cinéma de sécurité nationale »²⁸⁴ mettant en scène les grands thèmes du débat stratégique et ses représentations, en les employant comme argument dramatique. Parallèlement, le début de la Guerre froide a renforcé les liens formels et institutionnels déjà présents entre l'industrie cinématographique et le *Department of Defense*. Les forces armées comprennent les enjeux propagandistes potentiels d'une collaboration avec les studios américains leur permettant de bénéficier d'une vitrine idéologique en échange d'un prêt de matériel (II).

I. La promotion et la projection des valeurs nationales dans le film de guerre

Le cinéma, art de masse par excellence, mobilise et manipule plus que n'importe quel autre médium la mythologie et les sentiments nationaux. Le dispositif du *studio system* hollywoodien renforce et amplifie ce phénomène. En effet, l'industrie du film constitue un outil de communication redoutable à l'échelle nationale et internationale. La fiction hollywoodienne, par ses stratégies narratives dramatisées, joue un rôle unificateur pour l'imaginaire national.²⁸⁵ (A) Le cinéma devient le produit et le reflet de la culture américaine mais participe aussi à la construction de cette culture. Par sa capacité « d'enculturation », le

²⁸² Mark Wheeler, op. cit., p. 21.

²⁸³ Joseph Nye, *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power*, New York, Basic Books, 1990.

²⁸⁴ Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone, Washington, les trois acteurs d'une même stratégie*, Paris, Autrement, 2003. Ouvrage issu de sa thèse de doctorat intitulée *De la production de menace à la production de stratégie et de puissance : de l'instrumentalisation des représentations de la menace à la projection mondiale de la puissance américaine*, Thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2002.

²⁸⁵ Jacqueline Nacache, « "War comes to America": le cinéma hollywoodien entre effort de guerre et propagande (1939-1945) » in Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008.

cinéma transmet des contenus et des discours susceptibles d'éduquer et de former le citoyen, véhiculant ou critiquant des valeurs et des modèles de comportements. Il est ainsi doté d'une fonction socio-culturelle évidente, que Jacques Ellul qualifie de « propagande sociologique » (B).

A. Le cinéma, une machine à fabriquer du sentiment national

Pour Siegfried Kracauer, la production cinématographique d'une nation reflète sa mentalité « de manière plus directe que tout autre moyen d'expression artistique »²⁸⁶. D'abord, par le caractère collectif de sa création mais surtout parce que les films s'adressent à un public large, « une multitude anonyme »²⁸⁷. L'uniformisation et la standardisation des discours et des représentations véhiculés est nécessaire et permet de mettre en évidence la popularité de certains motifs, « en tant que projections spécifiques de besoins intérieurs »²⁸⁸. Jean-Michel Frodon rapproche cinéma et nation dans la mesure où tous les deux « s'invente[nt] à partir d'un réel revu et corrigé selon une *dramaturgie* »²⁸⁹ et se nourrissent l'un l'autre (a). La guerre et les figures du conflit ont toujours constitué un terreau fertile pour l'imaginaire cinématographique et a fourni des images et des représentations concourant à la construction de l'idée de nation (b).

a. Le cinéma de guerre, reflet d'un imaginaire national

La nation américaine s'est pensée et construite comme une nation *a-historique* émanant de la seule volonté de ses fondateurs. Ce caractère volontariste est mis en évidence par le pasteur Oliver Cobb en 1803 lorsqu'il déclare : « *Independance was not declared, because we had the power to be free ; but, because we had the right to be free* »²⁹⁰. Tous les Américains, comme l'énoncent des premiers mots de la Constitution (« *We, the people of the United States* ») sont les membres volontaires d'une communauté, forgée par un sacrifice commun et dont le but est d'assurer « la recherche du bonheur » de chacun, inscrite dans la Déclaration d'Indépendance

²⁸⁶ Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand (1919-1933)*, Paris, Flammarion, 1987, [1973], pp. 5-6.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Siegfried Kracauer, op. cit., p. 8.

²⁸⁹ Jean-Michel Frodon, *La projection nationale, Cinéma et nation*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p. 20.

²⁹⁰ Oliver Cobb, *An Oration*, p. 4. Lien internet: <http://www.classicapologetics.com/special/4th/Cobb.Oration.pdf>

de 1776. Le concept de nation aux États-Unis a longtemps été pensé dans une perspective mythologique donnant à ses créateurs un sentiment de liberté totale.²⁹¹ Le nationalisme imprègne toute la culture américaine et notamment le cinéma, apparu à la fin du XIX^e siècle. La nation est perçue comme émanant de la seule volonté de ses citoyens, basée sur la foi, qu'elle soit religieuse ou civile. Ce culte voué à la nation passe par la création de rituels et de traditions communes, qui constituent une religion civile (1). Le récit cinématographique contribue à alimenter et à construire l'imaginaire national, projetant les « lois profondes de la mentalité collective »²⁹², les habitus et les éthos nationaux. À cet égard, la guerre occupe une place significative dans la mythologie afférente au nationalisme américain (2).

1. La nation par la foi commune : une « communauté imaginée » cimentée par la religion civile

La démarche « constructiviste » des années quatre-vingt, défendue par des auteurs comme Ernest Gellner, Eric Hobsbawm ou encore Benedict Anderson, défend l'idée que la nation ne se définit plus uniquement selon des critères objectifs (langue, ethnie, etc.) mais selon des éléments subjectifs comme le sentiment d'appartenance à une communauté. Déjà en 1882, Ernest Renan défend cette thèse :

« Une nation est donc une grande solidarité, constituée par le sentiment des sacrifices qu'on a faits et de ceux qu'on est disposé à faire encore. Elle suppose un passé ; elle se résume pourtant dans le présent par un fait tangible : le consentement, le désir clairement exprimé de continuer la vie commune. L'existence d'une nation est un plébiscite de tous les jours, comme l'existence de l'individu est une affirmation perpétuelle de vie [...] Le vœu des nations est, en définitive, le seul critérium légitime, celui auquel il faut toujours en revenir. »²⁹³

Ernest Gellner, dans son ouvrage *Nations and Nationalism*²⁹⁴, s'inscrit dans son sillage en renversant la thèse selon laquelle la nation, et l'État dynastique qui l'incarne, serait à l'origine du fondement de la formation du nationalisme, en tant que sentiment et mouvement. Pour lui, le nationalisme, produit de la modernité, est un construit historique apparu avec l'avènement de la société industrielle au moment du passage de la « société agraire » à la « société industrielle ».²⁹⁵ L'avènement de cette dernière a nécessité une rationalisation et une division du travail croissante. Ernest Gellner prend l'exemple du système éducatif national pour mettre

²⁹¹ Elise Marienstras, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, Bruxelles, Éditions complexes, 1992, p. 87.

²⁹² Siefried Kracauer, op.cit., p. 6.

²⁹³ Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ? Et autres essais politiques*, Paris, Presses Pocket, 1992, [1882], pp. 54-55

²⁹⁴ Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford, Basil Blackwell, 1983.

²⁹⁵ Ernest Gellner, *Nations et nationalisme*, Paris, Bibliothèque historique Payot, 1989, pp. 21-57.

en évidence ce processus de standardisation. En effet, l'homogénéité culturelle d'un pays passe par l'accès à une éducation standardisée, écrite et centralisée, et par l'existence d'une culture de masse. Autrement dit, l'appartenance à une communauté de culture est synonyme d'appartenance à une communauté politique nationale. La culture constitue « le médium commun indispensable [...] la quantité d'air minimale commune grâce à laquelle les membres de la société peuvent respirer, survivre et produire »²⁹⁶. Fondamentalement, « c'est le nationalisme qui crée les nations et pas le contraire »²⁹⁷. Ce sont les hommes et les convictions qui font désormais les nations. Ainsi, « les hommes veulent être unis politiquement avec ceux et seulement ceux qui partagent leur culture. Les sociétés politiques veulent alors étendre leurs frontières aux limites de leurs cultures, protéger et imposer leur culture avec les frontières de leur pouvoir »²⁹⁸. Dominique Schnapper met évidence l'importance de l'intégration de valeurs communes comme fondement du sentiment national lorsqu'elle dit que « l'appartenance et le sentiment national naissent effectivement de cette intériorisation d'un ensemble de modèles culturels et de valeurs spécifiques, qui définissent une identité personnelle indissolublement liée à une identité collective »²⁹⁹. C'est donc un imaginaire qui rassemble la communauté et le nationalisme qui produit la nation.

Si la nation se définit comme un construit culturel, alimenté par des représentations collectives, cette définition rejoint celle donnée par Benedict Anderson dans *Imagined Communities*³⁰⁰ : une communauté politique « imaginaire et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine »³⁰¹. Là où Ernest Gellner parle d'invention du nationalisme, Benedict Anderson préfère le terme d'imagination et de création et insiste sur la « faculté imaginante »³⁰² résidant au cœur des nations. Celle-ci consiste à créer une communauté imaginaire là où elle n'existe pas puisque les membres qui la composent « ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens [...] bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion »³⁰³. Cette communauté nationale est « conçue comme une camaraderie

²⁹⁶ Ernest Gellner, op. cit., p. 60.

²⁹⁷ Ernest Gellner, op. cit., p. 86.

²⁹⁸ Ernest Gellner, op. cit., p. 86.

²⁹⁹ Dominique Schnapper, *La communauté de citoyens*, Paris Gallimard, 2003, [1994], p. 63.

³⁰⁰ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991, [1983].

³⁰¹ Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002, p. 19.

³⁰² Christine Chivallon, « Retour sur la « communauté imaginée » d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *Raisons politiques*, n°27, 2007, p. 137.

³⁰³ Benedict Anderson, op. cit., p. 19.

profonde, horizontale »³⁰⁴. Pour Benedict Anderson, l'émergence et l'expansion du nationalisme sont fondamentalement issues des « systèmes culturels qui l'ont précédé, au sein desquels – ou contre lesquels il est apparu »³⁰⁵. L'apparition du capitalisme de l'imprimerie (« essor de l'imprimé-marchandise »³⁰⁶) marque une étape importante dans ce processus. D'abord parce que la diffusion du journal et du roman vient rompre avec une conception du monde basé sur l'ordre divin. Ensuite parce qu'ils tiennent une place particulière dans la construction d'unités nationales nouvelles en devenant les moyens de véhiculer l'idée nationale. La lecture crée une « cérémonie de masse »³⁰⁷, accomplie par le lecteur « en privé », répétée et partagée avec des milliers d'autres « dont il connaît parfaitement l'existence même s'il n'a pas la moindre idée de leur identité »³⁰⁸. Au cours du XIX^e siècle, « l'instruction par la chose imprimée »³⁰⁹ a donc permis le renforcement de la fixation de l'idée nationale, l'écrit permettant de véhiculer « les valeurs du patriotisme et de son sens sacrificiel et, avec elles, les limites de l'entour national intimant toujours à une conception à la fois ouverte (au Nous) et fermée (aux Eux) »³¹⁰.

Elise Marienstras s'inscrit dans cette veine, lorsqu'elle affirme que les États-Unis en tant que nation est « un "artefact" dont le principal instigateur est le nationalisme »³¹¹. Eu égard à l'histoire de sa création, la nation américaine est une « création volontaire, [qui] requiert [...] l'adhésion inconditionnelle de ses membres aux symboles et aux institutions [tenant] lieu de ciment national »³¹². Le cinéma américain, industrie naissante au crépuscule du XIX^e siècle, a participé aussi, de la même manière que la littérature et la presse, à fonctionnaliser le réel et le sentiment nationaliste. La fiction cinématographique, par ses conditions de projection (dans une salle obscure) constitue pour le spectateur solitaire une sorte de rituel séculier, une « cérémonie de masse », partagée avec des milliers d'autres. Le cinéma joue, aux États-Unis, un rôle presque religieux au sens où il relie les citoyens américains entre eux par une communion autour du spectacle cinématographique qu'il projette : celui de la mise en scène

³⁰⁴ Benedict Anderson, op. cit., p. 21.

³⁰⁵ Benedict Anderson, op. cit., p. 26. Il ajoute, « dans le dessein qui est ici le nôtre, il est deux systèmes culturels pertinents : la *communauté religieuse* et le *royaume dynastique*. Car tous deux, à leur apogée, passèrent pour des cadres de références qui allaient de soi, un peu comme la nationalité aujourd'hui. »

³⁰⁶ Benedict Anderson, op. cit., p. 49.

³⁰⁷ Benedict Anderson, op. cit. p. 46.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Benedict Anderson, op. cit., p. 122.

³¹⁰ Christiane Chivallon, op. cit., p. 139.

³¹¹ Elise Marienstras, *Nous, le Peuple. Les origines du nationalisme américain*, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 7.

³¹² Elise Marienstras, « Les héros dans le mythe national américain », in Pierre Centlivres, Daniel Fabre, Françoise Zonabend (dir.), *La fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 66.

de la nation en péril ou en guerre contre un ennemi. Pourvoyeur d'images et de représentations, l'industrie cinématographique a fixé et mis en image la plupart des mythes fondateurs de la nation américaine et s'est chargé de donner « une réponse à l'interrogation lancinante sur le "caractère" de la nation américaine »³¹³.

L'histoire de la nation américaine, née de l'installation de populations immigrées sur un territoire étranger, a nécessité de transformer une population hétérogène « aux fidélités éclatées »³¹⁴ en une communauté nationale. Comme le souligne Elise Marienstras, la nation américaine procède d'une colonisation qui l'a privée des éléments par lesquels les autres nations européennes se sont affirmées, et pour certaines d'entre elles bien avant la création du concept d'État moderne.³¹⁵ La nation américaine s'affirme par la déclaration d'Indépendance en 1776 et par la création d'un État qui la fonde et la légitime. Et c'est fondamentalement, la stabilité des institutions qui va garantir la pérennité nationale mais c'est également par la foi des citoyens en la nation que l'État établit sa légitimité. La nation américaine se pense différente des autres, à la fois par l'histoire de sa création, mais également par ses fondements idéologiques. À cet égard, la religion civile³¹⁶ joue un rôle fondamental dans cette affirmation et s'inscrit comme fondement du nationalisme américain. En effet, un climat de religiosité entoure sa fondation et les leaders politiques présagent un destin providentiel et hors du commun échappant « aux lois de la logique politique et historique »³¹⁷. George Washington reprend l'idée d'une raison supérieure devant laquelle le président et la nation sont responsables lorsqu'il déclare dans son premier discours inaugural en 1789:

*« No People can be bound to acknowledge and adore the invisible hand which conducts the Affairs of men, more than the People of the United States. Every step, by which they have advanced to the character of an independent nation, seems to have been distinguished by some token of providential agency. »*³¹⁸

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Elise Marienstras, *Nous, le Peuple*, p. 8.

³¹⁵ Elise Marienstras, « Nation et religion aux États-Unis », *Archives des Sciences sociales des religions*, 1993, n°83, p. 12.

³¹⁶ Expression théorisée par Jean Jacques Rousseau dans le *Contrat social* (1762), elle est reprise, sans la nommer par Alexis de Tocqueville et rappelle que « c'est la religion qui a donné naissance aux sociétés anglo-américaines [...] Aux États-Unis, la religion se confond donc avec toutes les habitudes nationales et tous les sentiments que la patrie fait naître ; cela lui donne une force particulière » in *De la démocratie en Amérique, Tome 2*, Paris, GF Flammarion, 2008, [1840] p. 12. Dans le contexte américain, Robert Bellah la redéfinit dans son article : « Civil religion in America », *Journal of American Academy of Arts and Sciences*, vol. 96, n°1, 1967.

³¹⁷ Elise Marienstras, *Nous, le peuple*, p. 343.

³¹⁸ George Washington, *Inaugural Address*, April 30, 1789.

La dimension religieuse attachée au sentiment national s'inscrit dans la pratique de la politique nationale, dans le discours et les textes fondateurs³¹⁹. La nation américaine s'inscrit dans une dimension mythologique à la frontière d'une perception laïque de l'État et d'une tentation théocratique. Autrement dit, une ambiguïté subsiste dans le rapport entre le politique et le religieux, l'unité nationale s'étant forgée à la fois par des traditions et rhétoriques bibliques de mythes anciens, mais aussi au travers de l'héritage de la pensée philosophique des Lumières. Causes rationnelles et causes mystiques se mêlent dans « une synthèse qui permet de cimenter et de glorifier le corps politique »³²⁰.

Le nationalisme américain est comparable à une religion civile qui réunit les fidèles dans une foi commune et soude les citoyens dans le culte de la nation. Plus précisément, le nationalisme américain tire sa permanence de la religion civile selon Elise Marienstras.³²¹ Lui préférant la notion de « religion civique », elle soutient l'idée d'une tension du civil pour se hisser en religiosité et non l'inverse, la religion étant un élément du paradigme nationaliste.³²² La religion civile se définit comme un « ensemble institutionnalisé de croyances sacrées sur la nation américaine »³²³. Elle « sanctifie » l'ensemble de la vie collective américaine et dote la nation d'un héritage de traditions communes par le respect des textes fondateurs, par la dévotion aux héros nationaux et par la création de rituels. Robert N. Bellah, dans son article « *Civil Religion in America* », publié en 1967, ajoute qu'elle constitue « une expression authentique de la réalité religieuse universelle et transcendante, telle qu'elle peut être saisie, dans l'expérience du peuple américain »³²⁴. Elle se différencie d'une simple culture religieuse par son caractère national et d'une simple culture nationale par son caractère religieux. Ainsi la nation américaine se conçoit comme une union sacrée d'ordre politique, issue d'un « commandement divin »³²⁵. À cet égard, toute tentative de briser cette communauté s'inscrit comme blasphématoire et celui qui renie la foi commune est considéré comme *un-american*. Instrument de cohésion nationale³²⁶, c'est dans l'expérience de la guerre et du sang versé que la religion civile fonde ses mythes et ses thématiques les plus durables. En effet, la guerre

³¹⁹ Dans la déclaration d'Indépendance, il y a par exemple quatre références à Dieu, sous différents vocables : *God, their Creator, the Supreme Judge, et the protection of Divine Providence*.

³²⁰ Elise Marienstras, *Nous, le peuple. Les origines du nationalisme américain*, Paris, Gallimard, 1988, p. 389.

³²¹ Elise Marienstras, op. cit., p. 427.

³²² Elise Marienstras, « Nation et religion aux États-Unis », *Archives des Sciences sociales des religions*, 1993, n°83, p. 22.

³²³ Jean-François Colosimo, *Dieu est américain. De la théodémocratie aux États-Unis*, Paris, Fayard, 2006, p. 55.

³²⁴ Robert N. Bellah, « La religion civile en Amérique », *Archives des sciences sociales des religions*, n°35, vol. 35, année 1973, p.17.

³²⁵ Elise Marienstras, *Nous, le peuple*, op. cit., p. 391.

³²⁶ Elise Marienstras, op. cit., pp. 394-395.

d'Indépendance, ou plus récemment la guerre de Sécession, ont généré des textes sacrés comme la déclaration d'Indépendance, la Constitution, ou des discours présidentiels emblématiques. Les champs de bataille sont réinvestis comme des lieux symboliques à l'image de *Valley Forge* ou encore de *Bunker Hill*, et les héros nationaux, comme George Washington ou Abraham Lincoln, sont érigés en véritables pères fondateurs de la nation.

2. Naissance de la guerre à l'écran : naissance d'une nation

La religion civile se constitue essentiellement à la fin du XVIII^e siècle. La guerre d'Indépendance, ses batailles et ses conséquences fournissent un cortège liturgique de rituels et de symboles qui accompagnent encore aujourd'hui l'idéal national américain. Pourtant, du point de vue des mythes fondateurs et du discours cinématographique, c'est à partir de la guerre de Sécession que la nation s'incarne en tant que représentation. La guerre civile américaine a apporté quelques transformations à la religion civile, comme le symbole biblique de la nation réunifiée. L'expérience de la guerre permet de transcender les différences, de faire émerger un consensus autour de valeurs communes, cette identification nationale se construisant, fondamentalement, contre l'ennemi.

La guerre de Sécession a joué un rôle important dans l'imaginaire national et la religion civile, jusque-là centrés sur la guerre d'Indépendance. Elle les a enrichis en apportant de nombreux textes, figures et symboles sacrés. C'est dans cette guerre fratricide à la violence fondatrice qu'émerge une nouvelle idée de la nation américaine. Robert Bellah apporte un élément de réponse lorsqu'il affirme que c'est au cours de cette guerre que « l'identité nationale s'est trouvée si fondamentalement mise en question qu'elle a dû chercher à se reformuler à travers la religion civile »³²⁷. Cette guerre, plus qu'aucune autre, a fondamentalement remis en question « l'image que la nation avait d'elle-même ». Pour Marc Ferro³²⁸, l'idéologie de la guerre civile constitue une des stratifications majeures de l'histoire américaine telle qu'elle est projetée à l'écran. Elle précède l'idéologie du *melting-pot* et la glorification de la démocratie américaine, grand ressort narratif de l'Amérique après la Seconde Guerre mondiale.

³²⁷ Robert N. Bellah, « La religion civile en Amérique », *Archives des sciences sociales des religions*, n°35, Volume 35, année 1973, p. 14.

³²⁸ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 2005, [1977], pp. 227-238.

À l'écran, tout se passe comme si l'histoire américaine et sa fondation commençaient avec la guerre de Sécession, à laquelle de nombreux films sont consacrés, à l'instar de *Naissance d'une nation* (*Birth of a Nation*, 1915)³²⁹, de David W. Griffith, premier film de guerre moderne qui retrace le destin de deux familles dans la tourmente de la guerre civile. Au contraire, peu de films traitent de la guerre d'Indépendance. Elle est comme érudée de la mémoire cinématographique collective tandis que la guerre de Sécession s'inscrit comme une guerre fondatrice de l'identité nationale. Les raisons de son importance dans la culture populaire sont multiples :

- elle constitue d'abord l'une des guerres les plus sanglantes que l'Amérique ait jamais connue. L'horreur des massacres et les bains de sang, toujours figurés dans une représentation victimaire, sont rendus plus visibles par les débuts de la photographie permettant pour la première fois de représenter la guerre et ses morts ;
- ensuite, la guerre de Sécession s'identifie comme une guerre fondatrice intimement associée à la figure mythique du président Abraham Lincoln, père de l'abolition de l'esclavage et de la nation réunifiée.³³⁰ Son discours de Gettysburg devient un texte sacré de la religion civile américaine qualifié d'acte « symbolique et sacramentel »³³¹. Par ce discours, il confère au champ de bataille « une signification symbolique qui manquait jusqu'alors »³³². Cette dimension sacrée est illustrée dans *Mr Smith au Sénat* (*Mr Smith Goes to Washington*, 1939) de Frank Capra, dans lequel le jeune Jefferson Smith joué par James Stewart se rend au Mémorial Lincoln et aperçoit un homme âgé initiant un enfant à la phrase célèbre du discours de Gettysburg.
- figure christique sacrifiée puis ressuscitée, Abraham Lincoln personnifie un nouvel idéal national et introduit les thématiques de la mort, du sacrifice et de la résurrection. Il est érigé en véritable père de la nation dont la mort sacrificielle fait écho à celle des

³²⁹ *Naissance d'une nation* (*Birth of a Nation*) de David W. Griffith opère sur le plan technique et stylistique la synthèse de toutes les innovations de l'époque (choix de mise en scène, importance du montage, etc.). Cependant, le contenu est condamnable sur le plan des idées et raciste, à l'image de ce que déclare Griffith : « C'est avec le Ku Klux Klan qu'a commencer la véritable naissance d'une nation et c'est ce que nous avons montré. » Cité in Michael Rogin, op. cit., p. 208.

³³⁰ En janvier 2013, le film *Lincoln* de Steven Spielberg sort sur les écrans français. Ce film retrace la période précédant le vote de l'abolition de l'esclavage et son combat politique pour faire voter la loi face à des démocrates réticents. Daniel Day-Lewis incarne le rôle du président Lincoln, représenté à plusieurs reprises dans des postures christiques. De même, lors du vote au Congrès, un montage alterné montre la démocratie en marche et le débat enflammé des députés, entrecoupés par la présence tutélaire de Lincoln, apparaissant avec son fils, sur les genoux dans un des salons de la Maison-Blanche. Cette association d'images figure, littéralement et métaphoriquement, l'attachement paternel et filial que Lincoln entretient avec le peuple américain. Il est le père de la nation américaine dans l'imaginaire collectif et cinématographique.

³³¹ Robert Lowell, « On the Gettysburg Address », in Allan Nevis (ed.), *Lincoln and the Gettysburg Address*, Urbana, University of Illinois Press, 1964, p. 89.

³³² Robert Lowell, op. cit., p. 89.

soldats. Par sa projection symbolique, elle s'inscrit comme un devoir moral et patriotique : « *For us and our country, he left Jefferson's ideals of freedom and equality joined to the Christian sacrificial act of death and rebirth.* »³³³

Ces nouvelles thématiques issues de l'imagerie de la guerre de Sécession se retrouvent dans les films de combats de la Seconde Guerre mondiale. Plus généralement, le film de guerre, par son objet, constitue un récit ayant la charge de transcender les différences, de louer la fraternité et d'étayer les mythes. Son récit participe à louer la fraternité, à célébrer la patrie et à construire l'identité nationale, limitée par un extérieur menaçant, incarné par l'ennemi.

Cette stigmatisation de l'ennemi dans l'imaginaire national est prégnante dans *Naissance d'une nation* (*Birth of a Nation*, 1915). Bien que reflétant l'opinion majoritaire de l'époque, le film est foncièrement raciste dans son propos. Il défend une vision de la société américaine divisée en deux strates, caractérisée par un rapport de domination entre groupes immigrés, entre le maître blanc de filiation White Anglo-Saxon Protestant (WASP) et le bon esclave noir. Comme le souligne Michael Rogin, il dépeint l'affrontement entre « les forces du chaos que représentent les Noirs et une armée de Blancs, sanctifiée et présentée comme l'instrument du Salut »³³⁴, et plus généralement, les antagonismes profonds de la société américaine dans son rapport à l'Autre, entre immigrants et américains de souche.³³⁵

La famille américaine s'est constituée par la sélection et donc par l'exclusion. En effet, la nation américaine ne s'est pas construite uniquement comme une « épopée positive de l'agrégation de populations hétérogènes autour d'un idéal politique moderne de liberté »³³⁶. Elle a construit son idéal national dans la haine d'un ennemi et par l'occultation et la condamnation de ceux qui n'en font pas partie. Avant même la formation des États-Unis d'Amérique pendant la guerre d'Indépendance, les soldats qui s'engagent sous les drapeaux sont considérés comme des défenseurs de la nation américaine. Ceux-ci s'engagent avant tout pour des raisons idéologiques ; en effet, « la cause à laquelle [ils] contribuent [...] est avant tout présentée comme un combat d'idées, lesquelles souderaient sous leur bannière la communauté de la nation encore à faire »³³⁷. L'Américain se bat pour défendre l'idée universelle de la liberté et « ceux qui cherchent à entraver cette destinée sont les agents de

³³³ Robert Lowell, op. cit., p. 89.

³³⁴ Michael Rogin, op. cit., p. 214.

³³⁵ Lary May, *Screening Out the Past, the Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, New York, Oxford University Press, 1980, pp. 60-95.

³³⁶ Jean-Michel Frodon, op. cit., p. 119.

³³⁷ Elise Marienstras, op. cit., p. 259.

Satan ». Ce manichéisme religieux ajoute à la diabolisation et « fortifie la communion politico-religieuse qui préfigure le sentiment national »³³⁸. Cet honnissement de l'ennemi étranger permettant à l'Amérique de resserrer ses rangs est présente à chaque nouvelle guerre : « Qu'il [l'ennemi] soit abhorré par tous les États-Unis d'Amérique ! Qu'il soit poursuivi sur toute la terre par la couardise et la peur [...] ! Qu'il soit maudit à travers tous ses proches jusqu'à que sa tête pourrie par le déshonneur traîne dans la poussière ! Et que tous les soldats disent : Amen. »³³⁹

La guerre d'Indépendance a ainsi fondé la tradition militaire américaine, qui veut qu'à chacune des guerres menées, « l'existence même de la société est en cause »³⁴⁰. Lors de cette période, les États-Unis sont dans un nationalisme ouvert et appellent derrière la bannière nationale « tout étranger qui sympathise avec la cause américaine à grossir le nombre des défenseurs de l'Amérique »³⁴¹, tandis que la période de la Guerre froide s'analyse plutôt en des termes de nationalisme fermé, qualifié de « clos, apeuré, exclusif, définissant la nation par l'élimination d'intrus »³⁴². Ce nationalisme se définit par l'anéantissement de l'ennemi et contre toute forme de menace communiste intérieure et extérieure. Il s'illustre dans la culture populaire et au cinéma par une représentation de la nation en proie au doute, dans laquelle les frontières s'amointrissent voire disparaissent entre soi et l'Autre. Ce nationalisme est étroitement lié à une crise de la représentation de l'ennemi. En effet, à l'ennemi clairement identifiable de la Seconde Guerre mondiale se substitue l'ennemi invisible du communisme, notamment celui de la jungle vietnamienne, d'autant plus invisible qu'il est indiscernable des civils.

Le cinéma projette à la nation des images et représentations stéréotypées de l'ennemi, une certaine vision de la guerre et du monde, et la place qu'y occupent les États-Unis. L'ennemi communiste joue un rôle essentiel dans la mobilisation et la manipulation des affects propres et collectifs (sentiment d'appartenance, peur, rejet, colère...). Il a pour fonction de servir d'exutoire à la peur collective (celle de la défaite, de l'amointrissement de la puissance ou de l'humiliation nationale), et cristallise finalement des sentiments d'appartenance à une communauté imaginée. Spectacle à la dimension collective inégalée, le spectacle

³³⁸ Elise Marienstras, op. cit., pp. 255-256

³³⁹ Cité in Marienstras, op. cit., p. 256. « *Let him be abhorred by all the United States of America. Let faintness of heart and fear never forsake him on earth [...] Let him be cursed in all his connexions, 'till his wretched head with dishonour is laid low in the dust ; and let all the soldiers say, Amen* », Ogden Dungan Wilkinson, « An Address to General St. Clair's Brigade, at Ticonderoga, when the Enemy were hourly expected », October 20, 1776.

³⁴⁰ Elise Marienstras, op. cit., p. 260.

³⁴¹ Elise Marienstras, op. cit., p. 259.

³⁴² Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme, et fascisme en France*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 38.

cinématographique s'incarne comme une grand-messe de célébration des valeurs nationales, de libération des sentiments de solidarité, de fierté patriotique, d'autocongratulation et d'autosatisfaction guerrières aboutissant à la projection nationale, telle qu'elle est définie par Jean-Michel Frodon³⁴³.

b. Le cinéma, facteur d'enculturation et créateur de mythologies nationales

Le cinéma national peut se définir en termes de représentations. L'argument le plus répandu est que le cinéma reflète et exprime à travers les films une conscience nationale et une certaine idée de la nation. Cet argument tend à masquer le fait que le cinéma peut-être lui-même créateur de représentations et facteur d'enculturation.³⁴⁴ Les années de guerre et de coopération intense entre les instances politiques et militaires ont montré combien le cinéma constitue une arme puissante pour contribuer à la construction d'un sentiment patriotique et national fort, enrobé par « l'habit brillant du divertissement » (« *the glittering robes of entertainment* ») selon les mots de Darryl F. Zanuck. Dès 1945, le film de guerre met en scène des représentations déjà en circulation pour soutenir la politique d'endiguement initié dès 1947 (1) tandis que le tournant de la guerre du Vietnam et ses conséquences ont entraîné la création de nouvelles représentations de la nation (2).

1. La Seconde Guerre mondiale et la projection du sacrifice légitime

Dans le sillage de sa contribution positive à l'effort de guerre, l'industrie du cinéma prend part à l'effort contemporain de fondation d'un consensus social autour du modèle démocratique américain. Tout en pouvant exprimer des doutes, les écrans répercutent un message patriotique voire propagandiste dans les films de guerre. Le spectacle cinématographique participe à la production de la mémoire historique américaine et de l'identité nationale.

Les trames narratives soulignent la nécessité de se défendre contre les menaces ennemies et d'assurer la promotion des valeurs nationales. Celle-ci est mise en valeur par l'opposition entre l'humanité du soldat américain, incarnant la civilisation, individualisé dans ses souffrances et sa mort, et l'inhumanité de l'ennemi, incarnation de la sauvagerie, toujours

³⁴³ Jean-Michel Frodon, *La projection nationale, Cinéma et nation*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

³⁴⁴ Andrew Higson, *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Clarendon Press, 2003, pp. 5-6.

représenté de manière collective et globale. Cette opposition s'accompagne d'une posture défensive de l'Amérique soulignant l'innocence du soldat, laquelle est liée au motif du *Last Stand* évoqué précédemment. La provocation et les attaques de l'ennemi viennent justifier la violence rétributive rendue par les Américains et l'union nécessaire au rétablissement de l'ordre.

L'Amérique en guerre des années quarante et cinquante ne tolère ni le doute ni la désunion. C'est d'ailleurs l'idéologie du *melting-pot* qui devient le ressort principal des films de guerre après la Seconde Guerre mondiale. Le *melting-pot*, machine à intégrer et à scinder le groupe, fonctionnant à la fois sur l'intégration (champ) et l'exclusion (hors-champ), se projette à l'écran comme un idéal-type de la société américaine. Cette matrice, instituée par le film *Bataan* (1943), revendique une victoire morale et constitue plus qu'une représentation idéalisée de l'Amérique : c'est une projection utopique du type de nation qu'Hollywood, en tant que gardien des symboles de l'imaginaire collectif américain, voudrait voir se développer aux débuts de la Guerre froide. Cet exercice de réification a un impact sur la culture nationale en faisant de la réalisation de valeurs attachées au *melting-pot* l'un des objectifs symboliques de la guerre. La multiplication de telles unités de combat permet de véhiculer l'image d'une cohésion nationale. Ces productions cinématographiques, empreintes d'une « culture de la victoire », s'expriment dans une structure narrative sans cesse rejouée, celle d'un affrontement qui conduit à la défaite de l'ennemi et à la victoire de l'escouade et, par extension, à celle de la nation américaine. Le professionnalisme et le sang-froid du héros et des soldats face aux obstacles et au danger est une thématique récurrente. De même que les tensions internes au groupe s'imposent comme une phase importante de l'histoire. Ces divisions trouvent leur résolution le plus souvent dans l'apothéose du combat final suivi de la réconciliation générale et/ou du recueillement national autour des morts. Ces récits transposent la grandeur de l'Amérique défendue par ses enfants, au-delà des différences, réunis dans la lutte contre un ennemi insondable.

Le héros au sein de son escouade constitue le représentant direct de la volonté de puissances émanant des agences ministérielles avec un autre motif essentiel : celui de l'accession à la masculinité dans la guerre. La défense de la démocratie passe par une quête virile où chacun peut gagner sa place au sein du groupe. Le combat militaire est célébré comme une des formes les plus pures de la virilité. La qualité de l'homme américain se transmet par le « sang versé dans les combats pour la liberté »³⁴⁵. Elle s'acquiert dans la sueur, l'adversité et le

³⁴⁵ Elise Marienstras, *Nous, le peuple*, op. cit., p. 389.

sacrifice du combat. Les mises en scène présentent l'institution militaire comme un prolongement de la nation et honorent la destinée du soldat-citoyen dans l'accomplissement de sa mission. Le soldat « à terre », toujours issu de la conscription, porte par là même une posture politique, celle du « soldat / citoyen » (« *citizen-soldier* »³⁴⁶). Le discours cinématographique promeut cette vision du *citizen-soldier*, aux qualités multiples (courageux, discipliné, obéissant) et dont les assauts contre son propre corps métaphorisent ceux infligés au corps social tout entier. L'idéologie du sacrifice commun renforce l'unité sociale³⁴⁷ et mobilise l'opinion publique en vue d'atteindre les objectifs nationaux. Le destin national est ainsi sans cesse rejoué dans la dramaturgie du film de guerre, comme le souligne l'interjection du Capitaine John H. Miller (Tom Hanks) à l'oreille du soldat Ryan (Matt Damon), dans *Il faut sauver le soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) : « *Earn this !* », littéralement : « Mérite-le ! ».

Enfin, l'autopromotion des bienfaits des valeurs démocratiques s'exprime au travers de l'utilisation de nombreux emblèmes patriotiques de la religion civile américaine au cinéma. Le drapeau américain, anciennement surnommée *Old Glory*, apparaît de manière régulière dans les films de guerre. Symbole de l'unité nationale, les treize bandes rouges et blanches et ses treize étoiles originelles symbolisent l'union des États fondateurs : « Les étoiles du nouveau drapeau représentent la constellation des États qui se lèvent à l'Occident. [...] Les treize bandes montrent, comme les étoiles, le nombre des Colonies Unies et dénotent la subordination des États à l'Union, et le fait qu'ils sont égaux entre eux. »³⁴⁸ La bannière étoilée, étendard du culte national, devient le témoin de l'état de vigueur de la fibre patriotique, tantôt brocardée et foulée aux pieds, tantôt portée aux nues comme dans de nombreux films de la Seconde Guerre mondiale. À l'image du générique de *Trop tard pour les héros* (*Too Late the Hero*, 1970), de Robert Aldrich, où les premières images mettent en scène trois drapeaux, un anglais, un américain et un japonais, fièrement dressés et flottant au vent. Au fur et à mesure que le générique avance, les drapeaux s'effilochent, se décomposent, pour finir vieux et déchirés. Pendant les années soixante et soixante-dix, la contre-culture et les contestataires piétinent et détruisent les symboles nationaux, à l'image du drapeau américain qui sera même brûlé en signe de contestation en avril 1967 à New York.³⁴⁹

³⁴⁶ Lori Lyn Bogle, *The Pentagon's Battle for the American Mind, The Early Cold War*, College Station, Texas A&M University Press, 2004, p. 11.

³⁴⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 2002, [1990], p. 19.

³⁴⁸ *The Pennsylvania Journal*, 3 septembre 1777, in Elise Marienstras, op. cit., p. 403.

³⁴⁹ Christiane Saint-Jean-Paulin, *Quand l'Amérique contestait. 1960-1970. Analyses, chronologie et documents*, Paris, Ophrys-Ploton, 1999, p. 13.

2. La reconstruction de l'idéal national américain suite au trauma vietnamien

Les contestations sociales et la guerre du Vietnam semblent remettre en cause les fondements de la nation américaine à l'aune des années soixante. L'Amérique perd son rôle de personnage positif à l'écran et présente les soldats comme des criminels de guerre. Ce traitement trouble profondément le rapport à la communauté imaginée et au monde. Ce tournant, à la croisée des chemins idéologiques et esthétiques, contient pourtant les germes du reformatage et du *backlash*, dont le point d'orgue interviendra avec les deux présidences de Ronald Reagan dans les années quatre-vingt. En effet, le genre subit une rénovation et des mutations et les films sur la guerre du Vietnam sortis à la fin de cette décennie ne font qu'assurer la continuation et la métamorphose du genre permettant de continuer à louer l'Amérique. Finalement, ces films traitent de l'Amérique et de ce qu'il lui est advenu mais ne disent rien de l'ennemi. Cette réécriture de la guerre est déjà présente en filigrane dans *Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter, 1978)*. La promesse morale faite par Michael de récupérer son ami resté au Vietnam anticipe la thématique des *Prisoner of War (POW)* et des *Missing in Action (MIA)* de la décennie suivante. Dans les années quatre-vingt, l'impossible victoire doit passer par d'autres chemins narratifs. C'est l'interrogation du personnage de John Rambo : « *Do we get to win this time ?* » qui illustre la mutation opérée par le film de guerre durant cette période. Les films comme *Retour vers l'enfer (Uncommon Valor, 1983)*, *Portés disparus (Missing in Action, 1984)* ou encore *Rambo : First Blood Part. II (Rambo 2 : La Mission, 1985)*, vont permettre de transformer la défaite politique en une victoire morale. La thématique des soldats, restés prisonniers au Vietnam, s'enracine à l'écran comme un motif récurrent qui prend force de mythe appelant la nation à prendre des distances avec ce passé humiliant. Cette utilisation politique de la mémoire renvoie à la notion de « tradition inventée »³⁵⁰ selon l'expression d'Éric Hobsbawm. Ces traditions inventées s'inscrivent dans le temps comme des traditions anciennes ou se proclamant comme telles. En réalité, elles « ont souvent une origine très récente et sont parfois inventées »³⁵¹ et s'imposent dans l'imaginaire collectif « par le biais d'une répétition imposée »³⁵². La période politique des années quatre-vingt est particulièrement propice aux POW/MIA films et aux héros guerriers qui y sont associés. Ces

³⁵⁰ « Les "traditions inventées" désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition [...] elles tentent normalement d'établir une continuité avec un passé historiquement approprié. » in Eric Hobsbawm, Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 12.

³⁵¹ Eric Hobsbawm, op cit., p. 11.

³⁵² Eric Hobsbawm, op. cit., p. 15.

rôles de *pure warrior*, disciplinés et machos, aux forces physiques et mentales décuplées, sont tenus par des acteurs bodybuildés comme Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger ou Chuck Norris. Ils sont devenus partie intégrante de l'imagerie politique de Ronald Reagan selon Susan Jeffords : « *These hard bodies came to stand not only for a type of national character-heroic, aggressive, and determined - but for the nation itself* »³⁵³. Ces nouvelles trames narratives permettent au spectateur d'expérimenter le pouvoir national par l'identification avec le héros fictionnel et sa victoire sur l'ennemi. La restauration du patriotisme passe par l'idée que l'ennemi peut être battu, défait, et par le rétablissement des frontières symboliques nécessaires à la restauration du nationalisme américain : « *Just as Reagan reestablished the boundaries of the presidency, hard bodies reestablished the boundaries not only of the individual masculine figure but of the nation as a whole* »³⁵⁴.

Enfin, ces nouveaux schémas narratifs permettent la reconstruction du concept de « national-populaire » défini par Gramsci. Il se définit comme l'utilisation de la culture populaire, dont fait partie le cinéma, pour créer ou revigorer un sens organique de la communauté nationale. Le cinéma populaire et commercial de cette période indique « quelle est la "philosophie de l'époque", c'est-à-dire quelle masse de sentiments [et de conceptions du monde] prédomine dans la foule "silencieuse" »³⁵⁵. Selon l'adage, *Culture leads politics*, le cinéma participe à la reconstruction d'une nouvelle relation entre la nation et le peuple, reconfigurée dans les schémas discursifs militaristes, patriotiques et individualistes, centrés sur les valeurs familiales et religieuses. La ré-articulation entre l'individu et la nation s'est réalisée au travers de figures masculines fortes permettant de renouer avec une narration victorieuse.

Le cinéma s'inscrit comme le lieu privilégié pour une reconquête symbolique dans les années quatre-vingt. Média de masse et vecteur majeur de communication, il apparaît donc comme un lieu de propagande idéal pour la diffusion aux États-Unis et à travers le monde des valeurs et des idées attachées à l'*American way of life*. À la stratégie politique du *containment* va s'ajouter une politique de communication qui va mobiliser l'utilisation de tous les réseaux d'information publics et des supports comme les journaux, les magazines, la radio et les films.

³⁵³ Cité dans Tom Pollard, « The Hollywood War Machine », *New Political Science*, vol. 24, n°1, 2002, p. 129.

³⁵⁴ Susan Jeffords, *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994, p. 27.

³⁵⁵ Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, 1-5, Cahier 5, §54, Paris, Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1996, [1947], p. 430.

B. Propagande sociologique et propagande politique

Dans le *Hollywood Reporter*, le 8 janvier 1947, Louis B. Mayer, grand patron de la MGM, s'exclame : « Ce n'est pas de la propagande ! À moins que l'on puisse dire que présenter au monde notre mode de vie, la liberté et les chances dont nous jouissons, la défense de la liberté, l'importance que nous attachons à la dignité de l'être humain soit considérés comme tel »³⁵⁶. Aux États-Unis, aucun organisme d'État n'a jamais contrôlé directement l'industrie cinématographique. Pourtant, la propagande est bien présente dans les régimes démocratiques et n'est pas l'apanage des régimes totalitaires ou autoritaires. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Washington et le Pentagone ont mis en place une énorme machine à propagande, articulée autour de deux organismes clés : l'*Office of War Information* (OWI), chargé des opérations de propagande ouverte (*Overt Propaganda*), et l'*Office of Strategic Services* (OSS), chargé des opérations clandestines (*Covert Propaganda*). À la fin du conflit, elles seront démantelées mais la propagande ne cessera pas pour autant.

Dans son discours du 31 août 1945, le président Truman annonce la nouvelle stratégie de communication à l'égard des autres nations : « *It will endeavor to see to it that other peoples receive a full and fair picture of American life and of the aims and policies of the United States government.* »³⁵⁷ En effet, le volet politique de la doctrine du *containment* s'accompagne du vote du *Smith-Mundt Act* du 27 janvier 1948, établissant les bases juridiques d'une législation destinée à promouvoir « *a better understanding of the United States in other countries, and to increase mutual understanding between the people of the United States and the people of other countries* »³⁵⁸. Cette législation prévoit d'utiliser tous les outils de communication moderne pour propager les valeurs et les idées du monde libre, que ce soit la presse, la radio, le cinéma ou d'autres médias. Sorte de *Soft Power*³⁵⁹, l'ensemble des techniques d'influence sont mise au service d'un même objectif. La diffusion d'une certaine idéologie et d'une conception du monde, de façon à ce qu'elle fasse suivre les éléments politiques qu'elle veut faire pénétrer, s'apparente à une propagande sociologique (a). Ce type de propagande se retrouve dans la production cinématographique et particulièrement dans le terreau fertile du film de guerre (b).

³⁵⁶ Cité dans Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le Rêve Américain, Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 125.

³⁵⁷ Harry S. Truman, *Executive Order 9608, Providing for the Termination of the Office of War Information, and for the Disposition of Its Functions and of Certain Functions of the Office of Inter-American Affairs*, August 31st, 1945.

³⁵⁸ *United States Information and Educational Exchange Act*, January 27, 1948.

³⁵⁹ Joseph Nye, *Bound to Lead. The Changing nature of American Power*, New York, Basics Books, 1990.

a. La propagande sociologique : vecteur de diffusion de l'*American way of life*

L'anticommunisme va servir de ciment idéologique pendant toute la Guerre froide dans la propagande cinématographique. Toute la culture politique et populaire est empreinte de ce sentiment désignant l'Union soviétique comme une menace globale. Il faut donc s'interroger sur la forme par laquelle la propagande s'exprime dans le discours politique ou cinématographique dans ce contexte, en s'attellant à un travail de définition (1), pour analyser ensuite les objectifs qu'elle vise (2).

1. Définitions

Le terme propagande est issu de *la congregatio de propaganda fide* (Congrégation pour la propagation de la foi). Il s'agit d'un organisme, fondé par l'Église dans le cadre de la Contre-Réforme et composée de cardinaux, qui était chargé d'observer les missionnaires envoyés dans les pays à évangéliser. Mais la propagande telle qu'on l'observe dans sa forme actuelle prend ses caractéristiques fondatrices à partir de la révolution française selon Jacques Ellul³⁶⁰ : « Avec la Révolution de 1789 se produit la transformation suivante : la propagande résultera de la rencontre entre une *intention* du propagandiste et un *besoin* réel du propagandé. »³⁶¹. Elle acquiert ensuite son acception moderne pendant le XX^e siècle avec les deux conflits mondiaux³⁶² au cours desquels l'idéologie s'allie aux armes pour mener le combat dans lequel la propagande devient le complément de la stratégie. Historiquement, la propagande est intimement liée à l'histoire des conflits armés et s'inscrit souvent comme la continuation de la guerre par d'autres moyens.

La propagande politique est définie par Jacques Ellul comme l'ensemble « des techniques d'influences employées par un gouvernement, un parti, une administration, un groupe de pression en vue de modifier le comportement du public à leur égard »³⁶³. Il s'agit de la propagande classique exercée sur l'opinion afin de l'influencer et la manipuler de manière

³⁶⁰ Jacques Ellul, *Histoire de la propagande*, Paris, PUF, 1976, pp. 72-103.

³⁶¹ Jacques Ellul, op. cit., p. 72.

³⁶² Jacques Ellul ajoute que la Révolution de 1917 a achevé la constitution de la propagande moderne alliant des éléments doctrinaux et circonstanciels. Elle devient notamment totale : « La propagande militaire de 1914-1918 avait un but défini et restreint. Alors que la propagande révolutionnaire marxiste-léniniste est totale car il s'agit de produire une subversion générale, non seulement politique mais concernant tous les éléments de la civilisation bourgeoise et de la société capitaliste » in Jacques Ellul, op. cit., p. 114.

³⁶³ Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Economica, 2008, [1962], p. 76.

consciente vers des objectifs précis. À côté de celle-ci, il définit un deuxième type de propagande recouvrant un phénomène plus vaste, qu'il nomme propagande sociologique. Celle-ci se définit comme l'ensemble des « manifestations par lesquelles une société tente d'intégrer en elle le maximum d'individus, d'unifier le comportement de ses membres selon un modèle, de diffuser son style de vie à l'extérieur, et par là de s'imposer à d'autres groupes »³⁶⁴. Ce type de propagande est essentiellement diffus et se construit de façon inconsciente. Il s'agit « de la pénétration d'une idéologie par le moyen de son contexte sociologique »³⁶⁵. Elle n'est pas le fruit d'une action délibérée et constitue le mouvement inverse de celui d'une propagande politique. Il n'y a pas de projet prédéfini mais elle impose et exprime les intérêts dominants, politiques, économiques et culturels d'une société. Ce sont des influences qui spontanément vont dans le même sens.

Dans le cas américain, pendant la Guerre froide, cette propagande sociologique s'accompagne d'une propagande d'intégration visant à faire adhérer les hommes aux vérités et aux comportements de la société. Cette propagande de *conformisation* a pour but de « stabiliser le corps social, de l'unifier, de le renforcer »³⁶⁶ dans un mouvement d'intégration au sein d'un modèle ou d'une norme. À l'aube des années cinquante, ces deux types de propagande s'imbriquent dans un double mouvement, à la fois au travers de l'action d'un ensemble d'organismes (gouvernement, médias, forces armées) allant dans le même sens de manière plus ou moins spontanée, mais également au travers de facteurs économiques, politiques et sociologiques faisant eux-mêmes pénétrer dans la société un modèle de valeurs et de comportements. Dans les deux cas, elles conduisent à l'adaptation des individus au contexte sociologique et politique. C'est donc la communauté entière qui s'exprime consciemment ou non, et c'est au niveau du style de vie et des valeurs que se situe cette influence.

Pour les États-Unis, il s'agit essentiellement de « créer un système général de fausse représentation »³⁶⁷ et de se poser en défenseur d'un modèle de vie attaché à des valeurs. Ce système s'incarne comme l'expression d'une croyance développée et répandue par la propagande, aboutissant à un « mensonge de modification globale des mentalités, des jugements, des valeurs, des actions »³⁶⁸. En l'occurrence, la doctrine politique s'est accompagnée d'une véritable *Campaign of Truth*³⁶⁹ s'adressant à l'intérieur et à l'extérieur du

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Jacques Ellul, op. cit., p. 77.

³⁶⁶ Jacques Ellul, op. cit., p. 89.

³⁶⁷ Jacques Ellul, op. cit. p. 73.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Donald Wallace White, *The American Century : Rise and Decline of the United States as a World Power*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 137.

pays afin d'informer les pays étrangers « *about the United States, its people and its policies* »³⁷⁰. L'alignement de toutes les agences et des personnels gouvernementaux dans cette machine préventive idéologique s'inscrit dans la logique du *Soft Power*, proposé par Joseph Nye. Ce concept se définit comme un pouvoir d'influence et de puissance indirecte (de cooptation) reposant sur l'attrait d'une culture et de ses valeurs.³⁷¹

À cet égard, le cinéma américain devient pendant la Guerre froide un vecteur privilégié de la diffusion de l'*American way of life* et d'exportation de son modèle politique. Il constitue une des armes principales de la propagande sociologique, qui plus est apolitique, se présentant sous la forme du divertissement. Elmer Davis disait à ce propos : « Le meilleur moyen d'injecter de la propagande dans l'esprit du public est de le faire par le biais du film de divertissement, afin qu'il ne s'aperçoive pas qu'il est visé par la propagande »³⁷². La structure industrielle hollywoodienne est d'autant plus adaptée à ce type de propagande qu'elle est guidée essentiellement par des impératifs commerciaux. La production de masse a pour contrepartie la consommation de masse. Et celle-ci n'est garantie que s'il y a « une parfaite identité de vue psychologique sur les nécessités de la vie »³⁷³. Il faut donc une unité psychologique fondatrice sur laquelle l'industrie du film peut jouer et manier l'opinion. Les productions doivent donc s'adresser à un large public, reflétant et modelant les bienfaits du mode de vie américain et la défense de sa politique extérieure. Le discours cinématographique et ses représentations agissent ainsi par imprégnation et acclimatent le public à des représentations de l'ennemi, à une certaine conception du monde et à la place occupée par les États-Unis.

2. L'autopromotion de l'Amérique : *Sell America Abroad*

L'importance et l'utilisation de la propagande pendant la Guerre froide est soulignée par de nombreux historiens. Dès la fin de la guerre, William Benton, *Assistant Secretary of States for Public Affairs*, est chargé de convaincre les cinéastes, les studios et le Congrès de l'importance de l'industrie du film comme « *the most valuable ally in the conduct of our foreign relations* »³⁷⁴. Dans la continuité du *National Security Council Directive 68 (NSC-*

³⁷⁰ *United States Information and Educational Exchange Act*, January 27, 1948.

³⁷¹ Joseph Nye, op. cit., pp. 28-30.

³⁷² Cité dans Jean-Pierre Bertin Maghit, op. cit., p. 379.

³⁷³ Jacques Ellul, op. cit., p. 82.

³⁷⁴ Alvin A. Snyder, *Warriors of Disinformation. How Lies, Videotape, and the USIA Won the Cold War*, New York, Arcade Publishing, 1995, p. 13.

68)³⁷⁵ du 12 avril 1950, l'administration Truman prône une vaste campagne idéologique, « *a psychological scare campaign* » (selon les termes d'Edward W. Barrett, *Assistant Secretary of State for Public Affairs*), destinée au public et aux pays étrangers. Employant des arguments « *clearer than truth* »³⁷⁶, cette campagne a pour objectif de mobiliser l'opinion sur la nouvelle idéologie en matière de sécurité nationale³⁷⁷ et de se positionner en défenseur des valeurs démocratiques. Dans un discours d'avril 1950, le président Truman lance cette campagne et déclare : « *This is a struggle, above all else, for the minds of men [...] We must pool our efforts with those of other free peoples in a sustained, intensified program to promote the cause of freedom against the propaganda of slavery. We must make ourselves heard round the world in a great campaign of truth.* »³⁷⁸ Chaque côté s'octroie le monopole de la vérité, pour les États-Unis, l'étendard de la liberté en constitue l'emblème. Cette campagne se poursuit durant la présidence Eisenhower, qui déclare en février 1953 : « *A related need, therefore, is to make more effective all activities of the Government related to international information.* »³⁷⁹

La même année, l'*United State of Information Agency* (USIA)³⁸⁰ voit le jour dans la continuité du *United State Information Service* (USIS), créé après la dissolution de l'*Office of War Information*. Agence officielle d'information du gouvernement, elle constitue le premier organisme de propagande créé pendant la Guerre froide. Indépendante du gouvernement et fonctionnant en collaboration étroite avec les médias et l'industrie du film, elle a pour mission « *to understand, inform, and influence foreign publics in promotion of the national interest, and to broaden the dialogue between Americans and U.S institutions, and their counterparts abroad* ». Son premier président, Theodore C. Streibert, écrit au président dans une lettre du 27 octobre 1953 : « *Under this new mission, avoiding a propagandistic tone, the Agency will*

³⁷⁵ Le *National Security Council Directive 68 (NSC-68)* est un document séminal, classé confidentiel, qui expose les principaux axes de la politique offensive prônée pour endiguer le communisme. À cet égard, l'opposition idéologique entre les deux blocs y est décrite en termes binaires et dichotomiques, opposant *free institutions vs slavery society, democracy vs totalitarian dictatorship*.

³⁷⁶ Expression employée par Dean Acheson dans ses mémoires pour expliquer la façon dont le gouvernement devait expliquer et définir la menace communiste au peuple américain, in Steven Casey, « Selling « NSC-68 : The Truman Administration, Public Opinion, and the Politics of Mobilization, 1950-51 », *Diplomatic History*, vol. 29, n°4, September 2005, p. 655.

³⁷⁷ Michael J. Hogan, *Cross of Iron: Harry S. Truman and the Origins of the National Security State, 1945-1954*, New York, Cambridge University Press, 1998, p. 301.

³⁷⁸ Harry S. Truman, *Address on Foreign Policy at a Luncheon of the American Society of Newspaper Editors*, April, 20, 1950.

³⁷⁹ Dwight D. Eisenhower, *Annual Message to the Congress on the State of the Union*, February 2nd, 1953.

³⁸⁰ L'USIA (1953-1999) rassemble lors de sa création plusieurs agences déjà existantes comme la *Voice of America* et l'*United States Information Service* (USIS). Elle comprend plusieurs services avec quatre divisions principales : la première pour l'activité radiophonique, la seconde pour les programmes et échanges linguistiques (*Fulbright-Hays Act* en 1961), la troisième pour le service de presse, et la dernière consacrée à la production de documentaires. L'agence est absorbée et dissoute en 1999 par le *Department of State*.

emphasize the community of interest that exists among freedom-loving peoples and show how American objectives and policies advance the legitimate interests of such peoples. »³⁸¹ Il convient de préciser que l'*USIA* n'a pas influé et n'est pas intervenue de manière directe sur le contenu des productions cinématographiques produites par les studios hollywoodiens. Mais son existence a participé à l'instauration d'un climat général et d'une ambiance dominante dans laquelle il fallait montrer les États-Unis et leurs guerres sous un aspect positif « *or promote the triumph of good over evil* »³⁸². Les autorités politiques ont bien tenté d'instaurer une coopération plus étroite ; une rencontre entre le président Truman et des cinéastes hollywoodiens comme Cecil B. DeMille a même eu lieu, le 18 septembre 1950, mais qui ne donna lieu à aucune décision ou mesure concrète.³⁸³ Face à l'incapacité d'exercer une influence directe sur l'industrie cinématographique, l'*USIA* établit alors sa propre unité cinématographique (*Motion Picture Service*) et réalise dans ce cadre de nombreux documentaires destinés à informer l'étranger³⁸⁴ de la politique intérieure et extérieure américaine. De 1961 à 1966, l'unité est dirigée par George Stevens Jr, fils du réalisateur Georges Stevens³⁸⁵. Il s'agit, selon son point de vue, moins de faire acte de propagande que d'ouvrir les esprits (« *open people's mind* »³⁸⁶) et de mettre l'accent sur la compréhension et l'information (« *What is required is understanding* »³⁸⁷). Il accroît considérablement l'activité de l'*USIA*, recrute des jeunes cinéastes et gagne même des récompenses comme pour le documentaire *The Five Cities of June* (1963), de Bruce Herschensohn, avec Charlton Heston. Le film relate le déroulement d'évènements importants survenus simultanément, en juin 1963, dans cinq villes différentes : la mort et l'élection du nouveau pape au Vatican, l'admission de deux étudiants afro-américains à l'université en Alabama, la visite du président John F.

³⁸¹ The Director of the United States Information Agency (Streibert) to the President, 27 octobre 1953, <<http://history.state.gov/historicaldocuments/frus1952-54v02p2/d356>>

³⁸² Richard Dyer MacCann, *The People's Films. A Political History of U.S. Government Motion Pictures*, New York, Hastings House Publishers, 1973, p. 182.

³⁸³ Alvin A. Snyder, op. cit., p. 13.

³⁸⁴ L'*USIA* a joué un rôle de producteur et de distributeurs uniquement pour des productions de documentaires internes, destinés à être exportés vers les pays étrangers et leurs ambassades. Dans la veine des *Marshall Plan Films*, ces documentaires prennent la forme de bandes d'actualités, de portraits d'hommes politiques, de leurs déplacements à l'étranger, ou des morceaux de vie quotidienne. On peut citer *The Wall* (1962), de Walter de Hoog, sur la construction du Mur de Berlin, *The School at Rincon Santo* (1963), de James Blue suit le quotidien d'une école mexicaine et vante les bienfaits de la *Kennedy's Alliance for Progress program*, *The March* (1964), de James Blue, est consacré à la marche pour les droits civils à Washington, *John F. Kennedy : Years of Lightning*, *Day of Drums* (1966), de Bruce Herschensohn, retrace la présidence Kennedy et son action politique après son assassinat, ou encore *The Infinite Journey* (1970), de Walter de Hoog, sur le premier alunissage de la mission Apollo.

³⁸⁵ George Stevens fait partie des réalisateurs hollywoodiens ayant participé à la Seconde Guerre mondiale, il dirigea l'unité cinématographique de l'*US Army* de 1943 à 1946. Il filma la libération du camp de Dachau, certaines de ces images furent diffusées lors du procès de Nuremberg.

³⁸⁶ Richard Dyer MacCann, op. cit., p. 199.

³⁸⁷ Ibid.

Kennedy à Berlin ou encore la présence de soldats viêt-cong infiltrés dans un village au Sud-Vietnam.

Ce climat général saisit l'homme dans ses mœurs et lui crée de nouveaux habitus. La démocratie américaine et le modèle économique qui l'accompagne, basé sur la société de consommation, sont promus comme la seule possibilité d'accéder à la liberté et « au bonheur ». Ces thématiques sont proposées au monde entier, notamment par le biais des productions cinématographiques. Ce type de propagande est d'ailleurs intimement liée aux éléments fondamentaux de la vie américaine. En effet, le problème de l'assimilation de populations immigrées, venues d'horizons et de cultures différentes, nécessite une standardisation psychologique, c'est-à-dire « exactement en utilisant le genre de vie comme fondement de cette unification, comme instrument de propagande »³⁸⁸. C'est ainsi, qu'à l'écran, l'*American way of life* est souvent présenté comme s'opposant au poids des traditions étrangères. Déjà, pendant la Seconde Guerre mondiale, les productions cinématographiques le soulignent comme dans *Face au soleil levant* (*Behind the Rising Sun*, 1943), d'Edward Dmytryk, où la société japonaise apparaît despotique et conservatrice tandis que l'Amérique y est décrite comme un paradis de liberté où « tout le monde peut faire ce qu'il veut [et] où n'importe qui peut devenir président, qu'il soit né ou pas dans une cabane en rondins ». Selon les mots de Marc Ferro à propos des films anti-japonais de l'époque (que l'on pourrait, d'ailleurs, étendre aux films anticommunistes) : « Le thème principal [...] est simple : il n'a d'autres valeurs que celles défendues par la démocratie américaine. L'ennemi n'a une chance de salut que pour autant qu'il les partage ; et dès lors qu'il les partage, il n'est plus un ennemi. »³⁸⁹ Même dans les productions prosoviétiques réalisées dans les années de guerre, années de coopération avec l'URSS, comme *Mission à Moscou* (*Mission to Moscow*, 1943), ou *L'Étoile du nord* (*The North Star*, 1943) dans lesquels les combattants russes sont dépeints de manière positive, la clairvoyance et le désir de liberté d'un peuple sont célébrées.

b. Le film de guerre et la propagande sociologique

Agissant comme une sorte de persuasion intérieure, de manière inconsciente, la propagande sociologique modèle les individus et façonne le contenu des films suivant les contextes géopolitiques. Le film de guerre est particulièrement intéressant dans son utilisation de la

³⁸⁸ Jacques Ellul, op. cit., p. 82.

³⁸⁹ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio Histoire, 2005, p. 150.

propagande, à la fois dans la façon dont elle s'exprime dans sa dramaturgie (1) mais également dans la manière dont certains acteurs, au travers de leur personnalité publique et de leur vie privée, s'inscrivent dans une démarche politique vis-à-vis de la politique extérieure américaine et notamment de la guerre du Vietnam (2).

1. La mise en images de la politique extérieure

Le spectacle cinématographique, par sa prégnance et son impression de réalité, provoque chez le spectateur une conception globale de la société, un mode de vie, une façon de penser sa place dans le monde. « Pour l'individu accaparé par cette propagande sociologique, celui qui vit de telle façon est dans le bien, l'autre est dans le mal ; celui qui a une telle conception de la société est dans la vérité, l'autre est dans l'erreur. » Et c'est, en réalité, toute une société qui se raconte et s'exprime par la propagande sociologique en propageant son genre de vie.³⁹⁰ Elle se construit spontanément et « n'est pas le fruit d'une action délibérée »³⁹¹ : il s'agit du metteur en scène, du scénariste, ou de l'acteur américain qui « sans le savoir, exprime le mode américain de vivre, et c'est ce mode de vivre (dont il est pénétré et qu'il exprime dans le film) qui constitue l'élément de propagande »³⁹². La promotion des valeurs est donc le fait de scénaristes, de réalisateurs, de producteurs ou d'acteurs qui, involontairement, empreints d'une certaine conception à une période donnée, sont attentifs à l'acceptabilité sociale de leur film. Le film, avant tout, doit être rentable, dans le cadre social et idéologique donné de la Guerre froide. C'est ainsi qu'apparaît une représentation plus lisse des anciens ennemis allemands, devenus alliés dans le cadre de la coopération internationale, une image travaillée et façonnée par les relations étroites entre l'industrie hollywoodienne et les forces armées dès le début de la Guerre froide.³⁹³ L'image doit rester socialement acceptable et vendable, d'où la multiplication des "bons soldats allemands" opposés à l'ennemi nazi permettant d'ailleurs, d'effectuer le travail de réconciliation politique des anciens adversaires de la Seconde Guerre mondiale au sein de l'OTAN face au nouvel ennemi commun que constitue l'URSS.

Les films sortis peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale prolongent l'épiphanie de la victoire de la démocratie et les valeurs qui la sous-tendent. Ainsi, dans *Aventures en Birmanie (Objective Burma !, 1945)*, on célèbre la solidarité entre soldats, l'abnégation et le respect des

³⁹⁰ Jacques Ellul, op. cit., p. 79.

³⁹¹ Jacques Ellul, op. cit., p. 78.

³⁹² Jacques Ellul, op. cit., p. 78.

³⁹³ Lawrence H. Suid, *Guts and Glory, The Making of the American Military Image in Film*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2002, pp. 161-163.

morts au combat. Les soldats se battent jusqu'au sacrifice dans l'espoir de rentrer chez eux et de revoir les terres du Maine, bien meilleure que celles de la Birmanie, selon l'un des soldats. Dans *Iwo Jima (Sands of Iwo Jima, 1951)*, la mort symbolique du sergent Stryker, joué par John Wayne, s'inscrit symboliquement comme un sacrifice nécessaire pour resserrer les rangs et les hommes autour de valeurs comme la responsabilité commune, la réconciliation, et l'importance de l'institution de la famille, contre un ennemi qui les renie. La coréalisation du film *Le Jour le plus long (The Longest Day, 1962)* par les États-Unis, le Royaume-Uni, l'Allemagne et la France, symbolise la nécessité d'une coopération multilatérale dans la lutte commune contre le communisme.

La propagande sociologique peut aussi s'exprimer au travers d'un questionnement, d'un sentiment de doute et d'ambivalence. Dans les années cinquante, les films de Samuel Fuller sur la guerre de Corée constituent un cas particulier dans la production cinématographique de films de guerre. En effet, Samuel Fuller s'est engagé dans la *Big Red One*, première division d'infanterie de l'*US Army*, et a combattu sur de nombreux fronts de la Seconde Guerre mondiale : la campagne d'Afrique du Nord, le débarquement sur Omaha Beach, la bataille des Ardennes ou encore la libération du camp de Falkenau³⁹⁴. Cette expérience l'a profondément marqué et lui a inculqué une profonde méfiance envers toutes les idéologies. Ses films reflètent sa personnalité iconoclaste et sans compromis, et souvent lui attirent les foudres du Pentagone et du célèbre directeur du FBI John Edgar Hoover.³⁹⁵ Dans *J'ai vécu l'enfer en Corée (The Steel Helmet, 1951)*, le combat en Corée devient le prétexte et le réceptacle pour traiter des problèmes internes à la société américaine comme le racisme. Le prisonnier coréen tente de semer le doute dans la section en s'adressant successivement au caporal Thompson, afro-américain, et au soldat japonais Tanaka. Au premier, il déclare : « Je ne te comprends pas. Ils ne t'acceptent à leur table qu'en temps de guerre, c'est ça ? [...] Tu paies ton billet, mais tu dois aller t'asseoir au fond du bus. C'est pas vrai ? » Au second, il dit : « Tu as les mêmes yeux que moi. Ils nous détestent à cause de nos yeux [...] Ils ont interné les Américains d'origine japonaise. Peut-être même tes parents. Ou toi ? » En abordant la question de l'internement des Japonais après l'attaque de Pearl Harbor, Samuel Fuller est l'un des premiers réalisateurs à s'intéresser à la question des minorités dans un film de guerre.

³⁹⁴ Le 6 mai 1945, son régiment dirigé par le capitaine Kimble R. Richmond libère le camp de Falkenau. Les habitants de la ville de Falkenau déclarèrent n'avoir jamais su ce qu'il se passait à l'intérieur du camp. Ecœuré, Richmond ordonne alors à une délégation d'habitants de se présenter le lendemain matin devant le camp. Il demande aussi à Samuel Fuller de se munir de sa petite caméra portative 16 mm Bell&Howell, de filmer la préparation des corps, par les habitants, pour les inhumer dans le cimetière et qu'ils ne puissent plus dire qu'ils ne savaient pas. Ce témoignage visuel déchirant a été l'objet d'un documentaire réalisé par Emil Weiss, *Falkenau, Visions de l'impossible*, en 1988.

³⁹⁵ Samuel Fuller, *Un Troisième Visage*, Paris, Allia, 2011, pp. 316-320.

Robert Aldrich s'inscrit dans son sillage avec *Attaque ! (Attack !, 1956)* en relatant la mort d'une section entière sous le feu ennemi à cause de la lâcheté et de la peur du capitaine Cooney. Dans *L'enfer est pour les héros (Hell is for Heroes, 1962)*, l'ambivalence des valeurs en temps de guerre est soulignée par l'aveu d'un soldat : « Je ne sais pas ce qui est bien. » Malgré une ambiguïté ambiante dans les années soixante, le film de combat de la Seconde Guerre mondiale continue de donner une image positive de l'armée américaine, à l'image du film *La Bataille des Ardennes (Battle of the Bulge, 1965)*, retraçant la bataille des Ardennes pendant l'hiver 1944, qui met en scène l'Amérique telle une *vigilante force*, déterminée à prendre sa revanche après l'attaque surprise et massive des forces nazies.

Enfin, les films sur le Vietnam montrent en permanence combien les États-Unis ne peuvent s'en sortir que dès lors qu'ils reconstituent un bout d'Amérique là-bas. Ce réflexe ethnocentrique est présent dans presque tous les films sur le Vietnam comme la séquence emblématique du surf dans *Apocalypse Now (1979)*, dans laquelle le capitaine Kilgore (Robert Duvall) bombarde une plage afin de créer des vagues artificielles et de s'adonner au surf, activité emblématique d'une jeunesse américaine insouciant et symbole du rêve californien. Il s'écrie alors : « *I mean I'm not afraid to surf this place, I'll surf this whole fucking place !* » La séquence *Bunnies* s'inscrit dans le même sens : même à la frontière cambodgienne, ils reconstituent un ersatz de Las Vegas avec un show de playmates. De même, dans *M.A.S.H. (1970)*, le match de football américain, sport national emblématique, constitue un moment de fraternité entre les personnages, même si le match est truqué et que l'appât du gain prend le pas sur le désir de vaincre l'adversaire. Tous les films sur le Vietnam partagent l'idée des bienfaits d'un mode de vie à diffuser, en opposition à celui des Vietnamiens. Le rapport aux valeurs et à la culture diffèrent mais les exceptions sont rares à cet ethnocentrisme exacerbé. Pour Jean Baudrillard, les Américains ont combattu avec deux armes essentielles au Vietnam : l'aviation et l'information : « c'est-à-dire le bombardement physique de l'ennemi et le bombardement électronique du reste du monde [...] C'est pourquoi la guerre a été gagnée des deux côtés : par les Vietnamiens sur le terrain, par les Américains dans l'espace mental électronique. 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 »³⁹⁶.

Certaines personnalités du cinéma américain, par la récurrence et le type de rôles endossés et par la résonance de leur vie privée, représentent et portent en elles une posture politique et

³⁹⁶ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 99.

donc véhiculent de la propagande. La connivence entre leur vie privée et leur « double » cinématographique à l'écran participe à la construction d'une imagerie effaçant les frontières entre la sphère privée et la sphère publique.

2. John Wayne et Jane Fonda : deux figures antagonistes guerrières

Deux personnalités, en particulier, s'avèrent intéressantes dans leur rapport à la guerre du Vietnam et plus généralement à la politique extérieure américaine : John Wayne et Jane Fonda. Tous deux incarnent deux tendances politiques, opposant *Right vs Left*, deux discours iconographiques et idéologiques, et deux discours à l'intérieur de l'industrie du film (*Old Hollywood* versus *New Hollywood*).

John Wayne, qualifié de « *the last American hero* »³⁹⁷, s'impose comme une personnalité fédératrice de l'autorité établie incarnant parfaitement les valeurs nationales défendues pendant la Guerre froide. La collusion entre ses rôles à l'écran et sa personnalité en a fait une figure mythique et iconique majeure. Cette période est celle de son engagement politique. Républicain convaincu, il devient, en mars 1949, président de la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA)³⁹⁸. Cet engagement intervient à un moment charnière de l'affrontement idéologique entre les deux blocs, puisqu'à la fin de l'été 1949 intervient un premier essai nucléaire russe suivi, le 1^{er} octobre, de la proclamation de la République populaire de Chine, ainsi que du début du procès d'Alger Hiss et quelques années plus tard de celui des époux Rosenberg. Le cow-boy le plus célèbre d'Amérique est à la fois proche des politiciens *Right Wing*, comme Barry Goldwater ou Ronald Reagan, et des personnalités du cinéma de la même sensibilité politique, comme Ward Bond, Robert Taylor ou Jim McGuinness. Il s'inscrit comme un véritable *Cold War warrior*: « *he had a greater impact on the way Americans viewed the conflict than probably any other Hollywood figure* »³⁹⁹. Il incarne un symbole puissant du patriotisme, de l'efficacité et de la force, par les nombreux rôles qu'il incarne dans les films de guerre comme dans *Back to Bataan* (1945), *Les Sacrifiés* (*They Were Expendables*, 1945), *Iwo Jima* (*Sands of Iwo Jima*, 1948) ou encore *Le Jour le plus long* (*The Longest Day*, 1962). Il est véritablement considéré comme une sorte de modèle militaire, le soldat américain par excellence, qualifié par le Général Mac Arthur

³⁹⁷ Ronald Reagan, *Election Eve Address "A Vision for America"*, March 11, 1980.

³⁹⁸ La MPA est créé le 4 février 1944 pour défendre les intérêts de l'industrie contre toutes formes d'infiltration et de menace communiste ou fasciste.

³⁹⁹ Tony Shaw, *Hollywood Cold War*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2007, p. 200.

de : « *the cavalry officer more than any man in uniform* ». Richard Slotkin évoque le « *John Wayne syndrome* » pour dépeindre cette représentation d'une conduite héroïque d'autant plus ironique qu'il fut exempté de service militaire et ne put servir son pays pendant la Seconde Guerre mondiale. Il est même qualifié de *draft-dodger*, par H. Bruce Franklin, ayant reçu la « *Congressional Gold Medal for playing a warrior hero in the movies* »⁴⁰⁰. Certains auteurs soutiennent l'idée que ce rendez-vous manqué explique ce superpatriotisme qui l'habite pendant la Guerre froide, sorte d'expiation de cette culpabilité, appelant les jeunes générations à aller combattre en Corée et au Vietnam. Il se positionne comme un anticommuniste farouche, rejoignant en 1960 la *John Birch Society*, association fondée en 1958. Cette association aux valeurs ultra-conservatrices, contre l'interventionnisme étatique et toute forme de *Welfare State*, défend l'idée que « des forces communistes ont presque entièrement pris le contrôle [du] gouvernement fédéral »⁴⁰¹.

Incarnation du mythe puissant du *frontierman* chargé de domestiquer l'Ouest et par extension le monde, les trois films consacrés à la « *Seventh Cavalry* » réalisés par John Ford *Le Massacre de Fort Apache (Fort Apache, 1948)*, *La Charge héroïque (She Wore a Yellow Ribbon, 1949)* et *Rio Grande (1950)* préfigurent la sensibilité politique et le rôle qu'il va endosser pendant la Guerre froide.⁴⁰² Durant les années soixante, il réalise deux films témoignant de cette posture politique : *Alamo (The Alamo, 1960)* et *Les Bérêts verts (The Green Berets, 1968)*. À la sortie de *The Alamo*, il déclare à la critique Louella Parsons : « *The eyes of the world are on us. We must sell America to countries threatened with Communist Domination. Our picture is also important to Americans who should appreciate the struggle our ancestors made for the precious freedom we enjoy.* »⁴⁰³ En décembre 1965, soucieux de faire comprendre au peuple américain les raisons de l'engagement au Vietnam, il écrit une lettre au président Johnson dans laquelle il lui fait part de son intention d'adapter le roman de Robin Moore, *The Green Berets*⁴⁰⁴. Il lui exprime son envie de raconter « *the story of our fighting men in Vietnam with reason, emotion, characterization, and action. We want to do it in a manner that will inspire a patriotic attitude [...] a feeling which we have always had in this country in the past during times of stress and trouble* »⁴⁰⁵. Le film réduit la guerre du

⁴⁰⁰ H. Bruce Franklin, *Vietnam and Other American Fantasies*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2001, p. 15.

⁴⁰¹ Richard Hofstadter, op. cit., p. 71.

⁴⁰² Gary Wills, *John Wayne. The Politics of Celebrity*, London, Faber and Faber, 1997, p. 159.

⁴⁰³ Cité in Randy Roberts, James s. Olson, *John Wayne, American*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, p. 471.

⁴⁰⁴ Robin Moore, *The Green Berets*, New York, Crown Publishers, 1965.

⁴⁰⁵ «John Wayne to Lyndon B. Johnson, *The Green Berets*, December 28, 1965, *The Green Berets* file, White House Central files, February 15, 1968, Lyndon Baines Johnson Library, Austin, Texas », in *Film and*

Vietnam au travers d'une configuration westernienne. Michael Wayne, son fils, le confirme : il s'agit d'un « film de cow-boys et d'Indiens [où] les Américains sont les gentils et les Viêt-cong les méchants »⁴⁰⁶. L'ennemi communiste est dépeint comme une menace monolithique, aux méthodes barbares, guidée par des velléités d'expansion et de domination du monde.

Par opposition, l'actrice Jane Fonda symbolise une période nouvelle du cinéma américain, post-Production Code, post-Studio System, celle du Nouvel Hollywood⁴⁰⁷ et de la contre-culture, tout en entretenant une solide filiation avec le Hollywood classique, par son père l'acteur Henry Fonda. Membre de la famille cinématographique de John Ford, pour lequel il incarne notamment Abraham Lincoln dans *Vers sa destinée* (*Young Mr Lincoln*, 1939), Tom Joad dans *Les Raisins de la colère* (*The Grapes of Wrath*, 1940) ou encore le lieutenant Thursday dans *Le Massacre de Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948), Henry Fonda constitue l'emblème de la droiture et des valeurs démocratiques par excellence. Il est perçu comme un *liberal* par opposition au conservatisme de John Wayne. Jane Fonda commence sa carrière d'actrice au début des années soixante dans des rôles conventionnels et devient vite, en raison de son physique un sex-symbol, grâce à son rôle dans *Barbarella* (1968) de Roger Vadim.

À cette même période, elle s'engage et prend position pour de nombreuses causes sociales et politiques. Elle milite activement en faveur du mouvement des droits civils et des minorités et surtout contre la guerre du Vietnam. Surnommée *Hanoi Jane* par ses détracteurs, elle utilise son influence et son argent pour militer sur les campus contre la politique extérieure américaine et soutenir les associations comme la *Vietnam Veterans Against the War Organization*. À l'université du Michigan, le 21 novembre 1970, elle témoigne même d'une sympathie pour l'idéologie communiste : « *If you understood what communism was, you would hope, you would pray on your knees that we would someday become communist.* »

En 1972, elle effectue un premier voyage dans le Nord-Vietnam. Une série de photographies paraît dans la presse. Sur l'une d'elles, Jane Fonda apparaît casquée et souriante, dans un campement militaire nord-vietnamien, à Hanoï assise sur un canon anti-aérien. Elle fait

Propaganda in America. A Documentary History, 1945 and After, Vol. IV, New York, Greenwood Press, 1991, p. 390.

⁴⁰⁶ Cité dans Jim Hoberman, *The Magic Hour, Une fin de siècle au cinéma*, Capricci, 2003, p. 37.

⁴⁰⁷ Le Nouvel Hollywood désigne une période cinématographique, des années soixante au début des années quatre-vingt, caractérisée par l'arrivée d'un groupe de réalisateurs (Scorsese, De Palma, Ashby, Coppola, ...) qui vont imposer le *director* (réalisateur) comme épicerie de la réalisation d'un film. Voir Peter Biskind, Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood. Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La révolution d'une génération*, Paris, Le Cherche Midi, 2006. Peter Fonda, son frère, joue Captain America, l'un des motards du film *Easy Rider* (1969), de et avec Dennis Hopper, film dont le succès inespéré a fait beaucoup pour l'émancipation du Nouvel Hollywood et marque, selon certains auteurs, son début.

scandale aux États-Unis et cela lui vaut les pires insultes (« *Commie Bitch* » « *Traitor* »). Dans un enregistrement radiophonique du 22 août 1972, elle condamne l'action américaine : « *I thought, this is a war against Vietnam perhaps, but the tragedy is America's [...] I don't think that the people of Vietnam are about to compromise in any way, shape or form about the freedom and independence of their country, and I think Richard Nixon would do well to read Vietnamese history, particularly their poetry, and particularly the poetry written by Ho Chi Minh.* » Elle prend fait et cause pour le peuple vietnamien et assure du traitement convenable des prisonniers de guerre américains allant jusqu'à remettre en cause le témoignage de certains *Prisoners of War*, les qualifiant d'hypocrites et de menteurs.⁴⁰⁸

Le point d'orgue de son activisme contre la guerre intervient avec le film-documentaire *F.T.A. (Fuck the Army ou Free the Army, 1972)*, sorte de road-show, qu'elle coproduit et qu'elle monte avec l'acteur Donald Sutherland et l'auteur de bande dessinée Jules Feiffer, revendiqué comme une réponse à l'*USO Tour* de Bob Hope.⁴⁰⁹ Parcourant la côte ouest des États-Unis et s'adressant aux soldats, ils chantent, jouent et interpellent le public en se moquant du gouvernement et en interrogeant le bien-fondé de la guerre au Vietnam. Le mouvement anti-guerre prend de l'ampleur et atteint certaines bases militaires. Les cafés attenants (*Coffee House*), servent de lieux de réunion et d'organisation pour les soldats et les activistes. En 1974, elle revient à Hanoï avec son compagnon Tom Hayden, ancien fondateur et leader de l'organisation *Students for a Democratic Society*⁴¹⁰. Sur place, ils produisent et jouent dans un documentaire, *Introduction to the Enemy* (1974), réalisé par Haskell Wexley. Le documentaire brosse un portrait favorable des Vietnamiens, montrés comme des êtres humains victimes des bombardements américains et leur donne la parole dans des interviews. Dès la fin des années soixante et tout au long des deux décennies suivantes, ses choix cinématographiques s'accordent avec ses engagements, de même que les réalisateurs la choisissent aussi pour ce qu'elle représente et symbolise politiquement. Ainsi, elle tourne avec Alan J. Pakula dans *Klute* (1971), avec Sydney Pollack dans *On achève bien les chevaux (They Shoot Horses, Don't They ?)*, (1969), avec Hal Ashby dans *Le Retour (Coming Home, 1978)* et avec James Bridges dans *Le Syndrome chinois (The China Syndrome, 1979)*. Dans

⁴⁰⁸ Craig Howes, *Voices of the Vietnam POWs Witnesses to their Fight*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 53.

⁴⁰⁹ Une poignée de stars emmenées par Bob Hope se produisaient dans les bases militaires au Vietnam dans des shows organisés par l'United Service Organisations (USO) pour les soldats engagés.

⁴¹⁰ La *Student for a Democratic Society* (SDS) est un des mouvements étudiants emblématiques qui contribua à la naissance de la *New Left* (Nouvelle Gauche). Descendante du groupe socialiste fondée en 1905, la *League for Industrial Democracy*, la SDS est fondée en 1960. En 1962, à Port Huron dans le Michigan, se tient la convention officielle qui préside à sa création. À cette occasion, un texte séminal pour le mouvement est rédigé, le *Port Huron Statement* qui deviendra pour la *New Left* une référence majeure.

les deux derniers films, elle incarne une femme naïve, évoluant dans un milieu conventionnel et bourgeois. Au fil des événements auxquels son personnage (Sally Hyde/Kimberly Wells) est confronté (guerre du Vietnam/ sécurité nucléaire), elle se libère lentement et s'éveille à l'engagement politique et à l'action radicale.

L'image de Jane Fonda en activiste se prolonge encore aujourd'hui lorsque, après le 11 septembre, le chanteur de country Steve Earle est contesté par la droite américaine pour sa chanson *John Walker's Blues* sur John Walker, le jeune Américain dit *the American Taliban*, arrêté en Afghanistan. Steve Gill, présentateur de radio à Nashville déclare alors que : « *This puts [Earle] in the same category as Jane Fonda and John Walker and all those people who hate America* »⁴¹¹. Saisissante déclaration qui persiste à faire de Jane Fonda, encore en 2002, une ennemie de l'Amérique.

Dans l'affrontement idéologique qui oppose les deux grandes puissances, la fonction stratégique du cinéma comme projecteur des mythologies nationales et comme facteur d'enculturation va attirer l'attention des autorités militaires. Les liens institutionnels et formels déjà établis pendant la Seconde Guerre mondiale vont être renforcés dans le contexte de la Guerre froide et mobilisés afin de consolider les sentiments nationaux et patriotiques, nécessaires à la pérennité de la politique du *containment* prônée par le gouvernement.

⁴¹¹ David Corn, « Cultural Treason? The Right Targets Musician Steve Earle », *The Nation*, 24 juillet 2002, <http://www.thenation.com/blog/155989/cultural-treason-right-targets-musician-steve-earle#>)

II. La collaboration de l'industrie du cinéma avec le Département de la Défense

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le *National Security Act* crée le *National Military Establishment* remplaçant l'*U.S. Department of War* et fusionnant les trois corps d'armée dans un commandement militaire centralisé. Par un amendement du 10 août 1949, il devient le *Department of Defense* ou *The Pentagon*⁴¹². À l'égal des nombreuses relations entretenues entre l'industrie cinématographique et le pouvoir politique, une coopération volontaire s'est également construite entre l'industrie cinématographique et le *Department of Defense (DoD)*. Cette collaboration est pratiquement née en même temps que le cinéma et dès les années vingt, King Vidor demande l'assistance au *War Department* pour son film *La Grande Parade (The Big Parade, 1925)*.⁴¹³

La Seconde Guerre mondiale constitue un moment clé des relations entre les studios et l'armée. En effet, dès 1941, un bureau de liaison du *War Department* se met en place au sein des studios dont la mission est de coordonner et de centraliser les scénarios soutenant l'adhésion du public à la politique interventionniste du gouvernement. Cette mission s'inscrit en parallèle de celle de l'*Office of War Information*⁴¹⁴, dont la mission est d'encourager les studios à produire des films de propagandes exaltant les valeurs et le courage des soldats. Le bureau de liaison reste pleinement actif pendant la Guerre froide et, en 1949, l'*Office of the Assistant Secretary of Defense for Public Affairs* crée la *Motion Picture of Production Office* qui officialise et renforce les relations institutionnelles entre les deux instances. Ce bureau de liaison, section dépendant directement du *Department of Defense Public Affairs Office*, est dirigé par Don Baruch. Sa mission est d'apporter une assistance technique et idéologique aux réalisateurs et producteurs qui en feront la demande.

Les relations d'interdépendance entre les studios et le *DoD* sont à la fois formelles, organiques et légales. Des contrats de collaboration sont mis en place, instaurant un droit de regard sur le contenu des films en échange d'un prêt de matériel (A). Cette collaboration

⁴¹² Les deux dénominations sont utilisées comme des synonymes mais le Pentagone désigne le bâtiment abritant le quartier général du Département de la Défense, situé à Arlington County, en Virginie.

⁴¹³ Lawrence H. Suid, op. cit., pp. 24-29.

⁴¹⁴ L'*Office War Information (OWI)* est un organisme gouvernemental créé le 13 juin 1942 pour coordonner les services d'information pendant la guerre. Il comprend deux unités photographiques, le support radiophonique *Voice of America*, le *Bureau of Motion Picture*, la *Psychological Warfare Branch*. Son rôle était de « permettre au public, à l'intérieur et à l'extérieur du pays, de mieux comprendre la guerre, de coordonner les activités du gouvernement en matière d'information, et de servir comme instrument de liaison avec la presse, la radio et le cinéma », cité in Jean Pierre Bertin Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau monde Éditions, 2008, p. 379.

intervient aussi de manière plus informelle dans un mouvement d'alignement des instances idéologiques du pays, au travers d'une politique de communication et d'information orchestrée par les autorités militaires participant au rayonnement culturel décidé par le gouvernement dès le début de la Guerre froide (B).

A. L'évolution de la collaboration entre Hollywood et le *DoD*

Le *DoD* est au centre du dispositif de l'État de sécurité nationale (*National Security State*), institué dès 1947, en tant que producteur de stratégies, de doctrines et d'orientations de la politique extérieure. Sa capacité d'influence et de production de représentations s'effectue notamment au travers d'une coopération avec l'industrie du cinéma. De l'après-guerre jusqu'au milieu des années soixante, un long cycle d'alignement s'opère entre les trois instances : cinéma, opinion publique et politique extérieure. Durant cette période, le dispositif de coopération entre les forces armées et les studios hollywoodiens se renforce et de nombreux films de guerre en bénéficient (a). Un infléchissement apparaît avec la guerre du Vietnam et le climat de contestation générale jusqu'à la présidence Reagan et le retour des valeurs conservatrices marquant un renouveau dans les relations entre les studios et les forces armées (b).

a. Du début de la Guerre froide à la guerre du Vietnam : la militarisation du cinéma et du modèle héroïque

Par ce type de coopération, le cinéma devient une véritable force de frappe pour imposer une image bénéfique pour les forces armées, d'autant que les contrats de prêt de matériel offrent un bénéfice avantageux pour chacune des parties (1). L'image de l'ennemi ne subit pas, quant à elle, d'incidence directe. Le dispositif n'a pas réellement d'influence sur sa représentation puisque l'attention des forces armées se porte surtout sur l'image des soldats américains et leurs actions sur le terrain prônant une vision et une esthétique acceptable du combat et de la violence (2).

1. Le principe de la coopération : procédure et visibilité

Au lendemain de la guerre, en 1945, l'heure est à la mobilisation idéologique pour lutter contre le communisme. Pour Eric Johnston, directeur de la *Motion Picture Association of America* (MPAA) : « *We must strive constantly to utilize all the others tools of mass communications to tell the democracy story. Because motion pictures [...] are the last link which the people share with America.* »⁴¹⁵ Il donne des orientations pour les productions à venir et déclare ne plus vouloir de films comme *Les Raisins de la colère*⁴¹⁶ (*Grapes of Wrath*, 1940) : « *We'll have no more films that deal with the seamy side of American Life. We'll have no more films that threat the banker as a villain.* »⁴¹⁷ De même, il n'est plus question de sortir des productions pacifistes dans la veine de *À l'Ouest, rien de nouveau* (*All Quiet on the Western Front*, 1930). Le DoD et Eric Johnston vont d'ailleurs œuvrer de concert pour empêcher la ressortie du film, de crainte qu'une telle propagande pacifiste puisse embarrasser le conflit géopolitique contre l'URSS : « *Pentagon wants to ban this reissue of antiwar propaganda since it is damaging to the current war effort.* »⁴¹⁸ Le ton est donné, l'Amérique veut offrir au monde une image positive. Le DoD soigne donc l'image des forces armées, perçues comme le moyen efficace et légitime de protection et de défense de la collectivité. En 1949, le DoD installe Donald Baruch à la direction du bureau de liaison de l'Armée au sein des studios. Il devient *Le Chief of the Motion Picture Production Office* et occupe le poste pendant presque quarante ans.⁴¹⁹ Celui-ci a pour mission de réguler et faciliter les relations entre les deux instances tout en gérant la concurrence sévissant entre les services de communications des trois armées,⁴²⁰ suite à la fusion opérée par le *National Security Act*. Cette pratique concerne essentiellement le film de guerre mais d'autres genres peuvent y avoir

⁴¹⁵ Cité in Lary May, *The Big Tomorrow, Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 176.

⁴¹⁶ *Les Raisins de la colère* (*Grapes of Wrath*, 1940), qualifié comme traitant de l'aspect sordide (« *the seamy side* ») de l'*American way of life* par Éric Johnson, est un film de John Ford, écrit par Nunnally Johnson, adapté d'un livre de John Steinbeck, paru en 1939. L'histoire se déroule pendant la Grande Dépression et raconte l'exode de la famille Joad forcée de quitter l'Oklahoma après leur expropriation de leurs terres par les banques. La famille prend la route vers l'Ouest et la Californie, terre promise pour ces laissés pour comptes, en quête d'un travail. Le livre et le film expriment la colère accumulée des travailleurs contre un système économique ayant trahi le prolétariat rural et s'inscrivent comme une protestation radicale.

⁴¹⁷ Cité in Murray Schumach, *The Face on the Cutting Room Floor: the Story of Movie and Television Censorship*, New York, Da Capo Press, 1974, p. 139.

⁴¹⁸ Cité in Lary May, op. cit., p. 177.

⁴¹⁹ Donald Baruch est remplacé par le colonel Philip Strub en 1989 à la tête du bureau de liaison, fonction qu'il occupe encore aujourd'hui.

⁴²⁰ En réalité, chaque corps d'armée décide du soutien qu'elle apporte à certaines productions, le rôle de Donald Baruch étant de superviser les modalités de coopération et de servir de liaison entre chaque partie.

recours, notamment si le film contient des séquences de combat ou nécessite du matériel militaire.

Il existe différents degrés de collaboration :

- d'abord, il y a la *Courtesy Cooperation* qui consiste à prêter un conseiller technique ou simplement des images d'archives (*stock-shots*) ;
- ensuite, le *DoD* peut décider une *Limited Cooperation* comprenant, en plus des conseillers techniques, une mise à disposition de personnel (figurants, pilotes, etc.), de matériel (porte-avions, avions, tanks, etc.) ou d'un lieu (bases militaires, terrain, etc.) ;
- enfin, la *Full Cooperation* est la coopération la plus étendue, avec l'octroi de conseillers techniques, la mise à disposition d'hommes, d'équipements et de lieux sans aucune restriction. Elle peut aussi consister à accompagner et encourager la sortie promotionnelle d'un film.

Les producteurs et réalisateurs voulant obtenir une aide logistique des forces armées pour le tournage d'un film doivent se plier à une procédure stricte. Pour obtenir l'assistance, ils doivent soumettre le scénario à l'*Office of the Assistant Secretary for Public Affairs*, qui l'examine. Le bureau de liaison est chargé d'analyser le scénario, d'émettre des critiques et de s'assurer que le script « *will benefit the Department of Defense or otherwise be in the national interest* »⁴²¹. Cette procédure fait donc du *DoD* un superviseur, presque un attaché de production. Des modifications et des réécritures peuvent être demandées à l'équipe de production, et c'est seulement après l'approbation du script que les démarches sont faites pour fournir l'assistance requise. Le type de coopération n'est d'ailleurs décidé qu'après la lecture du scénario.

L'intérêt du producteur est à la fois économique, puisque le prêt de matériel militaire revient à un très bas coût, mais également esthétique, puisque l'accès au matériel et au conseil militaires permet une représentation et une approche plus réalistes du combat à l'écran. Pour le *DoD*, il s'agit de veiller à ce que le film retranscrive une image positive et réaliste (*accuracy*) des militaires et de leurs actions et de s'assurer des retombées favorables sur le recrutement tout en soutenant le moral des troupes. En effet, l'*Instruction 5410.15* précise que le scénario doit respecter « *the authenticity of the portrayal of military operations, or historical incidents, persons and places depicting a true interpretation of military life* »⁴²².

⁴²¹ Department of Defense Instruction 5410.15, *Delineation of DoD Audio-Visual Public Affairs Responsibilities and Policies*, November 3, 1966 in Julian Smith, *Looking Away, Hollywood and Vietnam*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 221.

⁴²² Ibid.

Cette coopération est un puissant *public relation medium* pour les forces armées et une vitrine idéologique permettant le contrôle de son image et la diffusion d'informations et de représentations positives en direction du public américain et international. Elle participe aussi à créer et à revigorer « *the martial spirit in the American people* »⁴²³. Pourtant, le problème de la relecture et de la modification des scénarios par des membres de l'armée interroge. La question se pose de la qualification d'un tel dispositif : s'agit-il d'une procédure de censure ou juste d'une négociation consentie entre deux instances ?

À partir du moment, où il existe pour le *DoD* une image du soldat et de sa mission, présumée « réaliste et authentique » et qu'il se réserve le droit « *to make changes necessary to correct scenes which violate policy or contain information detrimental to the best interest of the Department of Defense and that this portions of the completed picture will not be exhibited* »⁴²⁴ ; il s'agit, donc, de poser un système de valeurs (« *standards of dignity* »⁴²⁵) préjugé comme bénéfique et positif pour leur image. A contrario, il s'agit d'user de techniques d'influences (éviter la diffusion d'images négatives ou contraires à un système de valeurs préétabli) « en vue de modifier le comportement du public à leur égard »⁴²⁶ et, finalement, de se situer dans une logique d'influence et de propagande.

La coopération peut être visible dans le film lui-même sous la forme d'une *film dedication* placée avant ou après le générique du début. Ces encarts (écrits ou narrés en voix off) sont très fréquents dans les films retraçant la Seconde Guerre mondiale ou la guerre de Corée. Ils servent souvent de prétexte pour rendre hommage aux forces armées et au sacrifice des soldats. Ils peuvent servir également à replacer le film dans son contexte à l'aide de cartes animées, de drapeaux, ou de schémas.

Bataan (1944) s'ouvre sur une dédicace aux soldats : « *To those immortal dead, who heroically stayed the wave of barbaric conquest, this picture is reverently dedicated* ». *Les Sacrifiés (They Were Expendables, 1945)* a bénéficié de l'appui logistique des forces armées et adresse donc ses remerciements à « *The United States Navy, Army, Coast Guard and Office of Strategic Services* ». De même pour *Iwo Jima (Sands of Iwo Jima, 1948)*, qui s'ouvre sur

⁴²³ « Interview with Clayton Fritchey, December 18, 1974. Lawrence Suid Collection, Georgetown University Special Collections Library, Washington, D.C. » in Lawrence Suid (ed.), *Film and Propaganda in America. A Documentary History, 1945 and After, Vol. IV*, New York, Greenwood Press, 1991, p. 204.

⁴²⁴ « Department of Defense Instruction 5122.3, Function of Pictorial Branch and Cooperation Policies, February 17, 1954 », in Lawrence H. Suid, *Film and Propaganda*, op. cit., p. 212.

⁴²⁵ Department of Defense Instruction 5410.15, *Delineation of DoD Audio-Visual Public Affairs Responsibilities and Policies*, November 3, 1966 in Julian Smith, *Looking Away, Hollywood and Vietnam*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 221.

⁴²⁶ Jacques Ellul, op. cit., p. 76.

une dédicace classique, sur l'hymne des Marines : « *To the United States Marine Corps, whose exploits and valor have left a lasting impression on the world and in the hearts of their countryman. Appreciation is gratefully acknowledged for their assistance and participation which made this picture possible* ».

Les films sur la Corée poursuivent cette tradition formelle avec *J'ai vécu l'enfer en Corée* (*The Steel Helmet*, 1950). Samuel Fuller dédie son film à l'infanterie américaine, bien qu'il n'ait jamais sollicité une aide du *DoD* et que le film ait fortement déplu aux autorités militaires. Au contraire, pour son film suivant *Baïonnette au canon* (*Fixed Bayonets!*, 1951), il rend hommage au « *Department of the Army for its encouragements, advice, and active cooperation in the preparation and production of this picture* ». Dans *La Gloire et la peur* (*Pork Chop Hill*, 1959), une dédicace précède le générique : « *We are deeply grateful for the cooperation of the United States Army* ». De même, *Les Maraudeurs attaquent* (*Merill's Marauders*, 1962) fait honneur aux forces armées: « *for the cooperation of the United State Army's Special Forces and the Philippine Armed Forces whose participation contributed immeasurably to this dramatic reenactment of an inspiring page from history* ». Enfin, *Le Jour le plus long* (*The Longest Day*, 1962), fruit d'une coopération militaire inégalée, remercie dans son générique les conseillers militaires présents avant et pendant le tournage.

Cette dédicace peut être aussi signalée, à la fin du générique, dans la rubrique des *Miscellaneous Crew, Thanks* ou *Special Thanks*, où apparaît le nom du *Special Assistant* ou des conseillers militaires. Le film de John Wayne, *Les Bérêts verts* (*The Green Berets*, 1968), produit et réalisé en étroite collaboration avec le *DoD*, constitue un véritable « film de propagande sponsorisé par le gouvernement » (« *government-sponsored propaganda film* »). Pourtant, après la vision du *final cut*, Donald Baruch s'inquiéta du fait que le public puisse le percevoir comme tel. Il demanda alors expressément à Michael Wayne, que le *DoD* ne soit pas crédité dans les remerciements à la fin du générique,⁴²⁷ ne voulant pas que « la valeur propagandiste du film soit affecté par cette collaboration »⁴²⁸ et que le film ne soit pas considéré à sa juste valeur, qui selon Michael Wayne constitue « une formidable œuvre de divertissement »⁴²⁹. C'est ainsi que *Les Bérêts verts* est le seul film à avoir reçu une *Full Cooperation* du Pentagone, sans qu'elle ne soit créditée au générique.

⁴²⁷ David L. Robb, *Operation Hollywood, How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, New York, Prometheus Books, 2004, pp. 277-278.

⁴²⁸ « "the propaganda value of film" might be affected by the association », Ibid.

⁴²⁹ « an exciting piece of motion picture entertainment », Ibid.

2. Réelle incidence sur le contenu des films et sur la représentation de l'ennemi

Fondamentalement, les films de guerre de cette première période donnent tous une image favorable de l'armée américaine. Un traitement positif est réservé au héros-soldat tandis que peu de demandes de modifications concernent le personnage de l'ennemi ou sa fonction. Simplement les films assistés par le Pentagone donnent une vision plus simpliste voire propagandiste de la guerre, à l'image du film de John Wayne, *Les Bérets verts* (*The Green Berets*, 1968).

Cette première période (1947-1970) se caractérise par un climat fortement militariste et anticommuniste, marqué notamment par les enquêtes de la *House Un-American Activities Committee* et les difficultés économiques des studios en concurrence avec l'arrivée de la télévision. Il convient de préciser que cette coopération ne concerne pas toute la production de films de guerre. En effet, environ 41% des films en ont bénéficié⁴³⁰, avec une période plus favorable de 1948 à 1962. Un climat d'harmonie souffle entre les deux instances et de nombreux films de combat de la Seconde Guerre mondiale sont soutenus par le Pentagone, comme *Les Forçats de la gloire* (*The Story of G.I. Joe*, 1945), *Les Sacrifiés* (*They were Expendable*, 1945) ou *Iwo Jima* (*Sands of Iwo Jima*, 1949). Ces films ont en commun de véhiculer une image consensuelle des forces armées centrée autour de la figure du *tough warrior*, un soldat professionnel entièrement dévoué à son pays. John Wayne en est l'incarnation parfaite : un héros qui endure les coups et les épreuves dans l'accomplissement de sa mission pour le bien collectif.

La coopération permet au DoD de s'assurer d'une représentation et d'une esthétique « verrouillée » du combat. Par là même, il s'agit de façonner un modèle narratif dépeignant sous un jour favorable le combat (excitation, héroïsme, solidarité et camaraderie...). Les films soutenus ont en commun de mettre en scène une vision acceptable de la violence avec une mort rapide et glorieuse des soldats, sans trop d'effusion de sang, symboliquement soulignée par une caméra qui ne s'y attarde pas. La guerre s'inscrit dans une perspective de légitimation et de justification des souffrances qui l'accompagnent, nécessaires pour assurer la victoire sur l'ennemi. Le DoD reproche notamment au scénario du *Jour le plus long* (*The Longest Day*, 1962) les nombreuses scènes de massacres et de bains de sang et demande au producteur de

⁴³⁰ Russell E. Shain, « The Effects of Pentagon Influence on War Movies », *Journalism Quarterly*, 494 (Winter 1972), p. 643.

veiller à minimiser « *the dramatization of personal killings* » avant d'ajouter : « *We think that such an effort on your part would avoid the "bloodbath" effect.* »⁴³¹

De même, il subsiste quelques réticences pour l'armée à soutenir un film dans lequel les militaires usent d'une violence directe envers l'ennemi ou envers leur hiérarchie. Les images doivent être socialement acceptables. Le film *Attaque ! (Attack !, 1956)* se voit ainsi refuser l'assistance parce qu'il met en scène un soldat américain abattre un supérieur, accusé d'incompétence et de lâcheté.⁴³² Samuel Fuller raconte dans son autobiographie⁴³³ sa convocation par les autorités militaires après la sortie de *J'ai vécu l'enfer en Corée (The Steel Helmet)* en 1950. Celles-ci accusèrent le film « d'endoctrinement communiste ». Les militaires lui reprochèrent une scène dans laquelle le sergent Zack (Gene Evans) abat de colère un prisonnier de guerre. Ils arguèrent qu'une telle action ne reflétait pas la réalité du terrain. Ce genre de scène est ainsi largement banni des films réalisés en collaboration avec les autorités militaires, soucieux de préserver l'image et l'intégrité du soldat américain, au-dessus de tout soupçon. Ils critiquèrent également le choix du nom de l'infirmier afro-américain, Thompson. De manière totalement fortuite, Thompson était le nom de code pour les ouvriers communistes en situation irrégulière aux États-Unis.⁴³⁴ A contrario, *La Gloire et la peur (Pork Chop Hill, 1959)* est approuvé par le Pentagone pour deux raisons : d'abord pour la mise en avant du courage des soldats qui, malgré les difficultés et les pertes humaines, accomplissent leur mission jusqu'au bout ; mais aussi parce que le film fait taire le sentiment post-Corée, selon lequel « *the American soldier broke and ran* »⁴³⁵. Enfin, un soin particulier peut-être apporté, dans les films assistés, dans le portrait du haut-gradé à l'image du général Frank Merrill dans *Les Maraudeurs attaquent (Merrill's Marauders, 1962)*, modèle d'abnégation et de courage pour ses soldats.

L'apogée de cet alignement entre les deux instances intervient avec la production en 1962 du *Jour le plus long (The Longest Day)*, sous la direction de Ken Annakin. Fruit d'une collaboration entre les États-Unis et plusieurs pays européens comme la France, le Royaume-Uni et l'Allemagne, le film mobilise d'énormes moyens logistiques et militaires. Le producteur Daryl F. Zanuck bénéficie d'une *Full Cooperation* du DoD, de la mise à disposition d'une véritable armée pour son film avec de nombreux bateaux, avions, tanks et d'un casting international. Le film met en scène le débarquement en Normandie et renvoie

⁴³¹ Lawrence H. Suid, op. cit., p. 177.

⁴³² Lawrence H. Suid, op. cit., p. 159.

⁴³³ Samuel Fuller, *Un Troisième Visage*, Paris, Éditions Allia, 2011.

⁴³⁴ Samuel Fuller, op. cit., pp. 317-319.

⁴³⁵ Lawrence H. Suid, op. cit., p. 201.

l'image traditionnelle de la Seconde Guerre mondiale menée avec héroïsme et soutenue par une puissance militaire incontestée. Pourtant, une des scènes ne convient pas aux autorités militaires qui demandent à la production de la supprimer. Il s'agit d'une séquence dans laquelle des soldats allemands tentent de se rendre, mais sont abattus par l'escouade américaine⁴³⁶. Le traitement de l'ennemi apparaît comme intimement liée au portrait du soldat américain et à l'image du corps d'armée associé. Le tournage nécessita d'énormes moyens et aboutit, selon Jean-Michel Valantin, à la création *ad hoc* d'un complexe « militaro-cinématographique »⁴³⁷ venant légitimer les bonnes relations entre les États-Unis et les pays d'Europe, et traduisant la culture politique de l'OTAN. Par la suite, suivront de nombreuses superproductions, calqués sur ce modèle, comme *La Bataille des Ardennes (Battle of the Bulge, 1965)*, *Tora, Tora, Tora ! (1970)*, *Patton (1970)*, ou encore *La Bataille de Midway (Midway, 1976)*.

En 1968, quelques mois après l'offensive du Têt sort en salles *Les Bérets verts (The Green Berets)* réalisé par John Wayne. Film anachronique, il constitue l'exemple emblématique du film « assisté » et surtout une véritable charge propagandiste destinée à soutenir les efforts américains dans le conflit. Dans un premier temps, Donald Baruch ne perçoit pas l'intérêt de faire un film sur le Vietnam « *but we believe here is an opportunity to direct and develop a project that will contain story elements that are favorable to DoD* »⁴³⁸. Après avoir obtenu les droits du livre de Robin Moore, Michael Wayne, le producteur, engage le scénariste James Lee Barrett qui s'attèle à l'écriture dès février 1966. Au mois d'août de la même année, Donald Baruch et le DoD émettent assez vite des réticences à la lecture du script. Plusieurs demandes de modifications du scénario sont demandées et deux principales objections sont faites :

- d'abord, l'incursion des Bérets verts dans le Nord-Vietnam, à la frontière laotienne et toutes références à une guerre civile entre le Nord et le Sud doivent être supprimées. L'indépendance du Sud-Vietnam, menacé par le Nord, doit être mise en avant, selon l'un des responsables du DoD : « *Our goal is to help the South Vietnamese retain their*

⁴³⁶ Daryl F. Zanuck ne fera pas cas de cette demande et laissera la scène incriminée dans la version finale du film.

⁴³⁷ Jean-Michel Valantin, op. cit., p. 26.

⁴³⁸ « Donald Baruch to Office of Chief Information, Department of the Army, The Green Berets, March 3, 1966 » in Lawrence H. Suid, op. cit., p. 397.

freedom, and to develop in the way they want to, without interference from outside the country »⁴³⁹;

- le deuxième changement, sollicité par le *DoD*, concerne le traitement des prisonniers de guerre. Dans la première version du scénario, une scène montrait la torture d'un prisonnier viêt-cong par un officier sud-vietnamien sous le commandement et l'approbation américaine. Le Pentagone rétorqua alors qu'une telle brutalité constituait du pain béni pour les opposants à la guerre : « *It supports some of the accusations of these opponents against the US, and is of course a clear violation of the Articles of War.* »⁴⁴⁰ Dans le film, cette séquence n'est effectivement pas montrée, mais elle est suggérée par la réaction de colère du journaliste face à ces méthodes, et par la réponse du colonel Kirby (John Wayne) : « *Out here due process is a bullet !* ».

Les modifications effectuées, l'assistance lui est accordée au mois d'août 1967. John Wayne et sa maison de production *Batjac Production* bénéficient pour la modique somme de 18 623 dollars⁴⁴¹, du prêt de deux bases militaires de l'*US Army* (Fort Benning, en Géorgie et Fort Bragg, en Caroline de Nord), ainsi que des terrains d'aviation à proximité. Du matériel militaire est mis à leur disposition comprenant, entre autre, des Jeeps, des hélicoptères, des avions, des mortiers, des pistolets, des carabines, des mitraillettes, des parachutes, des chars d'assaut, des camions, des bulldozers et des ambulances. Enfin, le personnel de l'armée leur est aussi prêté, 359 figurants sont mobilisés « en permission » dont 143 figurants asiatiques, provenant de différentes bases du pays, pour jouer le rôle des Vietnamiens.⁴⁴² Le tournage se déroula d'août à novembre 1967 tandis que le *Summer of Love*⁴⁴³ bat son plein et que les premières vagues de contestation défilent devant les institutions.

La trame narrative du film est calquée sur le modèle des films de combat de la Seconde Guerre mondiale, avec certains motifs du western. Le film s'ouvre sur une conférence/séminaire à la base de Fort Bragg où des militaires tentent de démontrer la légitimité de la guerre au travers de longues tirades reflétant les positions unilatérales de l'administration. Il se poursuit avec le départ au Vietnam d'un détachement emmené par le Colonel Kirby (John Wayne). Sa mission consiste à intervenir en tant que « conseiller militaire » pour aider les Sud-Vietnamiens à défendre un fort surnommé « *Dodge*

⁴³⁹ Cité dans Lawrence H. Suid, op. cit., p. 251.

⁴⁴⁰ Ibid.

⁴⁴¹ Russell E. Shain, op. cit., p. 642.

⁴⁴² James Fulbright, *The Pentagon Propaganda Machine*, New York, Liveright, 1970, pp. 117-118.

⁴⁴³ Le *Summer of Love* fait référence à l'été 1967 durant lequel a lieu des rassemblements du mouvement hippie et de la contre-culture dans plusieurs quartiers des villes américaines comme à San Francisco et son emblématique quartier, Haigh-Ashbury.

City », installé en territoire ennemi (« *VC country* »). Le fort devient la cible des Viêt-cong, qui l'attaquent massivement, mais la violence et la mort y sont montrées proprement, rapides et glorieuses. Surtout, les militaires américains sont toujours mis en scène dans une posture défensive face à une agression extérieure et face aux méthodes barbares de l'ennemi. Celui-ci n'est d'ailleurs entraperçu qu'au travers l'arsenal militaire américain. Selon la volonté de John Wayne, les Viêt-cong sont dépeints comme des « *Commie guerillas [who] having killed twenty thousand civic leaders and their families during these years of slaughter* »⁴⁴⁴ tandis que le soldat américain est doté de qualités guerrières mais aussi humanistes « *helping small communities, giving them medical attention, toys for children, and little things like soaps, which can become so all-important* »⁴⁴⁵. L'histoire s'attache à suivre l'évolution d'un journaliste du *Chronicle Herald*, George Beckworth (David Janssen). De prime abord très sceptique, il représente la figure du journaliste *liberal*, critique envers la guerre et dénoncé par les faucons de l'administration. John Wayne les qualifie de « *soft liberal who undermined our patriotic will [...] far more dangerous than regiments of murderous Vietcong* »⁴⁴⁶. Il rejoint le détachement du colonel Kirby à Da Nang pour se faire sa propre idée (« *I came to see for myself* ») et finit par adopter le point de vue des forces armées et du gouvernement. Il devient le témoin de l'héroïsme et des souffrances américaines et se réengage dans un autre détachement à la fin du film. Il est intéressant de constater qu'il effectue la trajectoire inverse de plusieurs journalistes américains comme David Halberstam, Michael Herr et Neil Sheehan⁴⁴⁷, partisans de la guerre qui, après une immersion et des reportages au Vietnam, écrivirent les plus célèbres pamphlets contre l'engagement américain avec respectivement *The Making of a Quagmire : America and Vietnam during the Kennedy Era* (1965), *Dispatches* (1977) et *A Bright Shining Lie : John Paul Vann and America in Vietnam* (1988).

⁴⁴⁴ « John Wayne to Bill Moyers, The Green Berets, February 18, 1966, TGB file, Johnson Library » in Lawrence H. Suid (ed.), *Film and Propaganda in America. A Documentary History, 1945 and After, Vol. IV*, New York, Greenwood Press, 1991, pp. 395-396.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Albert Auster, Leonard Quart, *How the war remembered: Hollywood and Vietnam*, New York, Praeger, 1988, p. 31.

⁴⁴⁷ Neil Sheehan est le journaliste à l'origine de la publication des *Pentagon Papers* dans le *New York Times* en 1971.

b. Les années quatre-vingt et le retour en force de la coopération

Les cycles de production de films de propagande sont irréguliers, entrecoupés de moments de crises de légitimité. La guerre du Vietnam en constitue une. En effet, de 1963 à la fin des années soixante-dix, l'alignement entre l'industrie cinématographique et les autorités militaires n'est plus aussi évident. Mais le retour des républicains au pouvoir après la présidence de Jimmy Carter signe le retour du complexe « militaro-cinématographique ». À partir des années quatre-vingt, le cinéma reprend son rôle de force de frappe idéale et d'instrument de propagande caractérisé par une coopération resserrée entre l'industrie cinématographique et les forces armées (1). Cet alignement perdure jusqu'au 11 septembre 2001 et encore aujourd'hui. Jean-Michel Valantin va même jusqu'à postuler l'existence d'un « cinéma de sécurité nationale » estampillé comme « le prolongement de la production américaine de stratégie » (2).

1. La restauration de l'image des forces armées après le Vietnam

Le constat d'une baisse des « films assistés » pendant les années soixante et soixante-dix s'appuie sur plusieurs faits : d'abord, l'internationalisation des studios rachetés par des conglomérats ; également, par l'émergence d'un public plus jeune à qui il faut désormais s'adresser ; et surtout par une opinion publique et des mouvements de contestation grandissants contre la guerre du Vietnam. Ce conflit amène de nombreuses interrogations émergeant de la société à l'égard de l'appareil stratégique et du gouvernement. Sans parler de coup d'arrêt, le conflit amène une crise de légitimité. Les autorités politiques et militaires continuent malgré tout la production de documentaires de propagande pendant le conflit, soulignant un peu plus encore leur décalage avec l'opinion publique.

Le système de collaboration connaît une nouvelle embellie, dans les années quatre-vingt, sous l'impulsion du nouveau conservateur initié par l'arrivée de Ronald Reagan à la présidence. Des œuvres cinématographiques sont alors produites qui vont participer, sur le plan formel et idéologique, au reformatage de l'image de l'armée et du commandement devenue trop négative après la guerre du Vietnam. Parmi ces films, on peut citer *Taps* (1981), *Officier et gentleman* (*An Officer and a Gentleman*, 1982), *Firefox, l'arme absolue* (*Firefox*, 1982), *Le Maître de guerre* (*Heartbreak Ridge*, 1986) ou encore *Jardins de pierre* (*Garden of Stone*, 1987), tous réalisés en collaboration avec le DoD. L'exemple emblématique de ce renouveau

est le film *Top Gun* (1985) et sa production.⁴⁴⁸ Avant même l'écriture du scénario, le producteur Jerry Bruckheimer assure à la *Navy* le caractère patriotique du film : « *The film could be beneficial to the Navy* »⁴⁴⁹. À l'époque, celle-ci est en quête d'une image positive et accorde à la production l'accès à la base militaire de Miramar, des conseillers techniques, des pilotes, un porte-avion et des avions de chasse. La seule condition est qu'en échange des plans au décollage et à l'atterrissage du porte-avions et des plans aériens soient filmés au-dessus de l'océan pour estampiller le film de son caractère *Navy*.⁴⁵⁰ L'objectif de la *Navy*, dans une perspective post-Vietnam, est de reconquérir le terrain perdu sur le front des relations publiques⁴⁵¹. L'immense succès du film lui permet d'accroître ses effectifs et des bureaux de recrutements sont même installés à la sortie des cinémas. Aucune référence n'est faite à la guerre du Vietnam, excepté celle au père du héros, mort mystérieusement pendant le conflit. Fondamentalement, *Top Gun* a achevé le processus de réhabilitation de l'image militaire auprès du public américain que la guerre avait abîmé⁴⁵² (« *the process of rehabilitating for most Americans the military image that the war had so savaged* ») et ouvre à l'industrie cinématographique un accès plus libre aux demandes de coopération. Quant aux autorités militaires, elles comprennent l'intérêt qu'elles ont à coopérer sur les films de guerre et notamment ceux retraçant le conflit au Vietnam. Elles ont l'opportunité de créer des « *more accurate portrayals* » ou du moins, elles détiennent désormais la possibilité de négocier la meilleure image possible de l'armée auprès du public et de mettre en avant des thématiques propres à la période, comme la nécessité de se défendre et l'appel à la vigilance.

La deuxième vague des films sur le Vietnam, à la fin des années quatre-vingt, avec des productions comme *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987) ou *Hamburger Hill* (1987), n'est pourtant pas toujours soutenue par le *DoD*. Le scénario de *Platoon* (1986), par exemple, déplait fortement à l'*Army* qui le qualifie de : « *an unfair and inaccurate view of the Army* »⁴⁵³. Elle conteste, dans le script écrit par Oliver Stone, le massacre de civils vietnamiens suivi de la destruction d'un village par l'escouade, ainsi que l'assassinat du gradé Sergent Barnes par la jeune recrue Taylor. Malgré tout, Donald Barruch propose aux producteurs de venir discuter du script à Washington. L'invitation est déclinée par le

⁴⁴⁸ En 1983, les producteurs Jerry Bruckheimer et Don Simpson se rendent au bureau de la *Navy* à Washington pour demander une aide logistique, sans même avoir écrit une seule ligne du scénario. In Lawrence H. Suid, op. cit., p. 495.

⁴⁴⁹ Lawrence H. Suid, op. cit., p. 496.

⁴⁵⁰ Jean-Michel Valantin, op. cit., p. 19.

⁴⁵¹ « *The Navy found itself in a position "to regain some of the ground on the public relations front that it had lost"* », Lawrence H. Suid, op. cit., p. 496.

⁴⁵² Lawrence H. Suid, op. cit., p. 502.

⁴⁵³ Lawrence H. Suid, op. cit., p. 503.

réalisateur. Quant à Stanley Kubrick, vivant en Angleterre depuis les années soixante, il ne sollicite pas l'aide du DoD pour le tournage de *Full Metal Jacket* (1987). À l'opposé, *Hamburger Hill* (1987) constitue l'opportunité pour le DoD : « *to show audiences how, especially the uninitiated carried-out Army mission in Vietnam, commendably in the best way they knew how*⁴⁵⁴ ». Le film bénéficie d'une *Full Cooperation*, malgré certaines réticences de l'Army concernant le langage trop châtié. La focalisation sur la trajectoire individuelle du soldat et la simplification de l'arrière-plan politique contribua à faire de ce film : « *a celebration of the simple humanity and simple heroism of these kids in the face of the most horrific conditions* »⁴⁵⁵. Désormais, les autorités militaires privilégient des images vantant une hiérarchie plus responsable et une puissance militaire paternaliste envers ses soldats. Tous partagent une certaine vision du monde dénonçant cet *Evil Empire* que l'administration Reagan s'évertue à ériger en ennemi suprême.

2. Existence d'un cinéma de sécurité nationale ?

Jean-Michel Valantin⁴⁵⁶ postule l'existence d'un « cinéma de sécurité nationale », qu'il définit comme « une extension médiatique de la production de stratégie de stratégie militaro-sécuritaire »⁴⁵⁷. Plus simplement, certains films sont traversés par des enjeux de sécurité et de défense et les thématiques du débat stratégique sont utilisées comme argument dramatique avec pour point d'articulation la menace que constitue l'ennemi. De cette manière, l'industrie du film accompagne le débat stratégique et y prend part, par la production d'un « cinéma de sécurité nationale » traversant les genres, et plus particulièrement le film de guerre et le film d'espionnage. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la prégnance de l'appareil de sécurité nationale sur la sphère des idées s'opère par la production de normes et de représentations illustrées et mises en scène par le discours cinématographique. Dans la circulation des idées, le cinéma s'inscrit comme un acteur et un commentateur continu du débat stratégique américain, l'inscrivant dans une dimension populaire par le biais du spectacle industriel de masse. C'est ainsi que pendant la guerre du Vietnam, le cinéma participe à traduire la crise de légitimité déclenchée par le conflit « en passant de la légitimité

⁴⁵⁴ Lawrence H. Suid, op. cit., p. 531.

⁴⁵⁵ Lawrence H. Suid, op. cit., p. 533.

⁴⁵⁶ Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et Washington, les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris, Autrement, 2003.

⁴⁵⁷ Jean-Michel Valantin, thèse de doctorat, op. cit., p. 1.

propagandiste à la contestation témoignant des effets de déliton sociale et de déstabilisation conséquente à l'engagement américain »⁴⁵⁸.

Les modalités de coopération entre les deux instances sont complexes et nombreuses. Elles concernent toutes les étapes de la production, de la logistique à l'emploi de comédiens spécialisés dans certains rôles. La décennie Reagan voit l'arrivée de certains acteurs comme Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Chuck Norris, Steven Segall et Bruce Willis, qui incarnent « des rôles de sécurité nationale » caractérisés par une forte présence physique, une grande capacité à manier les armes face à un ennemi particulièrement retors et cruel. Le cinéma est employé comme moyen de production et de diffusion de la représentation de l'ennemi, et plus généralement de la menace par l'héroïsation des pratiques sécuritaires et militaires. Il rejoue la mise en danger de la nation ou celle de ses soldats face à l'ennemi en s'appropriant des symboles puissants et en interrogeant les chances de survie des États-Unis et la légitimité de leur puissance armée.

Les rapports d'interdépendance entre le système stratégique et le système cinématographique est perçu comme un dispositif géant où s'interpénètrent les trois pouvoirs politique, militaire et cinématographique. La production de films est rendue possible par la conjonction de moyens et de ressources financières, technologiques et humaines extraordinaires. L'industrie hollywoodienne est d'ailleurs la seule entité industrielle et culturelle capable de mobiliser de telles ressources. Jean-Michel Valantin postule l'existence d'un système multipolaire américain dans lequel les pôles de pouvoirs (Washington, le Pentagone et Hollywood) s'affrontent et s'allient perpétuellement. Leurs alliances de pouvoirs constituent des pôles fédérateurs et leurs relations de puissance à puissance forment des réseaux. Le cinéma hollywoodien devient ainsi le lieu de condensation et de diffusion des représentations liées à la politique extérieure. Le cinéma les met en scène, les amplifie, les conteste et participe par là même au débat stratégique. Le système stratégique américain est devenu une « métasphère culturelle » qui ne cesse de proposer ou de critiquer les termes du débat stratégique aux spectateurs du monde entier.

B. Les relations publiques et la propagande pendant la Guerre froide

Ce dispositif de coopération entre les deux instances se double d'une politique de communication de grande envergure⁴⁵⁹ menée par le *Department of Defense*. La Guerre froide

⁴⁵⁸ Jean-Michel Valantin, op. cit., p. 463.

a constitué une guerre de l'information sans merci entre les deux puissances, pendant laquelle les opérations de désinformation et de propagande faisaient partie intégrante de la stratégie politique. Pour désigner ces opérations, le terme de « *public diplomacy* »⁴⁶⁰ est préféré. En 1949, l'unification et la fusion des services d'information et de communication des trois corps d'armée, sous la direction de James V. Forrestal, permet de centraliser des services, de moderniser les techniques et d'accroître l'efficacité et l'influence du *DoD* en matière de communication. En langage communicationnel, le peuple américain devient la cible (« *target* ») de la croisade morale menée contre la menace du communisme (a). Tandis que le vice-président Spiro Agnew stigmatise, en novembre 1969, les journalistes et commentateurs hostiles à la politique du président Nixon, fustigeant un petit groupe d'hommes qui dans les médias avait le monopole de décider de ce que des millions d'américains doivent apprendre (« *a small group of men [who] decide what 40 to 50 million Americans will learn of the day's events in the nation and in the world* »⁴⁶¹), un groupe plus large de personnes, employés par le *DoD*, travaillent dans l'ombre : « *This group is even less known to the public since its members are never seen or heard directly. It is made up of government employees and military men on active duty whose job is selling the public on the Department of Defense, the individual military services and their appropriations* »⁴⁶². Même si les années soixante marquent un ralentissement dans cette politique de communication, des efforts particuliers seront entrepris pour tenter de légitimer et de vendre le conflit au Vietnam auprès du public (b).

a. La Guerre froide et les vellétés éducatives du Département de la Défense

Le climat de coopération entre le Pentagone et l'industrie cinématographique est particulièrement nourri et entretenu par le contexte politique. En effet, le début de la Guerre froide se caractérise par l'émergence de la menace soviétique et par la montée des mouvements et associations évangéliques au sein de la société et de l'institution militaire insufflant une dose de religion civile dans la conduite de la politique de communication du *DoD*.⁴⁶³ Il affiche la volonté de conditionner l'opinion publique à l'aide de nombreux

⁴⁵⁹ Cette politique de communication fut analysée et critiquée par le sénateur James Fulbright dans les années soixante-dix, in James W. Fulbright, *The Pentagon Propaganda Machine*, New York, Liveright, 1970.

⁴⁶⁰ Alvin Snyder, op. cit., p. 13.

⁴⁶¹ Spiro T. Agnew, *Television News Coverage*, November 13, 1969, Des Moines, Iowa.

⁴⁶² James W. Fulbright, op. cit., p. 25.

⁴⁶³ Lori Lyn Bogle, *The Pentagon's Battle for the American Mind, The Early Cold War*, College Station, Texas A&M University Press, 2004.

programmes d'information comme des séminaires et des conférences (1). *Militant Liberty* constitue l'un de ces projets, classé confidentiel, et destiné à préparer l'opinion publique et les citoyens à la stratégie officielle du *Department of Defense* (2).

1. Une politique de *Public Relations*

Précurseur de la communication moderne, Edward Bernays publie en 1928 *Propaganda*⁴⁶⁴, dans lequel il expose les principes et les règles de propagande pour manipuler l'opinion publique : « La manipulation consciente, intelligente, des opinions et des habitudes organisées des masses joue un rôle important dans une société démocratique. Ceux qui manipulent ce mécanisme social imperceptible forment un gouvernement invisible qui dirige véritablement ce pays. »⁴⁶⁵ Première théorisation des « relations publiques », il situe la propagande comme une forme légitime de l'activité humaine, en ce sens qu'une « organisation sociale, religieuse ou politique qui professe certaines valeurs et entreprend de les faire connaître, de vive voix ou par écrit, pratique la propagande »⁴⁶⁶. Pour lui, la propagande moderne « consiste à déterminer les circonstances et à créer simultanément des images dans l'esprit de millions de personnes »⁴⁶⁷. Selon John A. R. Pimlott, les *Public Relations* peuvent se définir comme « la fonction organisatrice qui évalue les attitudes publiques, identifie les procédures de relations entre un individu ou une institution et le public, et exécute un programme d'action pour éduquer le public à comprendre et à accepter cette institution »⁴⁶⁸.

Pour Jacques Ellul, il s'agit fondamentalement de « méthodes d'influence psychologique, dans, sur, et par le groupe »⁴⁶⁹, rejoignant certains mécanismes de la propagande. Il s'agit de donner l'impression au public qu'il a un pouvoir réel sur l'action de l'institution, en l'occurrence *DoD*, qu'il est à sa disposition et que sa mission est légitime, mais « ce qui compte, c'est précisément cette impression et non pas la réalité »⁴⁷⁰. Les relations publiques et la propagande sont très proches, elles ont en commun de chercher à influencer des comportements et s'inscrivent donc dans la même logique que la propagande sociologique et la propagande d'intégration. Informer, renseigner le public et lui donner les moyens de

⁴⁶⁴ Edward Bernays, *Propaganda*, New York, Horace Liveright, 1928.

⁴⁶⁵ Edward Bernays, *Propaganda, Comment manipuler l'opinion publique en démocratie*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, p. 31.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 41.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 43.

⁴⁶⁸ Jacques Ellul, « De la signification des relations publiques dans la société technicienne », in Patrick Troude-Chastenot (dir.), op. cit., p. 173.

⁴⁶⁹ Jacques Ellul, op. cit., p. 174.

⁴⁷⁰ Jacques Ellul, op. cit., p. 205.

comprendre sans jamais le contraindre, « tel est le programme de base de la propagande moderne d'intégration »⁴⁷¹.

Le gouvernement américain a compris très tôt l'importance de la communication et des relations publiques. Déjà, le plan Marshall s'était accompagné d'une grande campagne de d'information,⁴⁷² nécessaire selon le *Secretary of State*, George Marshall, pour que les pays concernés par l'aide économique aient une compréhension réelle de l'*American Life* : « *We should broadcast the truth to the world through all the media of communication* »⁴⁷³. Dès le début de la Guerre froide, les autorités politiques et militaires vont renforcer leurs liens, par le vote du *National Security Act*, le *DoD* affichant la volonté de jouer un rôle plus important dans le façonnage des valeurs nationales et patriotiques américaines. Cette croisade morale, préconisée par le *NSC-68*, se traduit à la fois par des moyens militaires, avec l'augmentation drastique du budget alloué au Pentagone, et par des moyens psychologiques, avec la volonté de construire et d'unifier la volonté nationale (« *national will* »). Cette politique de communication va notamment s'attacher à promouvoir « *an evangelical democracy as an antidote to atheistic communism* »⁴⁷⁴ en instillant davantage de religion civile dans l'esprit des Américains.

À cet égard, le *DoD* dispose d'un imposant et grandissant appareil de relations publiques et le budget consacré à cet effet s'accroît. Celui-ci comprend notamment l'organisation de tours guidés, de séminaires et de conférences à des fins d'éducation et d'information du public. Ainsi, chaque corps d'armée a son propre *civilian tour program*. L'un des plus connus est le *Joint Civilian Orientation Conference* se résumant à une visite guidée de plusieurs jours dans les principaux sites militaires comme le Pentagone, les quartiers généraux des trois corps d'armée (*Strategic Air Command*, *North American Air Defense Command*, etc.), les locaux de la NASA à Cap Canaveral, et parfois des démonstrations dans les bases militaires comme Fort Bragg, en Caroline du Nord. Ces tours guidés participent à l'impression de connaître l'institution. Le fait d'avoir pu rendre le public directement témoin de ces représentations peut renforcer l'idée du bien-fondé de sa mission : « *It opens the DoD to public inspection [and] it reponds to the desire of key Americans to maintain an interest in and an understanding of their federal government* »⁴⁷⁵. Certains de ces programmes étaient de véritables séminaires anticommunistes. Le *Fourth Dimensional Warfare Seminar*, par exemple, qui se déroule à

⁴⁷¹ Jacques Ellul, op. cit., p. 237.

⁴⁷² Voir la filmographie complète sur <<http://www.marshallfilms.org/mpfdetail.asp>>

⁴⁷³ Cité in Burton Paulu, «The Smith-Mundt Act: A Legislative History», *Journalism Quarterly*, summer 53, p. 303.

⁴⁷⁴ Lori Lyn Bogle, op. cit., p. 94.

⁴⁷⁵ James W. Fulbright, *The Pentagon Propaganda Machine*, New York, Liveright, p. 35.

Pittsburg, le 15 avril 1961, a pour objectif affiché « *to reveal areas of Communism influence upon American youth through infiltration into the theater, motion picture, and other entertainment media* »⁴⁷⁶.

Le sénateur James W. Fulbright⁴⁷⁷ dénonce cette politique de stimulation patriotique⁴⁷⁸ dès juin 1961 dans un rapport secret⁴⁷⁹ envoyé au président John F. Kennedy et à son secrétaire de la Défense, Robert McNamara. Il attire leur attention sur le fait que la plupart de ces séminaires anticommunistes disséminent des idées extrémistes dans le pays. En effet, certains groupes évangéliques ou ultra-conservateurs exploitent ces séminaires dans leur propre intérêt. En 1970, dans *The Pentagon Propaganda Machine*⁴⁸⁰, il revient sur ces pratiques de communication et souligne :

« *There is a little doubt that the Department of Defense and the separate service are hard at work providing positive information to the American public and initiating and supporting activities to build up good public relations, but these efforts, in my view, are more designed to persuade the American people that the military is “good for you” that genuinely to inform* »⁴⁸¹.

Le Pentagone soigne et façonne son image auprès du public depuis toujours, mais l'utilisation de ressources publiques dans le but de façonner et d'orienter l'opinion pose de nombreuses questions, dont celle de l'usage de ces ressources d'informations pour promouvoir intensivement des politiques ou des objectifs de politique extérieure controversés, comme cela sera le cas pour l'engagement au Vietnam.

⁴⁷⁶ James W. Fulbright, op. cit., p. 38.

⁴⁷⁷ James W. Fulbright (1905-1995) est élu démocrate au congrès en 1942 puis sénateur de l'Arkansas de 1945 à 1974 avant d'être nommé président de la commission sénatoriales des affaires étrangères (*Foreign Policy Committee*). Il est à l'origine du programme d'échange, *Fulbright Exchange*, permettant à des étudiants étrangers de venir étudier aux États-Unis et inversement pour les étudiants américains, crée par une loi signée par Harry Truman le 1^{er} août 1946. Il est un des rares hommes politiques américains à avoir dénoncé ce qu'il appelle « *l'arrogance du pouvoir* ». Farouche opposant à la politique vietnamienne et à son illogisme aveuglé, il plaide pour une politique extérieure plus modérée et moins interventionniste. De 1966 à 1971, il préside une commission d'enquête devant le Sénat sur la guerre du Vietnam. Frances Stonor Saunders le qualifie « *d'idéologue de la Guerre froide qu'un extraordinaire parcours avait mené à une dissidence exprimée sans détour* », op. cit., p. 373.

⁴⁷⁸ James W. Fulbright, op. cit., p. 45.

⁴⁷⁹ James W. Fulbright, *Memorandum Submitted to Department of Defense on Propaganda Activities of Military Personnel*, August 2, 1961.

⁴⁸⁰ James W. Fulbright, *The Pentagon Propaganda Machine*, New York, Liveright, 1970.

⁴⁸¹ James W. Fulbright, op. cit., p. 33.

2. Le Projet « Militant Liberty »

Les *Cold War Seminars* constituent une partie infime de toute la politique de communication initiée par les autorités militaires.⁴⁸² En effet, les activités des *Public Relations* sont complexes et s'étendent, par le biais de partenariats privés et publics, à de nombreux domaines. Des programmes éducatifs concernant certains *mass medias* comme l'industrie du film sont mis en place. Parmi ceux-ci, en 1955, le projet *Militant Liberty* est une campagne secrète menée par le Pentagone, représenté par l'Amiral Arthur Radford, chef d'état-major des Armées, à l'instigation de John C. Broger, évangéliste, président de la *Far East Broadcasting Company* et travaillant comme consultant spécial au DoD. *Militant Liberty* est une campagne idéologique visant à propager les valeurs de liberté et de responsabilité au travers des médias afin d'inspirer un regain patriotique au sein de l'armée et dans la société civile. Il intervient dans un climat post-Corée, à l'issue duquel certains prisonniers de guerre américains avaient refusé d'être rapatriés ; d'où cette volonté de mettre en place une doctrine idéologique consistant à expliquer « *the ideals of liberty in a manner that will motivate peoples everywhere to exercise and collectively demonstrates the practices of a positive philosophy of Freedom* »⁴⁸³. Le projet a pour but de mettre toutes les ressources militaires dans une campagne massive pour éduquer et alerter les opinions publiques étrangères contre la menace du communisme. Une agence de communication, la *Jam Handy Agency de Détroit*, sera même associée au projet afin de le vendre plus facilement.⁴⁸⁴

L'année suivante, cette croisade morale s'étend jusqu'à Hollywood, où une réunion est organisée le 16 décembre 1955 entre les personnalités du cinéma et les chefs d'état-major des trois armées. Ces réunions sont organisées afin de déterminer comment mettre en scène la thématique de la liberté et ses déclinaisons dans les productions cinématographiques. Reprenant la dichotomie manichéenne opposant le *free world* et l'*authoritarian state*, les autorités militaires demandent aux réalisateurs d'insérer dans les films une image positive des valeurs américaines et de présenter de manière appropriée le conflit Est-Ouest aux spectateurs du monde entier (par exemple, en prônant la représentation d'une Amérique comme terre d'opportunités et d'abondance, où la compétition économique assainit les rapports sociaux tout en exprimant la supériorité de ses valeurs face aux régimes communistes).⁴⁸⁵

⁴⁸² James W. Fulbright, op. cit., pp. 43-44.

⁴⁸³ William H. Hale, «Militant Liberty and the Pentagon», *The Reporter*, February 9, 1956, p. 30.

⁴⁸⁴ Christopher S. Derosa, *Political Indoctrination in the U.S. Army: From World War II to the Vietnam War*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2006, p. 149.

⁴⁸⁵ Tony Shaw, op. cit., p. 203.

Des personnalités comme John Wayne, Ward Bond ou encore Merian C. Cooper forment alors un *consortium* autour de la figure tutélaire du réalisateur John Ford. Celui-ci est particulièrement sensible à l'idée que le gouvernement ou les autorités militaires soufflent aux cinéastes les thématiques utiles à l'orientation de la politique extérieure du moment. Pendant la Seconde Guerre mondiale, trop âgé pour combattre, il n'avait pas hésité à prendre la direction de l'unité photographique de l'*Office of Strategic Services*. En 1951, il réalise pour le gouvernement *This is Korea !*, un documentaire sur la guerre de Corée.⁴⁸⁶ John Ford constitue le typique combattant démocrate devenu républicain pendant la Guerre froide. Dans les années soixante, malgré son scepticisme envers l'engagement au Vietnam, son patriotisme est plus fort. Par son amitié avec des personnalités fortement marqué à droite comme John Wayne et Ward Bond, il participe consciemment et publiquement aux positions et aux activités de la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*, présidée par Ward Bond, ternissant ainsi son image de *liberal*.

John Ford demande au *DoD* de lui fournir des brochures expliquant le projet *Militant Liberty* qu'il « remettrait à ses scénaristes pour qu'ils apprennent la nomenclature du concept »⁴⁸⁷ et qu'ils puissent y introduire les thématiques souhaitées. Le producteur Cornelius Vanderbilt Whitney se joint au groupe avec la volonté de créer une « collection américaine », c'est-à-dire, une série de films exprimant les impératifs de la *Pax Americana* et célébrant le devoir militaire, le collectif, l'obéissance aux ordres et la bravoure masculine. *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, 1956) fut la première production de cette série. En 1957, John Ford réalise *L'Aigle vole au soleil* (*The Wings of Eagles*), relatant le destin d'un jeune pilote de la *Navy* pendant la Première Guerre mondiale, Frank Wead, joué par John Wayne. Le film reçu une *Full Cooperation* par le *DoD* et les conseils d'un représentant du *Joint Chief of Staff* pour aider John Ford à « glisser des éléments de *Militant Liberty* dans le film »⁴⁸⁸.

b. Contribution à l'effort de guerre au Vietnam

Malgré son impopularité, la guerre du Vietnam ne fait pas exception à cette politique et tous les moyens de communication et d'information sont mis à contribution pour mettre en avant le côté positif de l'intervention américaine et sa légitimité. Le film de John Wayne met en scène, dans sa première séquence, l'illustration de cette politique d'éducation (1) tandis que le

⁴⁸⁶ Joseph McBride, *À la recherche de John Ford*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2007, pp. 681-683.

⁴⁸⁷ Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 294.

⁴⁸⁸ Ibid.

DoD va également produire une série de documentaire sur le modèle des *Pourquoi nous combattons ?* pour défendre sa politique extérieure (2).

1. Analyse de la scène d'ouverture des *Bérets Verts* (*The Green Berets*, 1968)

Pendant toute la Guerre froide, les autorités militaires vont promouvoir intensément l'image du *citizen-soldier*⁴⁸⁹ comme motif important des valeurs civiques et morales du peuple américain. Proche de la vie civile, le *citizen-soldier* concentre les valeurs militaires comme la discipline et la conformité. Cette confiance absolue et quasi-religieuse persiste, dans les années de contestation, malgré l'impopularité de la guerre. La séquence d'ouverture de *The Green Berets* offre une illustration de cette politique de communication du DoD en décalage avec la société civile. Elle expose également tous les arguments qui deviendront les poncifs contre les opposants à la guerre dans les films de réhabilitation des années quatre-vingt.

Le film s'ouvre sur une banderole qui situe l'action à la base militaire John Fitzgerald Kennedy de l'*US Army*, à Fort Bragg en Caroline du Nord. Une rangée de soldats entre dans le cadre sur l'hymne des Bérets Verts. Ces soldats composent une unité militaire d'élite, spécialisée dans les « *counterinsurgency operations* », et se présentent devant un public de civils et de journalistes venus s'informer et poser des questions. L'objectif de la réunion est de vendre au public l'idée que « *we should be involved in Southeast Asia* ». Le plan de l'arrivée du colonel Kirby (John Wayne) est révélateur puisque, à l'arrière-plan, on aperçoit deux panneaux indiquant deux chemins fléchés : « *Red Trail* » et « *Blue Trail* ». Il s'agit donc d'une sorte de séminaire « éducatif » comme ceux que décrit James Fulbright. Les soldats s'apprêtent à s'adresser à un auditoire hostile à l'engagement américain, échantillon représentatif de la société américaine de l'époque. Ce panel de civils et de journalistes, choisis pour leur position indépendante et communément admise par le public, illustre ce que Jacques Ellul appelle « la technique de propagande indirecte » en matière de relations publiques. En effet, ils sont invités par les forces armées, pour qui il va s'agir de « faire servir l'honnêteté et l'objectivité du témoin à ce qui est en définitive de la propagande »⁴⁹⁰, afin de pouvoir dire : « nous ne faisons pas de la propagande, ce sont des hommes indépendants qui disent ce qu'ils ont vu »⁴⁹¹. Mais c'est évidemment ce qu'ils ont vu qui constitue l'élément de propagande.

⁴⁸⁹ Lori Lyn Bogle, op. cit., p. 11.

⁴⁹⁰ Jacques Ellul, op. cit., p. 239.

⁴⁹¹ Ibid.

La séquence se poursuit. Deux sergents, Muldoon (Aldo Ray) et McGee (Raymond St. Jacques) entrent en scène, chargés de répondre aux questions du public. La présence de l'ennemi est signalée symboliquement par le présentoir que les deux sergents entourent fièrement, et sur lequel sont accrochées des armes capturées à l'ennemi. Le sergent Muldoon s'exclame : « *Chicom K 50. Chinese communists !* » ; « *S.K.S. Soviet-made carabine. Russian communists !* » ; « *Ammunition. Czechoslovakian-made. Czech Communists* ». Leur discours s'inscrit dans la même veine alarmiste des discours politiques de l'époque. Ils servent à mettre en valeur la mission du soldat engagé au Vietnam. Celui-ci n'est pas qu'un « *robot with no personal feelings* » mais finalement, il ne fait qu'obéir aux ordres : « *Foreign policy decisions are not made by the military. A soldier goes where he is told and fights whomever he's told to* », assène le sergent Muldoon.

Les deux sergents répondent mécaniquement aux questions et battent en brèche tous les arguments des opposants. Les méthodes de l'ennemi sont dénoncées : « *the murder and torture of women and children...* ». Ils insistent sur la nécessité de l'intervention américaine justifiée par la théorie de la *benevolence* américaine⁴⁹², selon laquelle les États-Unis sont entrés en guerre contre le Vietnam pour des raisons humanistes, dénués de toutes arrière-pensées politiciennes : « *They need us. And they want us !* », insistent les militaires. Une des auditrices s'interroge ensuite sur le rôle des médias dans le traitement de la guerre, l'un des deux répond immédiatement : « *Newspapers ! You could fill volumes with what you don't read in them* », tournant les journalistes en dérision et provoquant un éclat de rire dans l'auditoire.

La question suivante du journaliste Beckworth du *Chronicle Herald* concerne l'absence d'institutions politiques et constitutionnelles légales au Vietnam. Le militaire se met alors en position de maître d'école donnant une leçon d'histoire à ses élèves : « *The school, I went to, taught us that the 13 Colonies with proper, educated leadership, all with the same goal in mind after the Revolutionnary War, took from 1776 to 1787. Eleven years of peaceful effort before they came up with a paper that all 13 colonies would sign. Our present Constitution.* » Cette réponse du sergent est intéressante puisque qu'il fait référence à l'histoire de la nation américaine et aux textes sacrés de la religion civile pour justifier leur présence dans le Sud-Est asiatique. Sa réponse sous-entend que les États-Unis sont dépositaires d'une mission civilisatrice à accomplir et une destinée manifeste à assouvir. Mais le journaliste n'est pas désarmé pour autant et poursuit : « *That's very good, Sergeant. But a lot of people believe this*

⁴⁹² Loren Baritz, *Backfire, Vietnam-the Myths that Made us Fight, the Illusions that Helped us Lose, the Legacy that Haunt us Today*, New York, Ballantines Books, 1985, pp. 13-14.

is simply a war between the Vietnamese people. It's their war. Let's them handle it! ». Le sergent Muldoon répond alors en se saisissant des armes ennemies et clôt le débat en les décrochant une à une du présentoir. En les nommant, le militaire les jette symboliquement sous le nez du journaliste en champs/contrechamps avant de dire : « *What's involved is Communist domination of the world.* » Un plan rapproché de John Wayne termine symboliquement la séquence. Le silence se fait de nouveau parmi les auditeurs et la visite guidée peut continuer.

2. La production de documentaires défendant la légitimité de l'action américaine

En temps de guerre, l'industrie hollywoodienne a contribué largement à l'effort idéologique. La Seconde Guerre mondiale a vu la mobilisation sans précédent des forces créatives hollywoodiennes, sous la houlette de Frank Capra. Une industrie comme Hollywood, au même titre que n'importe quelle entreprise, agit dans un milieu social donné et, à ce titre, elle influence le groupe et la société. Pourtant, la guerre de Corée ne connut pas un tel soutien. Quant à la guerre du Vietnam, son impopularité poussa les autorités à soutenir des objectifs de politique extérieure controversés.

La coopération entre l'USIA et le DoD dans les opérations de guerre psychologique se multiplièrent particulièrement pendant cette période.⁴⁹³ Et les documentaires produits par le DoD entrèrent d'ailleurs en concurrence avec les projets de l'USIA. En effet, pendant la présidence Nixon, deux films vont être produits par l'USIA sur le conflit au Vietnam et vont faire polémique. *The Silent Majority* (1969), réalisé par Bruce Herschensohn, met en scène un commentateur surplombant des manifestations contre la guerre du Vietnam, à Washington. Il déclare : « *According to many people, including the president Nixon, these demonstrations does not reflect the views of the two hundred millions of American people. On contrary, some observers say these demonstrators speak only for a minority while the silent majority supports American policy in Vietnam.* » Le second, *Vietnam, Vietnam* (1971), produit par John Ford et Bruce Herschensohn, dont l'objectif essentiel est de contrebalancer les principales critiques (« *to provide "balance" to the view of the war that critics were presenting* »⁴⁹⁴), s'inscrit en faux par rapport aux images que les médias véhiculent de la réalité politique du conflit à l'époque. Il présente une vision simpliste de l'affrontement et sa sortie s'annonce compliquée. Après plusieurs montages, le directeur de l'USIA, Frank Shakespeare, d'abord réticent à le

⁴⁹³ Wilson P. Dizard Jr, *Inventing Public Diplomacy. The Story of the US Information Agency*, London, Lynne Rienner Publishers, 2004, p. 138.

⁴⁹⁴ Alvin Snyder, op. cit., p. 21.

distribuer⁴⁹⁵, décide finalement de laisser le choix de la sortie du film à la discrétion des postes de l'agence à l'étranger.⁴⁹⁶ Il est ainsi distribué de façon limitée⁴⁹⁷, puis retiré de la circulation en 1975.

Quant au DoD, il consacre son action sur l'industrie des médias. La télévision et le cinéma constituent les deux fers de lance de sa politique de communication et de transmission idéologique. Le recours à la télévision a pour but principal de montrer le côté positif de l'engagement américain et de contrecarrer les images négatives rapportées par les médias. Le DoD produit, dès 1966, toute une série de films appelés « *V-series* »⁴⁹⁸ afin de promouvoir la « *Vietnamisation* » prônée par le gouvernement. Cinq équipes sont chargées de couvrir et de filmer les divers aspects de la participation militaire américaine dans le Sud-Est asiatique.

Le DoD va produire également une série de documentaires reprenant le même schéma que ses ancêtres de la série de Capra. *Why Vietnam ?*, réalisé en 1965, décrit un ennemi communiste agressif recevant ses ordres directement du Vietnam du Nord et même de la Chine, mais dont les motivations restent abstraites. L'accent est mis sur les raisons de la présence américaine au Vietnam. La théorie de la *benevolence* américaine est reprise avec de nombreuses images de soldats américains soignant les enfants vietnamiens, rénovant ou renforçant les habitations et les écoles. Les États-Unis se mettent en scène comme des soignants au chevet du Sud-Vietnam. Une scène montre un soldat américain portant deux enfants vietnamiens qu'une voix off commente en disant : « *We are committed to helping a free people defend their sovereignty* », tandis que les activités du NLF s'assimilent à des activités terroristes et malveillantes comme la préparation d'embuscades, la capture de prisonniers, le camouflage d'explosifs ou le sabotage de rails et de ponts. Une image d'Ho Chi Minh, entouré d'enfants joyeux et chahutant, est commentée par la voix off en ces termes : « *Ho Chi Minh, Communist leader of North Vietnam, plays kindly, smiling grandfather. But behind the smile is a mind that is planning a reign of terror in Vietnam, in which children and adults alike will be the victims.* »

⁴⁹⁵ Le directeur décide d'annuler la sortie du film au motif que : « *the changing military and political situation in Vietnam, as well as domestic political considerations, now raised doubts on the film's value as convincing and effective propaganda.* » in Peter McInerney, « Apocalypse Then: Hollywood Looks Back at Vietnam », *Film Quarterly*, Vol. 33, n°2, Hiver 1979-1980, p. 23.

⁴⁹⁶ Ibid.

⁴⁹⁷ Il fut distribué de façon limitée et accompagné d'un avertissement : « Le film traite exclusivement des années 1960 et se termine au 31 décembre 1969. Il expose les raisons pour lesquelles les États-Unis et leurs alliés en sont venus à intervenir au Viêt Nam et les problèmes entraînés par cette intervention au cours de la décennie. Il ne traite ni des événements actuels au Viêt-Nam, ni de la désintensification continue de notre participation militaire après les années 1960. Son objet est donc historique. » in Joseph McBride, *À la recherche de John Ford*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2007, p. 932.

⁴⁹⁸ James W. Fulbright, *The Pentagon Propaganda Machine*, New York, Liveright, 1970, pp. 104-106.

Know Your Enemy-the Viet-cong (1966) est réalisé sur le modèle du film de Frank Capra intitulé, *Know your Enemy-Japan* (1945). Il utilise des bandes d'actualités viêt-cong commentées par un narrateur, installé dans une cabine de projection. Celui-ci se concentre sur la description de l'ennemi et décrit les méthodes cruelles des soldats viêt-cong. Les motivations sont de nouveau passées sous silence. Le film souligne le caractère « *unconventionnal* » de la guerre du Vietnam et la disproportion entre les énormes moyens militaires américains et ceux dérisoires des Vietnamiens. Le commentateur insiste sur la grande préparation du soldat ennemi. Il souligne l'existence du transport des armes à bicyclette comme méthode vietnamienne et la décrit comme « *a special reinforcement that allows each bike to carry up to five hundred pounds* »⁴⁹⁹. Ces deux documentaires partagent la volonté de justifier la légitimité de l'engagement américain plutôt que de tenter de comprendre la culture vietnamienne. Les populations vietnamiennes sont d'ailleurs dépeintes comme des indigènes simples d'esprit, centrés sur de vieilles traditions agricoles et familiales, et dépendantes de l'aide que les Américains leur apportent.

Ces deux documentaires ne sont jamais sortis sur les écrans. La compétition avec la télévision est rude. De plus, l'administration Johnson alors en place choisit de minimiser les répercussions du conflit et de faire profil bas. C'est ainsi qu'un manichéisme agressif, construit sur une opposition tranchée entre le bien et le mal, n'est désormais plus de mise : « *Military propaganda reflected Administration defensiveness with its new, more subtle and evasive rethorical strategy.* »⁵⁰⁰ Les documentaires s'attardent finalement peu sur l'ennemi, alternativement appelé Russe, Chinois, Nord-Vietnamien ou Viêt-Cong. Cet évitement de l'image de l'ennemi témoigne du fait que, désormais, la machine de propagande militaire n'est plus en état de dire pourquoi les États-Unis combattent.

Le film de guerre cristallise l'affrontement idéologique par la mise en scène d'une nation en guerre et projette des images et des représentations stéréotypées de l'ennemi. Le genre expose une certaine vision de la guerre et du monde, et la place qu'y occupent les États-Unis. Centré sur l'escouade américaine, l'ennemi ne sert qu'à la manipulation des affects collectifs, d'exutoire à la peur, et au resserrement de ses rangs autour du sentiment d'appartenance à la communauté. Après l'étude du genre et de son évolution, il convient de souligner le rôle important joué par le cinéma dans les velléités propagandistes des autorités. La collaboration

⁴⁹⁹ Claudia Springer, « Military Propaganda : Department Films from World War II and Vietnam », *Cultural Critique*, n°3, Spring 1986, p. 166.

⁵⁰⁰ Claudia Springer, op. cit., p. 167.

entre le Pentagone et Hollywood se renforce dans un premier temps et ce jusqu'au début des années soixante. Il convient de nuancer le propos dans la mesure où cette collaboration ne concerne qu'une partie de la production de films de guerre et n'influe pas de manière significative sur les représentations de l'ennemi. En effet, elle s'insère dans une politique de relations publiques plus globale, initiée par les autorités militaires, pour façonner son image et la « vendre » au public américain. À partir des années soixante, les relations entre les instances politiques et cinématographiques se distendent, en lien avec le contexte troublé et la guerre du Vietnam qui divise profondément la société américaine. La dernière décennie de la Guerre froide, dominée par les deux mandats de Ronald Reagan, voit renaître des liens importants et des coopérations plus régulières entre les forces armées et l'industrie du film renouant même avec l'idée d'une possible victoire sur l'ennemi au Vietnam. Dans le film de guerre, la représentation de l'ennemi est collective et les armées ennemies sont dépeintes comme un fourmillement menaçant le camp américain. Il oppose deux camps sur un front désigné contrairement à l'espionnage qui met aux prises des individualités dans des affrontements clandestins sur des terrains extérieurs ou au sein même du territoire américain.

Chapitre 2 : L'ennemi dans le film d'espionnage

Les fictions d'espionnage mettent en scène des guerres de l'ombre se déroulant dans une sphère politique clandestine : « L'espion contemporain est l'agent principal de cet espace ambigu entre la guerre et la paix, et qui n'est ni l'une ni l'autre »⁵⁰¹. Ce caractère secret des opérations est « l'objet d'une intense compétition symétrique : on cache le savoir que l'on a de ses intentions et des moyens dont on dispose pour les réaliser et on tente de connaître les intentions et les moyens de l'autre. L'ennemi, de son côté, fera de même. »⁵⁰². Les premiers films américains d'espionnage (*spy films*) apparaissent après la Première Guerre mondiale, dépeignant notamment les Allemands comme les ennemis. S'inspirant essentiellement de la littérature d'espionnage, les premiers films d'espionnage contemporains du second conflit mondial sont des films britanniques. Alfred Hitchcock dirige d'une main de maître plusieurs productions britanniques, comme *Les 39 marches* (*The 39 Steps*, 1935) ou *Agent Secret* (*Sabotage*, 1936), avant de répondre à l'invitation du producteur américain David O'Selznick, au début des années quarante, et de réaliser aux États-Unis *Correspondant 17* (*Foreign Correspondent*, 1940), *Cinquième Colonne* (*Saboteur*, 1942) ou encore *Les Enchaînés* (*Notorious*, 1946).

Avec le début de la Guerre froide, c'est l'explosion du film d'espionnage, les productions se multiplient pour des raisons intrinsèquement liées au contexte politique, capitalisant sur la dimension psychologique du conflit. Le genre est profondément manichéen. Le film d'espionnage constitue un discours politique, dont les thématiques sont souvent dominées par un conservatisme radical, critiquant toute contestation du modèle politique occidental : « *It revealed the present, simplified the past, dealt in paranoia and conspiracy and offered the chance of success in history for those positioned on the right side.* »⁵⁰³. Une définition large du film d'espionnage sera retenue ici focalisée sur le personnage de l'espion-ennemi. Ce genre est fondamentalement hétérogène. En effet, il emprunte des caractéristiques propres à d'autres genres, relevant du film historique et politique ; de même qu'il entretient des liens étroits avec le film policier. Le terme américain *thriller* coiffe d'ailleurs les deux genres.⁵⁰⁴ Le film d'espionnage, tel qu'il sera retenu dans ce chapitre, est focalisé sur l'activité d'agents de

⁵⁰¹ Alain Dewerpe, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard, 1994, p. 57.

⁵⁰² Alain Dewerpe, op. cit., p. 58.

⁵⁰³ Wesley K. Wark, *Spy fiction, Spy Films and Real Intelligence*, London, Frank Cass, 1991, p. 8.

⁵⁰⁴ Vincent Pinel, op. cit., p. 92.

renseignements et de services spéciaux, à l'étranger mais également sur le sol américain : le motif central est celui de l'infiltration par des agents ou sympathisants communistes de la société, du tissu social et des institutions américaines (famille, gouvernement, institution militaire ou institut scientifique). Le récit d'espionnage donne une vision particulière des relations internationales et du conflit géopolitique Est-Ouest. En son sein, le personnage de l'espion⁵⁰⁵ se décline sous diverses formes, selon qu'il endosse le statut de héros ou d'ennemi. Un travail de définition est nécessaire avant d'étudier l'évolution du film d'espionnage pendant la Guerre froide. Il met en scène l'affrontement de combattants de l'ombre, reléguant parfois les États et les organisations politiques à un rôle secondaire (section 1). Pourtant, ces trames narratives, mettant en lumière l'action providentielle de l'espion-héros, contre les éléments communistes subversifs, ont une fonction idéologique importante dans la démarche propagandiste mise en œuvre par ces mêmes institutions politiques (section 2).

Section 1 : L'espion, ennemi de l'ombre

Le personnage de l'espion-ennemi prend la forme d'agents de la subversion en relation avec l'URSS et l'idéologie communiste, dont la peur obsessionnelle imprègne la rhétorique politique et cinématographique dès les premières années de la Guerre froide. L'invisibilité de l'ennemi dans le film d'espionnage prend un sens nouveau. On ne se situe plus dans un champ de bataille avec deux camps bien délimités, comme dans le film de guerre, mais dans la société civile où derrière chaque réverbère d'une ruelle sombre, derrière les habits d'un citoyen américain ordinaire, peut se cacher un ennemi potentiel (I). Cette difficulté à caractériser et même à distinguer l'ennemi du héros est propre à ce genre, dont il conviendra d'analyser les personnages et ses représentations filmiques ainsi que les récits et motifs narratifs récurrents (II).

I. Définition et évolution du film d'espionnage

Pendant toute la période, le genre ne subit pas une évolution aussi nette que celle du film de guerre. Mais il connaît, au gré des circonstances politiques, des évolutions similaires avec notamment une première période contemporaine de la mise en place du *National Security*

⁵⁰⁵ Il convient de noter l'utilisation indifféremment des termes « espion », « agent secret » ou « agent de renseignement » pour désigner l'ennemi et le héros dans ce chapitre. Ces termes sont plus subjectifs, relevant davantage d'une littérature romanesque que d'une réalité objective. Le terme « agent de renseignement » est employé dans la réalité quotidienne de ces services.

State en 1947, caractérisée par un sentiment farouchement anticommuniste jusqu'au milieu des années cinquante qui s'exprime par des trames narratives stéréotypées dans la veine policière où les communistes sont assimilés à des gangsters (A). Ensuite s'amorce la période de transition vers la détente des relations Est-Ouest, qui dure jusqu'au début des années soixante et annonce une série de films d'espionnage au manichéisme moins tranché. Les années soixante et soixante-dix voient un infléchissement et une crise des valeurs du modèle démocratique au sein du genre, qui aboutit à un glissement vers des fictions paranoïaques où la conspiration se déplace au sein même des institutions américaines (B).

A. La paranoïa, ciment idéologique des films d'espionnage

Au centre de toutes les fictions mettant en scène l'espionnage, la paranoïa joue un rôle central, qu'elle soit dirigée envers de simples citoyens américains, envers des agents étrangers infiltrés dans la société ou envers des membres du gouvernement américain ou des services de renseignement, avec pour dénominateur commun un héros individualiste se débattant dans des histoires de subversion, d'espionnage et de contre-espionnage. À l'aune des années cinquante, la politique sécuritaire mise en place par le président Truman traduit cette obsession du complot fomenté par un ennemi intérieur (a) qui gagne toutes les couches sociales et toutes les branches d'activité de la société américaine, jusqu'aux studios hollywoodiens où une véritable Chasse aux sorcières est menée par une commission du Congrès : la *House Committee on Un-American Activities* (HUAC), que l'on peut traduire par « commission des Activités antiaméricaines » (b).

a. La perméabilité des frontières : l'ennemi intérieur venu de l'extérieur

La particularité de la « peur rouge » pendant la Guerre froide est que l'ennemi peut à la fois se trouver sur le théâtre d'opérations extérieures (lorsque l'espion américain se déplace à l'étranger pour une mission, souvent derrière le Rideau de fer) mais aussi exécuter sur le territoire américain des consignes venues de l'étranger. L'ennemi se déplace donc de l'extérieur vers l'intérieur, il agit depuis l'intérieur où il est infiltré. L'espionnage est un genre aux contours flous, dont il convient de définir les principales matrices narratives (1) avant d'analyser le contexte politique dans lequel les États-Unis se trouvent au début de la Guerre froide (2).

1. Matrices narratives, structures du récit et personnages

Comme dans un film d'espionnage, une atmosphère nébuleuse et quelque peu incertaine plane lorsqu'il s'agit d'établir un modèle narratif propre au genre. En son sein, les frontières sont transgressées, qu'elles soient territoriales ou symboliques (champ/hors-champ) et il est parfois même difficile de différencier les agents du FBI des ennemis potentiels. Sur le plan physique, ils portent les mêmes imperméables sombres et les mêmes chapeaux de feutre et parfois même sur le plan moral, ils peuvent avoir en commun de n'être pas animés par des motivations nobles et patriotiques.

Cette ambivalence est intrinsèquement liée à la figure associée, celle de l'espion qui est « toujours le choix assumé de l'autre : en d'autres termes, s'il est héroïque de s'emparer des secrets d'autrui, il est ignoble qu'autrui s'empare des nôtres »⁵⁰⁶. La figure de l'espion constitue une représentation doublement intéressante de l'ennemi communiste pendant la Guerre froide :

- d'abord parce que le contexte politique et géopolitique lui redonne une vitalité particulière : l'intensité de l'espionnage qu'il fait subir au camp adverse, et « dans lequel il est passé maître, est la preuve de son hostilité et le symptôme de sa duplicité [...] S'il est légitime de le contester et de le combattre, c'est qu'il entretient un rapport étroit, et comme naturel, avec le secret, la dissimulation, la ruse et le mensonge »⁵⁰⁷. La clandestinité de son action est le signe de sa détestation ;
- ensuite parce que le genre de l'espionnage s'inscrit comme l'antithèse du film de guerre dans le sens où il vient subvertir la construction de l'ennemi établie dans le chapitre précédent. Le discours est beaucoup plus nuancé, puisqu'il s'agit, par définition, d'un univers du questionnement et de la suspicion. L'affrontement est essentiellement psychologique, composé de relations d'emprise et de contre-emprise entre individus embarqués dans des luttes clandestines. Le combat et la guerre sont générateurs d'identité et de cohésion sociale tandis que l'espionnage amène des rapports de forces, empreints de duplicité et de suspicion. L'ennemi ne remplit donc pas la même fonction : il n'est plus agent de solidarité et fédérateur du groupe, même s'il reste l'incarnation du mal absolu menaçant la démocratie américaine.

⁵⁰⁶ Alain Dewerpe, op. cit., p. 33.

⁵⁰⁷ Alain Dewerpe, op. cit., p. 100.

L'ennemi hérite d'une représentation stéréotypée et propagandiste construite en symétrie avec celle de l'espion-héros. Ces deux personnages antagonistes ne sont, d'ailleurs, pas forcément des professionnels, directement employés par des agences de renseignements :

- l'espion héros, personnage principal, souvent individualisé, peut-être : un agent de renseignement professionnel avec derrière lui un service de renseignements ou une commission gouvernementale, qu'ils soient fictifs ou réels (OSS, FBI, CIA, HUAC, services secrets britanniques, Scotland Yard) ; un mercenaire employé par des acteurs privés ; ou un « espion de circonstances », c'est-à-dire, un citoyen ordinaire, entraîné malgré lui dans une histoire d'espionnage ou de contre-espionnage ;
- l'espion ennemi, quant à lui, est rarement individualisé. Il peut être : un espion professionnel employé d'un service de renseignement étranger (services secrets russes ou d'Allemagne de l'Est), d'un gouvernement (police secrète soviétique, police d'Allemagne de l'Est), d'une armée (armée soviétique) ; un communiste infiltré et un sympathisant du Parti communiste américain enrôlé dans une cinquième colonne soviétique sur le territoire américain ; une organisation secrète fictive, travaillant pour des intérêts privés mais assimilée à la menace communiste.

Fondamentalement, le personnage de l'espion, qu'il soit héros ou ennemi, apparaît dans ces trames narratives comme l'agent de la révélation « apte à nous permettre de comprendre tant ce qui, dans la sphère politique contemporaine, doit être mis au secret et les moyens utilisés afin d'organiser cette mise en réserve, que ce qui peut être dévoilé et les conditions dans lesquelles s'opère cette subversion »⁵⁰⁸ : révélation de l'existence d'une cinquième colonne sur le territoire américain, révélation de la véritable identité de certains citoyens américains contaminés par le communisme, révélation de l'inhumanité et des méthodes cruelles de l'ennemi, révélation d'une conspiration au sein même des institutions américaines. Autrement dit, l'espion est le catalyseur d'une prise de conscience, permettant de porter un nouveau regard sur la réalité de la menace.

De manière symétrique aussi, les différentes missions de l'espion (héros ou ennemi) se répondent. La classification, retenue par Sébastien Laurent et Olivier Forcade⁵⁰⁹, propose

⁵⁰⁸ Alain Dewerpe, op. cit., p.11.

⁵⁰⁹ Sébastien Laurent, Olivier Forcade, *Secrets d'États. Pouvoir et renseignement dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 23.

quatre grands types de missions des services de renseignement que l'on retrouve dans le discours cinématographique :

- l'activité d'espionnage consiste à rechercher et à fournir des renseignements. Ainsi, la cinquième colonne communiste et les agents infiltrés pratiquent l'espionnage lorsqu'elle agit sur le territoire américain et, inversement, lorsque l'espion américain se trouve en activité d'espionnage, en mission sur un territoire étranger ;
- le contre-espionnage, qui est essentiellement une mission défensive, a « pour vocation de s'opposer aux recherches clandestines et illégales de renseignements de la part d'un pays étranger sur son propre territoire »⁵¹⁰. Les agents fédéraux du FBI font du contre-espionnage lorsqu'ils traquent les agents communistes sur le territoire américain. De même, les agents ennemis qui poursuivent le héros derrière le Rideau de fer sont en position de contre-espionnage ;
- les actions clandestines (*covert actions*) « sortent du domaine initial de la maîtrise de l'information » avec pour objectif de « modifier une situation politique ou diplomatique, un rapport de force »⁵¹¹. Les procédés sont nombreux pour influencer les décideurs : du chantage à la corruption allant jusqu'au renversement de régime. Ces *covert actions* se retrouvent illustrées dans certains films où des agents communistes infiltrés aux États-Unis pratiquent des méthodes de propagande et d'intoxication sur des minorités (ouvriers, population afro-américaine, etc.) afin de les pousser à des actions contestataires (grève, manifestation, etc.), ou lorsqu'un mercenaire américain est envoyé en Hongrie pour extraire un leader d'opposition démocratique d'un territoire hostile ;
- enfin, les opérations spéciales sont des missions « par lesquelles les services quittent définitivement le terrain de l'information pour passer au sens propre dans celui de l'action physique »⁵¹². Il s'agit ici des trames narratives de la saga de l'espion anglais James Bond, dont deux films⁵¹³ entrent dans le corpus et dont les méthodes expéditives voire radicales (permis de tuer) lui permettent de sauver la Couronne, l'Amérique et le monde.

⁵¹⁰ Sébastien Laurent, Olivier Forcade, op. cit., p. 23.

⁵¹¹ Ibid, pp. 23-24.

⁵¹² Ibid, p. 24.

⁵¹³ La saga James Bond démarre en 1962 avec la sortie de *James Bond contre Dr No (Dr No)* et tous les films suivants seront des productions britanniques jusqu'à *Octopussy* en 1983 et *Dangereusement vôtre (A View to a Kill)* en 1985, qui sont des coproductions anglo-américaines.

Les États-Unis constituent le centre du monde dans la plupart des schémas narratifs traduisant une fascination des puissances de l'Est envers le monde occidental qui y dépêchent leurs espions. Les personnages évoluent le plus souvent dans le monde libre, l'action se déroulant aux États-Unis ou en Europe occidentale, mais également derrière le Rideau de fer sur des territoires soviétiques ou alliés (Allemagne de l'Est, Hongrie, Russie...). Le communisme, incarné par l'URSS, apparaît dans le discours cinématographique comme à l'origine d'une conspiration permanente visant la domination mondiale dont l'espionnage apparaît comme l'instrument principal. La paranoïa siège au centre de tous les films, à la fois par l'idée soulignée par Richard Hofstadter selon laquelle il existe « un complot organisé autour d'un vaste réseau international, procédant de façon insidieuse, doté d'une efficacité surnaturelle, et visant à perpétrer les actes les plus diaboliques qui soient »⁵¹⁴, mais également par l'idée d'une peur de la subversion intérieure. Celle-ci se déplace au fil des années tout en s'enracinant dans le discours : elle commence, à la fin des années quarante, par l'existence d'agents communistes venus de l'extérieur au sein du territoire américain, pour ensuite évoluer vers une conspiration au sein même des institutions américaines dans les fictions paranoïaques des années soixante-dix, directement inspirée des scandales et assassinats politiques dont l'apogée intervient avec le scandale du Watergate.

Dans cette veine paranoïaque, les militants américains du *Communist Party of the United States of America* (CPUSA), du fait même de leurs opinions, sont assimilés à des espions potentiels ou des agents dormants. En effet, la conception du communisme retenue dans le discours politique et cinématographique est large et élastique, à tel point qu'un membre de la HUAC déclare : « *Of course the fact that a person believes in racial equality doesn't prove that he's a communist, but it certainly makes you look twice, doesn't it ?* »⁵¹⁵. Le lien est établi entre communistes soviétiques et communistes américains, entre sympathisants communistes et sympathisants de gauche. Les droits civiques, les syndicats de salariés et les menaces extérieures sont utilisés et mis en scène pour servir l'anticommunisme dominant à la fin des années quarante.

⁵¹⁴ Richard Hofstadter, op. cit., p. 55.

⁵¹⁵ Robert J. Goldstein, *Political Repression in Modern America, from 1870 to the Present*, Cambridge, Schenkman Publishing Company, 1978, p. 304.

2. La mise en place d'un dispositif législatif répressif propice à la paranoïa

Le climat victorieux de l'après-guerre fait place à un climat économique et social beaucoup plus sombre dû au chômage, à l'inflation et au spectre de la bombe atomique : « *It does seem a reluctant conviction that these three relentless forces are prowling the earth and that somehow they are bound to mean trouble for us.* »⁵¹⁶ Les États-Unis connaissent une situation économique difficile. En 1946, de grandes grèves éclatent, nourrissant le sentiment antisyndical déjà présent. Les conservateurs et certains démocrates profitent du manque d'envergure du président Truman pour vilipender les syndicats. Le Congrès vote en juin 1947 la loi *Taft Hartley*, destinée à contrôler plus strictement les syndicats, à réduire leurs pouvoirs et implicitement l'influence communiste en leur sein. Malgré le veto du président, le lien entre anticommunisme et antisyndicalisme est établi et la crainte de la subversion gagne l'opinion publique, attisée par les responsables politiques. La peur anticommuniste devient un enjeu électoraliste pour les deux camps et un instrument de contrôle.⁵¹⁷ Le président Truman, avec l'établissement d'une politique interne et externe fortement anticommuniste, « pensait réduire l'opposition de droite en adoptant sa propre politique d'anticommunisme intérieur et détruire l'opposition de gauche en la dépeignant comme procédant d'un complot subversif requérant, si besoin était, de mesures répressives »⁵¹⁸.

En effet, quelques jours après le vote de sa doctrine, par l'*Executive order 9835* du 21 mars 1947, le président ordonne l'examen des fonctionnaires fédéraux en vue de démasquer de possibles infiltrations communistes : « *There shall be a loyalty investigation of every person entering the civilian employment of any department or agency of the executive branch of the Federal Government* »⁵¹⁹. Les critères législatifs pour définir la déloyauté (*disloyalty*) sont larges et impliquent plusieurs types d'activité comme : le sabotage, l'espionnage, ou toutes associations avec des espions et des saboteurs ; la trahison ou la sédition ; le plaidoyer pour un renversement violent du gouvernement ; la divulgation non autorisée d'informations confidentielles, le dévouement à un gouvernement étranger plutôt qu'aux intérêts du gouvernement des États-Unis ; mais également l'appartenance ou l'affiliation à toute organisation étiquetée comme totalitaire, fasciste, communiste ou subversive. Ainsi, la simple

⁵¹⁶ Russell E. Shain, « Hollywood's Cold War », *Journal of Popular Film*, Volume 3, n°4, Fall 1974, p. 338.

⁵¹⁷ Noam Chomsky, *La fabrication du consentement, de la propagande médiatique en démocratie*, Marseille, Agone, 2008, [1988], p.73.

⁵¹⁸ Cité dans Marie France Toinet, *La Chasse aux sorcières*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, p. 27.

⁵¹⁹ Harry S. Truman, *Prescribing Procedures for the Administration of an Employees Loyalty Program in the Executive Branch of the Government*, March 21, 1947.

appartenance à une organisation ou association dénoncée ou considérée comme proche du CPUSA ou subversive devient le symptôme d'une possible conversion au communisme.

Le 23 septembre 1950, une autre loi sur la sécurité intérieure est votée : le *McCarran International Security Act*, qui impose le recensement et l'enregistrement des organisations communistes et s'oppose même à l'entrée sur le territoire et à l'obtention de passeports de membres actuels ou passés d'organisations subversives. Véritable loi de contrôle des activités subversives, elle autorise le président à décréter l'état d'urgence sans l'accord du Congrès et à faire emprisonner sans procès tout individu « dont il est raisonnable de penser qu'il va probablement conspirer avec d'autres pour perpétrer des actions d'espionnages et de sabotages dans une période d'urgence nationale intérieure »⁵²⁰.

La menace communiste est construite comme un enjeu essentiel de la vie politique américaine. La dénonciation de la présence de communistes au gouvernement ou d'une certaine complaisance envers le communisme est déjà très présente dès la fin de la guerre. De nombreux sénateurs conservateurs, contestant l'accroissement du champ de compétence et d'intervention de l'exécutif amorcé dès les années trente et renforcé par les politiques du *New Deal*, partagent l'idée d'une conspiration, dont le but est de « saper les fondements du capitalisme et placer l'économie sous le contrôle de l'état fédéral pour laisser le champ libre au socialisme et au communisme »⁵²¹. La révélation des premières affaires d'espionnage renforce encore le sentiment de défiance envers les instances dirigeantes. L'affaire *Amerasia*, par exemple, éclate en février 1945. Un des employés de l'*Office of Strategic Services* (OSS) découvre que la revue *Amerasia*, consacrée à l'actualité de l'Extrême-Orient, éditée par un activiste de gauche, Phillip Jaffe, a publié un article basé sur des documents classés secrets de l'OSS. Une enquête menée par l'OSS et le FBI est alors ouverte et met en lumière l'implication d'un diplomate en poste en Chine quelques temps auparavant, John Stewart Service. Celui-ci est accusé d'avoir fourni à Jaffe des documents confidentiels retrouvés par le FBI au siège de la revue.⁵²² L'affaire Gouzenko est la deuxième affaire qui secoue l'exécutif et renforce l'idée que « le contrôle de la politique étrangère américaine serait tombé entre des

⁵²⁰ « *The detention of persons who there is reasonable ground to believe probably will commit or conspire with others to commit espionage or sabotage, in a time of internal security emergency* » in *McCarran Internal Security Act*, September 22, 1950.

⁵²¹ Richard Hofstadter, op. cit., p. 69.

⁵²² Robert J. Goldstein, op. cit., pp. 292-293.

maines douteuses »⁵²³. En février 1946, les autorités canadiennes annoncent l'arrestation d'une vingtaine de personnes accusées d'avoir fourni des renseignements liés à des secrets atomiques aux Russes. Ces arrestations sont consécutives à la défection d'un agent soviétique, Igor Gouzenko, lieutenant dans l'armée soviétique, employé au service du chiffre, à l'ambassade soviétique d'Ottawa.

Dans cette atmosphère, l'anticommunisme et la peur de la subversion deviennent des composantes essentielles du contenu idéologique des films. Durant cette période, deux films vont permettre de faire un lien entre climat politique et la production filmique : *Le Rideau de fer* (*The Iron Curtain*, 1948), de William Wellman et *My Son John* (1952), de Leo McCarey. Qualifié de *First Cold War Film*⁵²⁴, *Le Rideau de fer* s'inspire de l'affaire Gouzenko en établissant un modèle narratif soutenant l'existence d'un complot fomenté par des membres du congrès canadien, des scientifiques et des membres de l'armée en coopération avec les Russes pour obtenir des secrets atomiques. *My Son John* est une seconde illustration de cette veine de l'obsession de la présence de communistes au sein du gouvernement fédéral. Le film raconte l'histoire d'une mère, Lucille Jefferson (Helen Hayes), écartelée entre les opinions politiques de son mari, Dan Jefferson (Dan Jagger), *right wing*, conservateur, membre de l'*American Legion*, et celles de son fils John (Robert Walker), un intellectuel arrogant et bureaucrate athée, travaillant à Washington, soupçonné d'être un espion communiste par le FBI. Produit des circonstances politiques de l'époque, le film est un virulent tract anticommuniste entremêlant la thématique de l'infiltration sur fond de mélodrame familial et œdipien classique.⁵²⁵ Cette idée que des espions communistes se cachent jusque dans les hautes sphères de la bureaucratie gouvernementale ainsi que dans les sphères culturelles (médias de masse, éducation, cinéma) est un argument récurrent des démagogues et du plus célèbre d'entre eux, le sénateur Joseph McCarthy. Le 9 février 1950 à Wheeling, devant le *Republican Women's Club*, il déclare lors d'un discours : « J'ai là entre les mains une liste de 205 noms. Une liste que le secrétaire d'État a eu à connaître comme étant celle de membres

⁵²³ Yves Viltard, « Le cas McCarthy : une construction politique et savante », in Ayse Ceyhan, Gabriel Peries (dir.), Construire l'ennemi intérieur, *Culture et Conflits, Sociologie Politique de l'International*, n°43, 2001, p. 31.

⁵²⁴ Daniel J. Leab, « The Iron Curtain (1948), Hollywood First Cold War Movie », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 8, n°2, 1988.

⁵²⁵ Thomas Doherty, « Hollywood Agit-Prop: the anti-communist cycle, 1948-1954 », *Journal of Film and Video*, vol. 40, n°4, Fall 88, p. 19.

du Parti communiste qui pour autant n'en continuent pas moins à travailler au Département d'État et à en concevoir la politique. »⁵²⁶

L'anticommunisme qui imprègne la politique extérieure et intérieure touche tous les milieux (scientifiques, artistiques et médiatiques) et crée « un sentiment de peur qui concerne au premier plan les élites de la nation mais de là se répand dans toute la population »⁵²⁷ : la chasse aux sorcières au sein de l'industrie hollywoodienne en est une des illustrations les plus marquantes.

b. *Hollywood Agit-Prop*⁵²⁸: La Chasse aux sorcières et les premières productions anticommunistes

Hollywood, industrie contrôlée à ses débuts par des populations émigrées, n'a jamais eu bonne presse auprès de la droite blanche et conservatrice. Ce sentiment couplé avec la montée du syndicalisme, dans l'entre-deux-guerres, au sein de l'industrie, attire l'attention de la commission Dies⁵²⁹, ancêtre de l'HUAC, qui procède à des auditions dès la fin des années trente. Au printemps 1947, la Chambre des représentants octroie à l'HUAC le statut de commission permanente et les auditions reprennent dès l'automne (1). Ce climat politique coercitif insuffle dans les premières productions anticommunistes produites par les studios l'idée d'une vigilance nécessaire et une image hagiographique des agents du FBI (surnommés *G-men*) face au péril communiste (2).

1. La Chasse aux sorcières au sein des studios : les auditions de la HUAC

En juin 1945, John E. Rankin, représentant du Mississippi au Congrès et futur membre de la HUAC, décrit Hollywood comme « le plus grand foyer d'activités subversives aux États-

⁵²⁶ « I have here in my hand a list of 205 . . . a list of names that were made known to the Secretary of State as being members of the Communist Party and who nevertheless are still working and shaping policy in the State Department » in Joseph McCarthy, *Speech of Joseph McCarthy*, Wheeling, West Virginia, February 9, 1950.

⁵²⁷ Jean-Robert Rougé, « Les formes américaines de l'anticommunisme », in Jean-Robert Rougé, Michel Antoine, *L'Anticommunisme aux États-Unis de 1946 à 1954*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, Paris, 1995, p. 60.

⁵²⁸ *Agit-Prop* est une contraction des termes anglais *agitation* et *propaganda*. Il est dérivé d'un mot russe désignant le Département pour l'Agitation et la Propagande, organe des comités centraux et régionaux du Parti communiste de l'Union soviétique. Il est utilisé, aujourd'hui, pour désigner toute forme de médias de masse qui vise à influencer l'opinion à des fins politiques.

⁵²⁹ Cette commission tient son nom de son directeur, Martin Dies, représentant du Texas au Congrès.

Unis »⁵³⁰. Hollywood constitue le médium le plus influent à l'échelle nationale, sa mise au pas apparaît comme une nécessité. Désormais, les lieux où se forme l'opinion deviennent les cibles privilégiées des enquêteurs parlementaires. La commission Dies est remise sur pied, elle change de nom et obtient un statut de commission permanente, sous l'impulsion de John Rankin. L'HUAC constitue l'arme principale de la Chasse aux sorcières à Hollywood mise en œuvre au lendemain de la victoire républicaine au Congrès en novembre 1946. John Parnell Thomas prend la présidence de la commission, à qui les pleins pouvoirs sont octroyés et au sein de laquelle siège le jeune Richard Nixon⁵³¹. Thomas J. Parnell, homme d'affaires, prend la direction de la commission en mai 1947, bien décidé à épurer les rangs de l'industrie du film (« *clean its own house* »). Hollywood, qui a toujours eu une image politique plutôt libérale, ancrée à gauche, a toujours été la cible privilégiée des ligues de vertu (Code Hays) et des commissions parlementaires, qui voulaient la mettre au pas, l'assainir et dégraisser ses rangs. En octobre 1947, la HUAC commence ses auditions sur l'influence communiste dans l'industrie cinématographique. Tout collaborateur du cinéma, technicien, scénariste, réalisateur et acteur doit se présenter devant la commission et se déclarer non-communiste en répondant à la sempiternelle question : « *Are you now, or have you ever been a member of the Communist Party ?* ».

Ceux qui répondent et vilipendent les communistes sont nommés « témoins amicaux » (*friendly witnesses*). Parmi eux : Walt Disney, le réalisateur Leo McCarey, l'acteur Adolphe Menjou ou encore Robert Montgomery et Georges Murphy⁵³². Ceux qui refusent de répondre sont appelés « témoins inamicaux » (*unfriendly witnesses*). Dix des témoins inamicaux sont mis sur une liste noire, *blacklistés*, et sont surnommés les Dix d'Hollywood.⁵³³ Tous se sont réfugiés derrière le Premier Amendement⁵³⁴ de la Constitution qui consacre le droit de pensée

⁵³⁰ Walter Goodman, *The Committee. The Extraordinary Career of the House Committee on Un-American Activities*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968, p. 172.

⁵³¹ Un autre président s'illustre lors de ces premières auditions : Ronald Reagan, jeune acteur, témoigne devant la Commission le 26 octobre 1947. À propos des communistes, il déclare : « *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.* », in *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Hearings Before the Committee on Un-American Activities House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Public Law 601, United States Government Printing Office, Washington, 1947, p. 218.

⁵³² Ces deux derniers ont dirigé le Syndicat des acteurs (*Screen Actor Guild, SAG*), Ronald Reagan en est à l'époque le nouveau président.

⁵³³ Les Dix d'Hollywood sont : Herbert J. Biberman, Edward Dmytryk, Dalton Trumbo, Ring Lardner, Albert Matz, Lester Cole, Adrian Scott, John Howard Lawson, Alvah Bessie, et Samuel Hornitz.

⁵³⁴ Le Premier Amendement stipule « *Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances.* ». Lors de la deuxième vague d'audition au début des années cinquante, les témoins inamicaux invoqueront le Cinquième

et la liberté d'expression et sont accusés d'outrages au Congrès. Ils seront inculpés puis finalement condamnés à des peines d'emprisonnement (de 6 mois à 1 an). Les poursuites judiciaires contre les *unfriendly witnesses*, la délation (*naming names*) et la purge d'éléments subversifs sur des preuves douteuses constituent les méthodes de la HUAC, soutenue par la Cour suprême, présidée à l'époque par Fred Vinson⁵³⁵.

L'anticommunisme est un véritable consensus, une suspicion portée sur un invisible et omniprésent ennemi intérieur. Tous les secteurs d'activité professionnelle établissent des serments de loyautés. Les listes noires dans l'industrie hollywoodienne s'apparentent aux serments dans l'administration. Ces listes sont le produit des relations étroites et complexes entre l'industrie cinématographique et le pouvoir politique. Les attaques répétées du sénateur McCarthy contre le *State Department*, le procès Alger Hiss⁵³⁶, celui des Rosenberg⁵³⁷ et enfin la guerre de Corée viennent cristalliser un peu plus les tensions. Une seconde série d'auditions est organisée par la commission en 1951 et 1952, au cours desquelles certains témoins inamicaux des auditions précédentes viennent faire acte de repentance (*clearance*) en donnant des noms de sympathisants communistes. Howard Koch, scénariste de *Mission à Moscou* (*Mission to Moscow*, 1943)⁵³⁸ et coscénariste de *Casablanca* (1942), est convoqué devant la

Amendement selon lequel « nul ne peut être contraint de témoigner contre lui-même » (« *No person shall be held to answer for a capital, or otherwise infamous crime, unless on a presentment or indictment of a Grand Jury, except in cases arising in the land or naval forces, or in the Militia, when in actual service in time of War or public danger; nor shall any person be subject for the same offense to be twice put in jeopardy of life or limb; nor shall be compelled in any criminal case to be a witness against himself, nor be deprived of life, liberty, or property, without due process of law; nor shall private property be taken for public use, without just compensation* »). Seul recours possible et limité depuis que le Premier Amendement ne peut être invoqué sans risque d'être condamné pour outrage au Congrès. Voir Marie-France Toinet, op. cit., pp. 169-180.

⁵³⁵ Fred Vinson est nommé président de la Cour suprême en 1946 par Truman et soutient les méthodes de la Chasse aux sorcières en prenant une série de décisions limitant les droits de la défense des témoins. Il y siègera jusqu'en septembre 1953.

⁵³⁶ Alger Hiss (1904-1996) est un fonctionnaire d'Etat américain, président de la Fondation Carnegie pour la paix internationale dès 1946. En 1948, il est accusé par Whittaker Chambers, ancien membre du Parti communiste, devant la HUAC, d'être un espion pour l'Union soviétique. Il sera jugé et condamné en 1950 à une peine de prison. Richard Nixon, en tant que membre de la Commission, a beaucoup œuvré pour la condamnation d'Alger Hiss.

⁵³⁷ L'arrestation de Julius Rosenberg est consécutive à celle de Klaus Fuchs, physicien nucléaire arrêté en Angleterre, le 17 juillet 1950. Sa femme est arrêtée à son tour suite aux déclarations de son frère David Greenglass. Ils sont accusés d'avoir conspiré en vue de communiquer et de transmettre des documents sur la bombe nucléaire aux Soviétiques. Ils sont condamnés à la peine de mort et exécutés le 19 juin 1953.

⁵³⁸ *Mission à Moscou* (*Mission to Moscow*) est une des rares productions hollywoodiennes prosoviétique, produite par la Warner. Basé sur les mémoires du sénateur Davies, le film brosse un tableau candide et sans préjugés de l'Union soviétique, dont le peuple semble partager avec le peuple américain de nombreuses valeurs. Travailleurs et pacifistes, les Russes apparaissent comme des alliés naturels contre le bellicisme nazi. Ce film devient donc logiquement avec la Guerre froide une des cibles de la Commission, et toute exploitation européenne sera interdite, à l'instar de *L'Étoile du Nord* (*The North Star*, 1943), qui sortira en France en mars 1947.⁵³⁸ *L'Étoile du Nord* relate le destin d'un petit village d'Ukraine, ressemblant au Middle West, où il fait bon vivre. Les Soviétiques apparaissent comme braves, patriotes et déterminés face à l'ennemi allemand. Ce film sera aussi considéré comme subversif par la Commission et Jack Warner le défendra dans son témoignage.

commission en 1951. Il refuse de répondre et est inscrit sur une liste noire. Il confiera des années plus tard :

« Nous étions partie prenante du mouvement progressiste qui s'est épanoui sous la présidence de Franklin Roosevelt ; certains étaient membres du parti, d'autres – comme moi-même – n'étaient pas membres du parti mais collaboraient pour de justes causes pour faire un monde meilleur – et aussi pour de meilleurs films. Quand Roosevelt mourut, la réaction l'emporta et commença à démanteler le *New Deal*, et se lança dans la Guerre froide pour stopper l'expansion du socialisme. Comme j'étais contre la guerre, chaude ou froide, il a fallu se débarrasser de moi et de mes semblables. Ce n'est pas une affaire personnelle, il n'y a rien de diabolique. Nous étions piégés par la situation historique. »⁵³⁹

Les listes noires reflètent la philosophie de la HUAC selon Walter Goodman qui, en plus de considérer le communisme comme une doctrine subversive et une menace pour la nation, accepte le fait que : « *the presence in the land of every individual communist and fellow traveler and former communist who would not purge himself was intolerable ; that the just fate of every such creature was to be exposed in his community, routed from his job and driven into exile* »⁵⁴⁰.

Le FBI apporte un soutien informel (« *covert support* »⁵⁴¹) à ces auditions et en premier lieu, son directeur John E. Hoover : « *FBI director J. Edgar Hoover largely accepted the fifth column paradigm. He tended to see the CPUSA as principally a covert-warfare agency that was engaged in espionage and prepared to act as an internal sabotage and disruptive force to aid the Soviet Union in time of war.* »⁵⁴². L'agence va mettre en œuvre une vaste campagne de propagande pour soutenir le consensus autour de l'anticommunisme afférant aux enquêtes de la HUAC.⁵⁴³ Face à ces attaques, l'industrie, malgré certaines réticences, finit par coopérer et

⁵³⁹ Daniel Sauvaget, « *Mission to Moscow* (1943), un film "américain stalinien" », in Kristian Feigelson (dir.), *Caméra politique : Cinéma et Stalinisme*, Presses Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2005, p.189. « *We were all part of the progressive movement that flourished during the Franklin Roosevelt Presidency, some members of the party, others, like myself, not members but working along with them on good causes to make a better world - and also better movies. When Roosevelt died, the reactionary element took over, began to dismantle the New Deal and start the Cold War to stop the spread of socialism here and abroad. It was simply a class struggle, capitalism taking its stand against socialism (which they mis-named communism and which doesn't exist). Since I was against war, hot or cold, they had to get rid of me and others like me. It was not personal, there was no malice. We were caught in an historical situation.* »

⁵⁴⁰ Cité in Robert J. Goldstein, op. cit., p. 308.

⁵⁴¹ Kenneth O'Reilly, *Hoover and the Un-Americans: The FBI, HUAC and the Red Menace*, Temple University Press, Philadelphia, 1983, p. 76.

⁵⁴² John E. Haynes, *Red Scare or Red Menace? American Communism and Anticommunism in the Cold War Era*, Chicago, American Ways Series, 1996, p.79.

⁵⁴³ Voir supra, section 2.

le président de la MPAA, Eric Johnson⁵⁴⁴, déclare à l'issue d'une réunion au Waldorf-Astoria, le 24 novembre 1947, que les studios s'engagent à ne pas employer de communistes dans l'industrie : « *We will not re-employ any of the ten until such time as he declares under oath that he is not a Communist. We will not knowingly employ a Communist.* »⁵⁴⁵. À l'issue de la réunion, le *Waldorf Statement*, un manifeste anticommuniste signé par les représentants des studios, est rendu public : « *We request Congress to enact legislation to assist American industry to rid itself of subversive, disloyal elements.* »⁵⁴⁶. Cette réaction est qualifiée par l'historien David Cate de pacte implicite entre la commission et l'industrie (« *an implicit deal made between the Committee and the industry* »), Russell E. Shain y voit, quant à lui, une coercition politique (« *political coercion* ») poussant les cinéastes à produire des films anticommunistes après les assauts de la HUAC.

2. Les premières productions anticommunistes (1947-1953)

Dans ce climat, certains producteurs pensent alors capitaliser sur la fièvre anticommuniste qui s'est emparée des sphères publiques : « *Between 1948 and 1954, in a gesture dictated by political expedience rather than commercial exigencies, Hollywood released some 40 anti-communist films into the American marketplace.* »⁵⁴⁷. Pourtant ces films ne sont pas tous des succès au box-office : selon Dorothy B. Jones, ces films assurent une fonction plus symbolique : « *studios frankly did not expect these films to make money, but regarded them as being necessary for public relations* »⁵⁴⁸.

Tous les grands studios produisent leurs films anticommunistes : notamment, Twentieth-Century Fox sort *Le Rideau de fer* (*The Iron Curtain*, 1949), *Courrier diplomatique*

⁵⁴⁴ Il convient de souligner l'ambivalence de la position d'Eric Johnson qui n'est pas d'accord avec le constat sans nuances du FBI et de la MPA sur l'infiltration communiste au sein des studios. Il est partisan d'une optimisation de l'image d'Hollywood et de l'Amérique, en général afin de la promouvoir et la vendre dans les pays sous l'influence communiste. Devant la Commission en 1947, il déplore l'image négative et dommageable (« *damaging impression* ») que cette publicité va causer dans l'esprit des américains. Ronald Reagan, président de la SAG, affiche les mêmes réserves. Il réaffirme sa détestation du communisme mais tempère: « *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* »

Tous deux battent en brèche l'épine dorsale de l'argumentation de la Commission : « *Not everybody in Hollywood is a Communist. I have said before that undoubtedly there are Communists in Hollywood, but in my opinion the percentage is extremely small* » affirme Eric Johnston suivi de Ronald Reagan qui affirme « *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* », in *Hearings*, op. cit., pp. 218, 306, 217.

⁵⁴⁵ John Cogley, *Report on Blacklisting I: Movies*, The Fund for the Republic, 1956, p. 22.

⁵⁴⁶ Ibid.

⁵⁴⁷ Thomas Doherty, op. cit., p. 15

⁵⁴⁸ Dorothy B. Jones, « *Communism and the Movies: A Study of Film Content* » in John Cogley, *Report on Blacklisting I: Movies*, The Fund for the Republic, 1956, pp. 215, 230.

(*Diplomatic Courier*, 1952) et *Le Port de la drogue* (*Pick-up on South Street*, 1953) ; la Warner produit *I was a communist from the FBI* (1951) et *Big Jim McLain* (1952) ; Columbia investit sur *Le Guêpier* (*Walk East on Beacon*, 1952), et Paramount sur *My Son John* (1952). On peut également noter la sortie de *The Red Menace* (1949) par Republic Pictures. Ces films réunissent les composantes narratives du modèle classique hollywoodien : « *reconciliation of opposites, the concealment, accomodation and ultimate union of conflicting values, sensibilities, and characters* »⁵⁴⁹. Ils ne critiquent pas directement l'idéologie marxiste-léniniste et condamnent le communisme en bloc au travers de trames narratives standardisées : la thématique de l'espionnage et de l'infiltration communiste est ainsi traitée dans des trames narratives policière ou mélodramatique. Elles mélangent fonction propagandiste et divertissante et utilisent une panoplie de thématiques narratives et d'oppositions servant le même objectif unique et commun : « *the same ideological purpose : the concealment of the necessity for choice* »⁵⁵⁰. D'autres films, moins ouvertement anticommunistes, louent le travail des services secrets pendant la Seconde Guerre mondiale, comme *13, rue Madeleine* (1947) produit par la Twentieth Century Fox, tout en travaillant la thématique de l'infiltration par la présence d'un espion allemand dans une équipe d'agents de l'OSS. Au sein du genre, deux motivations essentielles à l'espionnage apparaissent :

- l'espionnage/contre-espionnage politique ayant pour but ou luttant contre la déstabilisation en vue de la destruction du gouvernement américain, des intérêts américains à l'étranger, et des institutions américaines par des agents ennemis ou de simples sympathisants affiliés au Parti communiste américain.
- l'espionnage/contre-espionnage scientifique ou « atomique », ayant pour objectif ou luttant contre le vol de secrets scientifiques, la subtilisation de la formule nucléaire ou de secrets militaires.

Les années quarante et cinquante voient fleurir les films mettant en scène des agents communistes travaillant en Amérique, volant des secrets scientifiques, du matériel militaire ou s'adonnant à du sabotage et des activités d'intoxication. Cette première vague de films d'espionnage peut être différenciée en trois types de films, selon une typologie proposée par Dorothy B. Jones⁵⁵¹ :

⁵⁴⁹ Thomas Doherty, op. cit., p.15.

⁵⁵⁰ Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 32.

⁵⁵¹ Dorothy B. Jones, op. cit., p. 215.

- les « *spy thrillers* » : ces mélodrames d'espionnages sont indissociables des films d'espionnage nazis tournés avant et pendant la Seconde Guerre mondiale relatant les tentatives d'espions étrangers et d'agents secrets infiltrés pour voler des secrets scientifiques ou recueillir des informations pour une puissance étrangère. Ils empruntent la veine du film policier, les communistes y prenant la place des criminels, ou la veine mélodramatique lorsqu'ils relatent une histoire familiale ou amoureuse mise en péril par une subversion communiste potentielle.

Dans *La Grande Menace* (*Walk a Crooked Mile*, 1948), un agent russe fait peser une menace en favorisant la fuite des secrets scientifiques de cinq physiciens travaillant pour une usine de recherche nucléaire. Le FBI et Scotland Yard agissent de concert pour débusquer les coupables dans cette intrigue policière classique. Dans *Le Guêpier* (*Walk East on Beacon*, 1952), à Boston, un réseau d'espions soviétiques, aidé par des espions américains « dormants », tente de voler des informations scientifiques secrètes relatives au projet Falcon, classé secret. Le complot est démantelé par les *G-Men* du FBI grâce à la détermination de l'inspecteur Belden (George Murphy). *My Son John* (1952) travaille le motif de l'infiltration dans la sphère familiale par la découverte d'une mère de l'implication de son fils dans des activités d'espionnage. Enfin, dans *Le Port de la drogue* (*Pick-up on South Street*, 1953), un pickpocket, Skip (Richard Widmark), se retrouve involontairement en possession d'un microfilm volé par des communistes et contraint par amour d'aider la police et le FBI à arrêter les coupables.

- les films expliquant le développement du Parti communiste aux États-Unis (« *the growth and development of the Communist Party in the United States* »⁵⁵²) : ils relatent la façon dont sont recrutés les membres du CPUSA et les manipulations qu'ils orchestrent afin de perturber et bouleverser la vie américaine et de détruire ses valeurs.

I was a communist from the FBI (1951) est basé sur l'histoire vraie de l'américain Matt Cvetic (Frank Lovejoy), agent du FBI, infiltré dans une usine sidérurgique pour rendre compte aux fédéraux de l'infiltration communiste en Pennsylvanie. Les communistes sont dépeints comme des agitateurs sans scrupules, poussant les ouvriers à la grève et adeptes de la méthode « Diviser pour mieux régner ». Dans *Big Jim McLain* (1952), Jim McLain, enquêteur de la HUAC est envoyé à Honolulu pour démanteler une antenne de

⁵⁵² Ibid.

la cinquième colonne où les communistes s'adonnent à des activités frauduleuses et criminelles.

- le troisième type est constitué par les films d'espionnage se déroulant à l'étranger : ils dépeignent le communiste comme un ennemi obéissant aveuglement à son gouvernement ainsi que les mauvaises conditions de vie derrière le Rideau de fer.

Le Rideau de fer (*The Iron Curtain*, 1948) relate la défection d'Igor Gouzenko préférant quitter l'univers discipliné et tyrannique du communisme pour connaître les joies d'un mode de vie démocratique. *Courrier diplomatique* (*Diplomatic Courier*, 1952) retrace la découverte par un diplomate, Mike Kells (Tyrone Power) du plan secret d'une invasion soviétique de la Yougoslavie lors d'une mission de routine. Il devient espion de circonstances et doit affronter un réseau communiste, dirigé par Razumny Platov (Stephan Schnabel) à Trieste. Dans *Un Américain bien tranquille* (*The Quiet American*, 1958), en 1952, un agent des services secrets (jamais nommés) arrive à Saïgon en plein affrontement franco-communiste. Il vient promouvoir l'idée d'une démocratie indépendante, une « troisième force » qui ne serait ni communiste, ni coloniale. Il se heurte à l'hostilité d'un journaliste anglais, qui voudrait que rien ne change et à celle des communistes chinois qui décident de le piéger et de l'assassiner. *Contre-espionnage* (*Man on a String*, 1960) raconte l'histoire d'un agent de l'Est retourné par les services secrets américains, Boris Mitrov (Ernest Borgnine). Tombé sous l'influence d'un diplomate soviétique qui lui demande d'effectuer une mission en échange de la vie de son père, retenu de l'autre côté du Rideau de fer, il est repéré par les services secrets qui le transforme en agent double.

Les frontières entre ces types de films sont évidemment perméables puisque des romances amoureuses apparaissent dans *Big Jim McLain* (1952), dans *Courrier diplomatique* (1952) et dans *Un Américain bien tranquille* (1958) tandis que la criminalisation des communistes est également présente dans *I was a Communist from the FBI* (1951) ou *Big Jim McLain* (1952). Cette typologie perd de sa pertinence dans l'évolution du genre dès la fin des années cinquante. Déjà en 1952, *L'Affaire Cicéro* (*Five Fingers*, 1952) amenait un regard cynique sur l'espion. Les motivations du héros éponyme, joué par James Mason, animé uniquement par l'appât du gain, tranchent avec la veine politique des premiers films d'espionnage. *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959), d'Alfred Hitchcock, marque un tournant significatif dans le traitement de l'espionnage domestique. Désormais, la gravité n'est plus de mise, les motivations de l'ennemi, Philip Vandamm, incarné symboliquement par le même acteur

James Mason, au physique froid et typiquement anglais, ne sont plus explicitées. Celui-ci se définit simplement comme un « spécialiste de l'import-export de secrets d'État ».

B. De la vulgarisation du héros-espion aux fictions paranoïaques

L'arrivée de James Bond⁵⁵³, dont le premier opus cinématographique sort en 1962 avec *James Bond contre Dr. No (Dr. No)*, propulse le personnage de l'espion-héros au rang de *super-star*. Même si ces films s'appuient sur des formules traditionnelles et sur des grands archétypes du genre (ennemis stéréotypés aux méthodes criminelles et diaboliques), ils en modernisent les artifices et bouleversent la conception de l'intrigue et la manière de l'exposer. Cette nouvelle représentation de l'espion constitue le premier tournant dans l'évolution du film d'espionnage pendant la Guerre froide (a). Le second tournant intervient dans la décennie suivante, amorcé par l'ambivalence des espions-héros et des valeurs de certains films des années soixante et la décennie suivante, avec l'apparition des fictions paranoïaques appelées aussi « *conspiracy films* » (b).

a. De l'espion britannique James Bond aux anti-héros des années soixante

Les aventures du célèbre espion britannique, se déroulant dans un monde de fantaisie teinté d'humour anglais, où la violence et le sexe sont présents mais édulcorés par leur traitement, font des émules outre-Atlantique (1). Une autre tendance se dessine dans le genre, au cours des années soixante, parallèlement à ces parodies, avec des trames narratives empreintes de désillusions, mettant en scène des anti-héros à la mission incertaine et quelquefois dénuée de buts (2).

1. Les pastiches américains de la saga James Bond

Dès le milieu des années cinquante, le nombre des films de propagande anticommuniste diminuent pour plusieurs raisons : d'abord, le désaveu du public vis-à-vis de ces films qui génèrent peu d'audience à l'image de *My Son John* (1952) : « *One of the worst flops dealing*

⁵⁵³ James Bond est un personnage créé par le romancier Ian Fleming dans les années cinquante avec une série de romans relatant les missions d'un agent des services secrets britanniques. Le premier, *Casino Royale*, est publié en 1953. Les films de la série James Bond en sont des adaptations.

with the topic of the Reds... which roasted by the critics and was a total failure. »⁵⁵⁴ À la saturation du public américain s'ajoute l'internationalisation des studios et la non-adéquation entre les velléités anticomunistes et les publics étrangers. De même, l'émergence de la télévision vient concurrencer directement la production cinématographique à laquelle Hollywood répond par des innovations techniques (*Cinemascope*, *Cinerama*, ou encore la 3D) et un changement dans les thématiques. Enfin, le climat politique est moins virulent, symboliquement illustré par la censure du sénateur Joseph McCarthy à la fin de l'année 1954 et par les décisions de la Cour Suprême qui, « sans prendre de position sur le fond, [rendent] beaucoup plus difficile la Chasse aux sorcières. »⁵⁵⁵

Dans ce contexte, la représentation de l'espion-héros se renouvelle, avec pour emblème le personnage de James Bond, espion professionnel et séducteur, désobéissant constamment aux ordres tout en suivant ses propres instincts dans des missions spectaculaires. Hédoniste, consumériste et sexuellement actif, il détonne face aux agents du FBI et aux espions de circonstance, plutôt lisses et sans panache. Ces films prolongent la représentation des personnages hitchcockiens. Ce sont tous des gentlemen-héros : « *An upper-class British gentleman, combating foreign conspiracies threatening the British way of life, in exotic regions of an essentially man's world.* »⁵⁵⁶ Cette saga emprunte une formule narrative classique, initiée par le livre de John Buchan, *The Thirty-Nine Steps*, publié en 1913⁵⁵⁷, et dans lequel l'espion est chargé d'une mission qui le conduit en territoire ennemi, où il se retrouve piégé puis réussit à se libérer et à sortir victorieux de ce combat. Adoptant tous les archétypes du genre (héros charismatique contre ennemi maléfique), la série Bond réussit parfaitement « la synthèse entre la froideur et la violence parfois inquiétante du film d'espionnage et le délire sans limite du *serial*. »⁵⁵⁸

La recette a du succès et les pastiches se multiplient aux États-Unis. Le personnage de Matt Helm (Dean Martin) apparaît en 1965 avec un premier film *Matt Helm, agent très spécial* (*The Silencers*). Avec ses gadgets, il incarne le capitalisme et ses vertus consuméristes et partage avec son acolyte britannique sa décontraction, son aisance, son goût du luxe, son attirance pour les femmes et cette violence stylisée édulcorée par sa photogénie. Une série de

⁵⁵⁴ Thomas Doherty, op. cit., p. 25.

⁵⁵⁵ Marie-France Toinet, op. cit., pp. 72 et sq.

⁵⁵⁶ Alan R. Booth, « The Development of the Espionnage Film », in Wesley K. Wark, *Spy Fiction, Spy Films and real Intelligence*, London, Frank Cass, 1991, p. 150.

⁵⁵⁷ John G. Cawelti, Bruce A. Rosenberg, *The Spy Story*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 50.

⁵⁵⁸ Pierre Berthomieu, *Hollywood classique, le temps des géants*, Rouge Profond, Pertuis, 2009, p. 565.

quatre films sera adaptée des romans de Donald Hamilton⁵⁵⁹. Matt Helm est un ancien agent du ICE (*Intelligence Counter Espionnage*), section secrète de la CIA, reconverti en photographe de mode, reprenant du service pour sauver l'Amérique de terribles menaces. Celles-ci prennent la forme d'un ennemi machiavélique, en l'occurrence l'inquiétant chinois Tung Tzé (Victor Buono), incarnation du péril jaune, dont le sinistre dessein, dans le premier opus, est la destruction de la base de lancement de missiles à Alamogordo. Ces parodies regorgent de méchants stéréotypés comme dans la série plus kitsch des Flint⁵⁶⁰, dans laquelle James Coburn incarne Derek Flint, un agent entouré d'une équipe de quatre jeunes femmes. Dans le premier opus, ils affrontent trois redoutables ennemis : un Allemand, ex-nazi, le docteur Schneider (Benson Fong), un Russe, ex-stalinien, le docteur Krupov (Rhys Williams) et un Chinois, le docteur Wu (Peter Brocco), disposant d'une machine permettant de modifier les conditions climatiques des deux hémisphères. Agissant comme des terroristes sans foi ni loi, ils menacent de faire fondre les glaces polaires et d'engloutir l'Europe et l'Amérique.

À côté de ces parodies, le genre connaît une deuxième tendance plus réaliste et plus sombre au cours de la décennie, avec l'émergence de nouveaux auteurs de romans d'espionnages, comme John Le Carré ou Len Deighton, dont le cinéma va s'inspirer et véhiculer le désenchantement.

2. L'ambivalence des valeurs : apparition de l'anti-héros dans le genre

Une génération sépare les romans d'Ian Flemming de ceux de John Le Carré et Len Deighton, et ces derniers amorcent une certaine désillusion dans les trames narratives d'espionnage. Tous trois s'inspirent pourtant de la réalité des services de renseignement mais l'espion-héros ne sera plus jamais le même. L'affaire et les révélations sur Kim Philby⁵⁶¹, haut placé au MI6 (services secrets britanniques) et agent double pour le KGB, passé définitivement à l'Est en 1962, fait dire à Roland Lacourbe « qu'un authentique héros de l'Est a donné naissance aux anti-héros de la littérature occidentale moderne. »⁵⁶²

⁵⁵⁹ En 1966 sort *Bien joué, Matt Helm (Murderer's Row)*, *Matt Helm Traqué (The Ambushers)* en 1967 et *Matt Helm règle son « comte » (The Wrecking Crew)* en 1968.

⁵⁶⁰ *Notre homme Flint (Our man Flint)*, 1966) et *F comme Flint (In Like Flint)*, 1967).

⁵⁶¹ Kim Philby (1912-1988) est un agent double qui pendant 20 ans a caché ses activités et son grade de colonel au sein du KGB occupant au MI6 un poste à responsabilités.

⁵⁶² Roland Lacourbe, *La Guerre froide dans le cinéma d'espionnage*, Paris, Éditions Henry Veyrier, 1985, p. 125.

Les héros de John Le Carré sont à l'image d'Alec Leamas (Richard Burton) dans la production britannique *L'Espion qui venait du froid* (*The Spy Who Came in From the Cold*, 1963). Fatigué, âgé et cynique, le héros devient une victime, trahie par ses propres services pour protéger un ancien traître nazi-communiste. Le film souligne la logique mathématique et perverse des services de renseignement, tout en questionnant leur moralité.

Ces films partagent une atmosphère de médiocrité et de pessimisme, baignée dans des paysages tristes dans lesquels des personnages sans panache sont embarqués dans des missions sans but. Quelquefois les motivations de la mission ne sont d'ailleurs plus données. *Le Dernier Passage* (*The Secret Ways*, 1961) met en scène Richard Widmark dans le rôle d'un mercenaire acceptant une mission pour le compte d'employeurs privés, afin de couvrir ses dettes de jeu. Son personnage est proche de celui de Skip dans *Le Port de la drogue* (*Pick-up on South Street*, 1952), héros sans idéal et désabusé pour qui « les idéaux sont passés de mode ». Il traverse donc le Rideau de fer et pénètre en Hongrie afin de ramener Jansci (Walter Rilla), un leader charismatique de l'opposition démocratique. Cette mission est le prétexte à une prise de conscience d'un idéal politique à travers son cheminement psychologique. L'antihéros devient le nouveau modèle d'espion personnifiant : « *the helpless vulnerability of the individual agent caught between rival Cold War spy bureaucracies whose cosy ethics and ruthless methods were, whatever their driving ideologies, interchangeable* »⁵⁶³.

En 1965, l'espion britannique Harry Palmer, créé par la plume de Len Deighton et interprété au cinéma par Michael Caine, prend le relais. Dans *Ipcress, Danger Immédiat* (*The Ipcress File*), le cinéma britannique modélise l'antithèse du héros incorruptible et triomphant. Palmer s'engage dans le MI5⁵⁶⁴ pour échapper à la prison. Sans idéal, sans ambition et sans illusion, l'espion peut commettre des bavures et n'avoir aucun scrupule. Aux États-Unis, l'agent Quiller (George Segal), « *an anti-establishment American spy* », s'inscrit dans son sillage tout en annonçant les désillusions profondes de la décennie suivante. L'espion n'est plus un personnage romanesque. Le théâtre d'opération où il évolue à l'image de Berlin, ville coupée en deux depuis l'édification du mur en 1961, apparaît comme obscur et mystérieux. Dans *Le Secret du rapport Quiller* (*The Quiller Memorandum*, 1966), l'agent Quiller est envoyé à Berlin-Est pour enquêter sur un groupuscule néonazi dirigé par l'énigmatique Oktober (Max Von Sidow). Il y devient la victime de réseaux d'influences antagonistes. Il finit par perdre de vue l'objectif de sa mission tandis que ses chefs à Londres s'emploient à déguster du faisan en

⁵⁶³ Alan Booth, op. cit., p. 152.

⁵⁶⁴ Le MI5 (Military Intelligence, Section 5) est le service de renseignement britannique chargé de la sécurité intérieure et du contre-espionnage.

buvant du vin, apparaissant surtout préoccupés par les événements mondains auxquels ils pourraient être conviés.

En 1970, dans *La Lettre du Kremlin* (*The Kremlin Letter*) réalisé par John Huston, la méfiance atteint son paroxysme. Le film dépeint un univers au cynisme absolu où règnent l'individualisme et la médiocrité. Un officier de la Marine, Charles Rone (Patrick O'Neal), est débauché par la CIA pour rejoindre une équipe spéciale chargée de récupérer une lettre, actant un accord entre les deux grands contre la Chine. Les personnages, le plus souvent antipathiques, sont engagés dans des luttes de pouvoir et des jeux de faux-semblant. Le scénario souligne l'empressement cynique de la CIA, prête à travailler avec les Russes pour contrer la menace atomique chinoise et finalement émet l'idée que Moscou et Washington sont plus guidés par des intérêts de puissance, d'avidité et d'intérêt personnel que par des motifs de justice et de vérité.⁵⁶⁵

Enfin, *Le Miroir aux espions* (*The Looking Glass War*, 1970) clôt cette décennie désillusionnée. Le scénario, tiré d'un livre de John Le Carré, souligne la futilité de ces luttes clandestines dans les services de renseignement et les morts inutiles qu'elles génèrent. Dans le film, les services secrets britanniques veulent établir avec certitude l'existence d'un centre de lancement de missiles russes en Allemagne de l'Est. Un agent des services secrets britanniques, John Avery (Anthony Hopkins), recrute un jeune polonais sans expérience, Friedrich Wilhelm Leiser (Christopher Jones), qui demande l'asile en Grande-Bretagne. Celui-ci accepte de repasser le Rideau de fer pour situer la base, mais finit par être tué par la police soviétique avant de pouvoir émettre. Malgré la colère d'Avery, Londres étouffe l'affaire pour éviter tout incident diplomatique au motif que : « *We trained him because we needed him. We abandon him because we must. We play the war rules* »⁵⁶⁶. La bureaucratie des services de renseignement apparaît comme complètement détachée de la réalité du terrain, dénuée de tout affect. Elle s'inscrit comme presque plus dangereuse que l'ennemi lui-même, idée centrale des fictions paranoïaques de la décennie suivante.

b. De la politique-fiction aux films paranoïaques

Ce deuxième tournant dans l'évolution du modèle du film d'espionnage est consécutif aux événements politiques et notamment à l'assassinat de John F. Kennedy, le 22 novembre 1963.

⁵⁶⁵ Tony Shaw, *Hollywood Cold War*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2007, p. 250.

⁵⁶⁶ « Nous l'avons entraîné parce que nous avons besoin de lui. Nous l'abandonnons parce que nous le devons. Ce sont les règles du jeu de la guerre. »

Une partie du cinéma américain des années soixante et soixante-dix va consister à remplir les images manquantes de cette tragédie, en partie liées à l'absence de réponses politiques. Il en résulte une profonde défiance des Américains envers les institutions politiques et militaires, qui débouche sur une crise de confiance traduite sur les écrans par l'apparition de fictions paranoïaques (1). En situant la menace au sein même des institutions, le cinéma remet l'individualisme au centre de l'intrigue dans laquelle le citoyen américain ordinaire, embarqué dans une situation extraordinaire, doit déjouer à lui seul un complot ourdi par des forces invisibles et tentaculaires, réaffirmant ainsi par son action la vigueur du système démocratique américain (2).

1. D'une menace extérieure à une conspiration interne

L'apparition de ces nouvelles trames du film d'espionnage est conséquente à la fois à des facteurs externes (bouversements politiques, assassinats et scandales politiques) mais également à des facteurs internes à l'industrie. En pleine guerre du Vietnam, d'abord, le *New York Times* publie des révélations sur les méthodes des services de renseignement qui éblouissent l'agence. En 1975, le Congrès mène une enquête approfondie sur les activités clandestines de la CIA et insuffle un coup d'arrêt à la doctrine des opérations spéciales. À partir de 1976, un contrôle permanent s'exerce sur les activités de renseignement par des commissions parlementaires spécialisées au Congrès. Au niveau interne, ensuite, les bouleversements structurels de l'industrie hollywoodienne ont joué un rôle dans la subversion du genre. Ils sont amorcés par le *Paramount Decree*⁵⁶⁷ en 1948, qui ordonne le démantèlement des formes d'intégration verticale sur lesquelles repose le système des studios. Ceux-ci perdent alors leurs propres circuits de distribution et d'exploitation. Cette restructuration favorise l'affaiblissement du Production Code (Code Hays), le renouvellement des cadres de l'industrie et l'essor du Nouvel Hollywood composé d'une nouvelle génération de cinéastes prêts à en découdre avec le pouvoir et les sujets politiques. Déjà, en 1962, John Frankenheimer réalise *Un Crime dans la tête* (*The Manchurian Candidate*), film dans lequel il reprend la thématique du lavage de cerveau des prisonniers de guerre. Le sergent Raymond Shaw (Lawrence Harvey), vétéran de Corée, est utilisé par sa mère et par ses tortionnaires pour servir la campagne de son mari, candidat républicain extrémiste (James Gregory), adepte

⁵⁶⁷ Le *Paramount Decree* (United States v. Paramount Pictures, Inc. 334 US 131 (1948)) est une décision rendue par la Cour Suprême des États-Unis le 9 février 1948.

de la rhétorique anticommuniste. Cet avatar, mélange idéal d'un McCarthy et d'un Nixon et symbole d'une droite radicale manipulée par le communisme, est ici dénoncé comme son allié.

Au centre de la fiction d'espionnage règne désormais la défiance et la suspicion envers les institutions politiques et ses services de renseignement. À l'écran, cette crise de confiance en la démocratie se traduit par des thrillers politiques et paranoïaques dans lesquels l'espionnage est le thème dominant sur fond de conspiration et d'assassinats politiques. La démocratie américaine n'est plus menacée par des saboteurs communistes mais par les services de renseignement chargés jusque-là de protéger les citoyens de ces éléments subversifs. Ces fictions paranoïaques capitalisent sur la thématique des assassinats politiques et des révélations de luttes souterraines des services de renseignement. Dans *Le Piège* (*The Mackintosh Man*, 1973), un parlementaire anglais Sir Georges Wheeler (James Mason), agent double, est confondu par l'agent Joseph Rearden (Paul Newman). *Complot à Dallas* (*Executive Action*, 1973) soutient la thèse conspirationniste de l'assassinat de John F. Kennedy, dont le sort est décidé dans le salon d'une luxueuse résidence texane. Des figures de l'industrie, de la politique et des renseignements, mécontents de sa politique libérale⁵⁶⁸, programment son assassinat. Le générique inscrit le complot dans le milieu pétrolier texan, symbolisé par des images de derricks et des raffineries. L'élimination du président est décrétée par un magnat du pétrole Ferguson (Will Geer), sénateur *right-wing* et son bras droit Robert Foster (Robert Ryan). Ils sollicitent l'aide de Farrington (Burt Lancaster), ancien agent du FBI ayant gardé de précieux contacts au sein du gouvernement.

À cause d'un assassinat (*The Parallax View*, 1974) met en scène l'assassinat d'un candidat à l'investiture démocrate, le sénateur Carroll (William Joyce) dans la tour Space Needle à Seattle, lors de la fête de l'Indépendance, le 4 juillet. Un journaliste, Joe Frady (Warren Beatty), reprend l'enquête trois ans après, suite à la disparition de plusieurs témoins-clés tandis que la commission d'enquête de la Cour Suprême, avatar de la commission Warren après l'assassinat de Kennedy, affirme : « *After four months of investigation, it is the conclusion of this committee that Senator Carroll was assassinated by Thomas Richard Linder. It's our further conclusion that he acted entirely alone, motivated by a misguided*

⁵⁶⁸ Ce qui est reproché à Kennedy est sa politique d'intégration raciale, son projet de retrait progressif des forces américaines au Vietnam, ainsi que sa politique de détente tendant vers une volonté de réconciliation avec l'URSS après la crise des missiles à Cuba. L'un des personnages explique les raisons de l'assassinat : « Dans les mois qui viennent, voici ce que JFK va faire : un, il va mener la révolte noire au lieu de la combattre ; deux, il va essayer de passer un accord sur les essais avec les Russes ; trois, il va quitter le Vietnam et laisser l'Asie aux Rouges. ».

sense of patriotism and a psychotic desire for public recognition. »⁵⁶⁹. Pourtant, le journaliste met au jour l'existence de la *Parallax Corporation*, chargée de recruter des malades mentaux⁵⁷⁰, de les employer pour des missions secrètes et dont le crime est la raison d'être et le moyen de subsistance. Il décide de l'infiltrer mais le piège se referme sur lui. Frady est tué et se retrouve accusé d'assassinat par la même commission d'enquête. Le même scénariste, Lorenzo Semple Jr, écrit l'année suivante *Les Trois Jours du Condor (Three Days of Condor, 1975)*, réalisé par Sydney Pollack. Le film retrace l'histoire d'un employé d'un bureau clandestin de la CIA à New York, Joseph Turner (Robert Redford), chargé d'éplucher la littérature mondiale et d'y trouver des informations utiles à la défense du pays. Il n'est pas un agent de terrain et est dépeint comme un adolescent farfelu et irresponsable, à l'abri des réalités du contre-espionnage. Lorsqu'il découvre le massacre de ses collègues, au retour d'un lunch, seul survivant, il se retrouve jeté à la rue et exposé à tous les dangers. Précipité dans une course-poursuite sans répit face à ses anciens employeurs et un sinistre tueur à gages nommé Joubert (Max Von Sidow), il finit par démasquer la conspiration et apprendre l'existence d'un réseau occulte à l'intérieur de la CIA.

En 1975, Sam Peckinpah réalise *Tueur d'élite (The Killer Elite)* et met en scène les affrontements souterrains entre agences de renseignement privées, baignés de corruption et de désenchantement. Enfin dans *Marathon Man (1976)*, un jeune doctorant en histoire, Thomas Babe Levy (Dustin Hoffman), traumatisé par le suicide de son père, *blacklisté* pendant la Chasse aux sorcières, se retrouve poursuivi et torturé par les employeurs de son frère, membre d'une organisation secrète travaillant pour le gouvernement.

L'apparition de ces fictions paranoïaques coïncide avec la création de la Commission sénatoriale présidée par Frank Church, au printemps 1975 (suite aux révélations d'un ancien agent de la CIA, Philip Agee), d'une campagne médiatique menée par le *New York Times* et la démission du président Nixon en août 1974. Les méthodes et les actions clandestines en dehors de tout cadre légal de l'Agence sont dévoilées au grand public et le retentissement énorme. Ces films cristallisent plusieurs questions : d'abord celle de la nécessité et du rôle des services de renseignement et du bien-fondé de leur action. Ensuite celle de l'objectivité des renseignements qu'ils fournissent sur l'ennemi, ou celle de la poursuite de leurs propres intérêts ; en d'autres termes : leurs cibles sont-elles les ennemis de l'État ou les périls qui les

⁵⁶⁹ « Après quatre mois d'enquête, la conclusion de cette commission est que le sénateur Carroll a été assassiné par Thomas Richard Linder. Notre conclusion est qu'il a agi entièrement seul, mû par un patriotisme malavisé et un désir psychotique de reconnaissance. »

⁵⁷⁰ Les agents recrutés par la Parallax le sont avant tout pour leur agressivité et leur tempérament asocial.

guettent ? Ils induisent dans leurs thématiques une sorte de nostalgie, avec l'idée que les espions de l'ancienne génération étaient finalement guidés par des convictions et non par la cupidité. L'appareil de sécurité nationale devenu omnipotent devient le centre névralgique de la menace. Le héros est manipulé et submergé par la technologie, à la merci d'un pouvoir invisible, décentralisé et capable de s'insinuer dans toutes les dimensions de l'existence et de la sphère privée, de l'inconscient à la prise de position politique. Pourtant, en remettant l'individu au centre de l'intrigue, celui-ci s'inscrit par son action salvatrice comme le garant de l'équilibre du système démocratique américain.

2. La réaffirmation de l'individu comme valeur cardinale de la démocratie américaine

Ces films reflètent l'opinion publique dominante suite aux révélations des scandales politiques de la décennie dont le paroxysme est atteint avec le celui du Watergate et la démission du président Nixon. La suspicion vire au ressentiment et à l'animosité et, au début des années quatre-vingt, 73% des américains affichent leur méfiance envers le gouvernement.⁵⁷¹ Les grandes institutions politiques et les services de renseignement, comme la CIA, sont dépeints comme corrompus, utilisant leurs prérogatives au service d'intérêts économiques et politiques privés. Parfois même, un souffle nihiliste se répand dans ces fictions paranoïaques avec des fins pessimistes comme dans *À cause d'un assassinat (The Parallax View, 1974)*, qui s'ouvre et se ferme avec deux séquences similaires : un travelling avant puis arrière sur une commission d'enquête adoptant pour chaque assassinat la même justification, celle d'un acte isolé et le rejet de toute hypothèse conspirationniste. Pourtant, sa représentation joue contre le discours et adopte le point de vue du complot mettant en scène les membres de la Commission « plongés dans l'obscurité et enfermés à l'intérieur d'une bande lumineuse étroite [ressemblant] à des petites marionnettes interchangeables »⁵⁷². Dans *Les Trois Jours du Condor (Three Days of the Condor, 1975)*, deux interprétations peuvent être proposées pour la scène finale opposant le héros traqué Joseph Turner à Higgins, sous-directeur du QG new-yorkais de la CIA. Celui-ci défend l'institution, malgré les erreurs : « C'est une sorte de jeu. On peut déséquilibrer un régime à bon compte. On est payés pour faire ça. ». Turner lui montre les bureaux du *New York Times* juste derrière lui et

⁵⁷¹ Michael Ryan, Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 49.

⁵⁷² Jean Baptiste Thoret, *26 secondes : l'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond, 2003, p. 123.

explique qu'il vient de leur raconter le complot. Puis il s'éloigne tandis que derrière lui une chorale de l'Armée du Salut chante *God Rest Ye Merry, Gentlemen*. Ils entonnent : « *Remember Christ, our Savior, was born on Christmas day. To save us all from Satan's power, when we're gone astray* » tandis que Turner s'éloigne. Higgins lui demande alors : « Vont-ils le publier ? Vous vous en tirez mais jusqu'à quand, s'ils ne le publient pas ? ». Turner répond : « Ils vont le publier. ». Higgins réitère : « En êtes-vous sûrs ? ». Le film se termine sur cette interrogation et l'image se fige sur le visage de Turner laissant en suspens le devenir d'une société américaine pervertie par ses services de renseignement.

L'émergence de ces fictions paranoïaques peut se lire à la fois comme un assaut libéral du Nouvel Hollywood sur les questions politiques, bien que l'intention des cinéastes et des producteurs ne soit pas marquée du sceau du militantisme.⁵⁷³ Elles renversent les polarités traditionnelles du thriller d'espionnage dans lequel traditionnellement les institutions américaines restaient garantes de la sécurité du citoyen face à l'ennemi. Désormais, ces mêmes institutions sont à l'origine de la menace. Pourtant, ces fictions ne dénoncent pas tant l'institution en elle-même que le « cauchemar *orwellien* »⁵⁷⁴ et bureaucratique dans lequel elle se trouve, au terme de trente années de Guerre froide, obsédée par le secret et la surveillance. En ce sens, et par cette défiance envers le *Big Government*, elles peuvent également s'interpréter comme préfigurant la période reaganienne qui va s'ouvrir. Le combat solitaire de Joseph Turner pour la vérité contient en lui l'idée d'une rédemption possible, rédemption confirmée avec le film *Les Hommes du président* (*All the President's Men*, 1976)⁵⁷⁵, dans lequel Robert Redford incarne le journaliste Bob Woodward, acolyte de Carl Bernstein (Dustin Hoffman), dont les investigations furent à l'origine des révélations du scandale du Watergate. Le film remet au centre l'action individuelle et expiatrice de deux journalistes, garante d'une presse libre et non corrompue qualifiée de « quatrième pouvoir »⁵⁷⁶. Les bureaux du *Washington Post* apparaissent comme le dernier bastion de la démocratie américaine et l'unique lieu de vérité. Par cette posture, ces fictions peuvent être perçues comme encourageant la critique du consensus libéral, amorcée dès les années soixante par la

⁵⁷³ Tony Shaw, op. cit., pp. 252-253.

⁵⁷⁴ Tony Shaw, op. cit., p. 254.

⁵⁷⁵ Alan J. Pakula (1928-1998) a réalisé une trilogie paranoïaque traduisant l'état d'esprit d'une Amérique en perte de repères et de valeurs avec *Klute* (1971) puis *À cause d'un assassinat* (*The Parallax View*, 1974) et *Les Hommes du président* (*All the President's Men*, 1976).

⁵⁷⁶ Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 2006, [1969], p. 49.

repolarisation des idées politiques et notamment l'émergence d'une nouvelle droite (*New Right*).

Selon Michael Ryan et Douglas Kellner :

« *Such representations appealed to populist distrust of big institutions and politicians [...] Liberal federal taxation programs became the targets of overt hostility in the late seventies as recession and inflation combined to diminish the earning power of lower-and middle class people. Even populist Democrats like Jimmy Carter turned on the federal bureaucracy. Thus, liberals helped to promote the undermining of their own chosen instrument of social reform. Liberal filmmakers played to populist fears of big institutions, yet by the late seventies would turn those fears into a program for dismantling the liberal welfare state.* »⁵⁷⁷

Cette inefficacité gouvernementale et ce retour à l'individualisme forcené constituent des thèmes récurrents du reaganisme. La décennie suivante est logiquement marquée par la réapparition de schémas narratifs stéréotypés du genre avec notamment deux coproductions américano-britanniques de la saga James Bond : *Octopussy* (1983) et *Dangereusement vôtre* (*A View to Kill*, 1985). Elles renouent avec un affrontement traditionnel entre le célèbre espion et des ennemis diaboliques aux desseins machiavéliques. James Bond se confronte successivement au général Orlov (Steve Berkoff) planifiant une invasion soviétique en Europe, avec la complicité d'un prince indien, et à Max Zorin (Christopher Walken), industriel puissant à la tête de *Zorin Industries* dont le but est de détruire le cœur industriel américain, *Silicon Valley*. Enfin, dans *Firefox, l'arme absolue* (*Firefox*, 1982), Mitchell Gant (Clint Eastwood), ancien pilote militaire parlant le russe, est chargé par les services secrets américains de s'emparer d'un avion de guerre, le MIG 31, dépassant en technologie tous ceux jusque-là construits. Envoyé sur le territoire soviétique, il est confronté à une armée et un gouvernement russe plus impitoyables et cruels que jamais.

Cette évolution du genre traduit une certaine continuité dans le traitement du personnage de l'espion-ennemi bien que certaines subversions soient à souligner. Cette continuité se retrouve également dans le discours cinématographique et le régime de représentations filmiques de l'ennemi.

⁵⁷⁷ Michael Ryan, Douglas Kellner, op. cit., p. 95.

II. *Le discours cinématographique et le traitement filmique de l'ennemi*

Avec les films d'espionnage, la représentation de l'ennemi n'est plus collective, comme dans le film de guerre, mais individuelle. Le genre met en scène des individualités et des personnages qui s'affrontent dans le secret. Ils évoluent dans un monde clandestin souvent régi par les codes de la rue et du milieu criminel. Dans un premier temps, la nécessité d'endoctrinement a pour conséquence la multiplication de rôles stéréotypés à l'écran, d'intrigues prévisibles et de représentations propagandistes de l'ennemi. Puis la frontière se fait de plus en plus ténue entre l'ennemi et le héros. Les méthodes du héros s'apparentent souvent à celles de l'ennemi au fil des décennies (A). Malgré tout, les films d'espionnage américains induisent toujours l'idée d'une certaine clairvoyance vis-à-vis des menaces et des ennemis potentiels. Sur le théâtre d'opération (intérieur ou extérieur), l'Occident est toujours mis en scène en opposition à la zone d'influence communiste. L'autre côté du Rideau de fer s'inscrit comme l'antithèse des États-Unis selon un mode de représentation réaliste ou métaphorique (B).

A. Le personnage de l'espion communiste

Le récit d'espionnage est victime des exigences politiques liées à la période. C'est ainsi que dès les premières années de la Guerre froide, le genre renoue avec certains motifs du film d'espionnage pré-Guerre froide. La figure de l'espion nazi est simplement remplacée par celle de l'espion communiste. Comme son prédécesseur, il apparaît toujours comme le mal incarné, souvent mal défini et sans idéologie précise. Il est surtout représenté sous la forme d'une Cinquième Colonne. Apparue dès les années vingt dans les films antiallemands, la Cinquième Colonne⁵⁷⁸ est dépeinte au cinéma comme un archétype associé à un ennemi intérieur, infiltrée au cœur du pays qu'elle tente de déstabiliser (a). Lorsque la représentation de l'ennemi est plus individualisée, le recours à des personnages stéréotypés est fréquent, soulignant toujours davantage la supériorité du système démocratique occidental et de ses valeurs (b).

⁵⁷⁸ Le terme est d'origine récente selon Alexandre Koyré. Il remonte à la guerre civile espagnole et provient d'une phrase du général Franco : « les quatre colonnes qui s'approchent de Madrid seront aidées par la cinquième qui s'y trouve déjà ». in Alexandre Koyré, *La Cinquième Colonne*, Paris, Éditions Allia, 1997, [1945], pp. 8-9.

a. La Cinquième Colonne : un archétype persistant et pratique

Selon sa définition, la Cinquième Colonne est composée de « partisans qui à l'intérieur d'un pays favorisent le succès de l'ennemi »⁵⁷⁹. Ces ennemis intérieurs, amis de l'ennemi, sont, dans le cas du film d'espionnage, des sympathisants ou agents communistes infiltrés sur le territoire américain en situation d'espionnage ou de *covert action*. Les films d'espionnage anticommunistes font écho aux préoccupations de la période et prennent la forme semi-documentaire du film policier. Ils mettent en scène l'affrontement entre le FBI et des gangsters communistes (1). Cette criminalisation dépolitise la représentation de l'ennemi, associée à une acception élastique du terme « communiste », mettant en cause tout individu et tout discours divergent de l'orthodoxie conservatrice (2).

1. La criminalisation du communisme

La Cinquième Colonne, que l'on retrouve aussi bien dans les films antinazis qu'anticommunistes, devient le motif pratique de nombreux films d'espionnage. L'affrontement met aux prises les *G-men* du FBI face à des agents de la subversion communiste. Déjà, *Confession d'un espion nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, 1939), réalisé par Anatole Litvak et produit par *Warner Bros*, met en garde le public américain contre le danger et la mise en place par l'ennemi d'une Cinquième Colonne, destinée à miner les structures économiques et sociales du pays. La filiation est évidente entre les films de propagande antinazis et ceux anticommunistes, d'un cycle à l'autre, parfois les mêmes acteurs et les mêmes procédés de propagande sont employés. Certains traits sont communs à l'ennemi nazi et à l'ennemi communiste, comme le militarisme, la négation de l'individualisme et l'absence d'humour. Ces films reposent sur une trame souvent identique : des espions soviétiques tentent de voler des données scientifiques ou stratégiques américaines. Le choix scénaristique est de montrer ce qui serait caché à la population, c'est-à-dire les enjeux immenses qui se jouent de manière souterraine. Les personnages communistes sont généralement présentés comme un mélange de criminels, d'assassins, de marginaux socialement ou sexuellement déviants, émotionnellement détachés et engagés dans des activités illégales. Alors que les citoyens américains sont dépeints comme intègres, respectueux de la loi, capables

⁵⁷⁹ Trésor de la langue française informatisé :
< <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?58;s=417801945>>

d'abnégation et de sacrifice, amicaux et chaleureux, en guerre contre un ennemi implacable.⁵⁸⁰

Deux dimensions sont à distinguer dans la représentation morale du communiste : le caractère illégal de leur activité et l'immoralité de leur comportement.

D'abord, l'action du communiste sur le territoire américain ou à l'extérieur est toujours saisie au travers du prisme de la loi et toujours perçue comme illégale voire criminelle. *I was a communist from the FBI* (1951) montre des agents communistes utilisant la violence physique à coups d'assassinats, parfois maquillés en suicides, ou de passages à tabac. Les mêmes méthodes violentes sont dépeintes dans *Big Jim McLain* (1952), dans lequel un enquêteur de la HUAC est même tué dans l'exercice de ses fonctions. Ils pratiquent aussi des fraudes à l'assurance pour financer leurs actions. Dans *Le Port de la drogue* (*Pickup on South Street*, 1952), tous les moyens sont bons pour récupérer un microfilm et un communiste n'hésite pas à tuer Moe (Thelma Ritter), une vieille femme indicatrice qui refuse de parler. *Courrier diplomatique* (*Diplomatic Courier*, 1952) dépeint des espions russes capables de tuer des diplomates américains au mépris du protocole diplomatique international. Dans *My Son John* (1952), le jeune John est tué par ses camarades communistes parce qu'il a choisi de se repentir. Dans *Le Guépier* (*Walk East on Beacon*, 1952), des espions communistes enlèvent le fils d'un savant afin de lui soutirer des renseignements scientifiques tandis que dans *Un Américain bien tranquille* (*A Quiet American*, 1958), des communistes chinois sans scrupules posent des bombes tuant des centaines d'innocents. Enfin, dans *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959), Philip Vandamm et ses hommes tentent d'assassiner le publiciste Roger Thornhill (Cary Grant), qu'ils prennent pour l'agent Kaplan, après son refus de parler.

Ensuite, la dimension immorale et provocatrice du comportement des communistes est à souligner. L'idée même de l'« espionnage atomique » par exemple, les inscrit dans une perspective malhonnête et frauduleuse, à l'image du vol de secrets scientifiques dans *La Grande Menace* (*Walk a Crooked Mile*, 1948). *I was a communist for the FBI* (1952) les dépeint comme des agitateurs et des manipulateurs lorsqu'ils incitent les ouvriers à la grève et les minorités noires à la révolte. Une référence est même faite aux émeutes raciales de 1943 à Détroit et à Harlem, l'un d'eux s'exclamant : « *These poor fellows never knew their death warrants had been signed in Moscow.* »⁵⁸¹. Ils sont racistes, employant le mot *nigger* et poussent la provocation jusqu'à offrir des roses rouges pour l'enterrement de la mère de Matt

⁵⁸⁰ Tony Shaw, op. cit., p.49.

⁵⁸¹ « Ces pauvres gens n'ont jamais su que leur arrêt de mort avait été signé à Moscou ! »

Cvetic (Frank Lovejoy). *Big Jim McLain* (1952) émet l'idée que les communistes abusent des procédures démocratiques, notamment lorsque les accusés invoquent leurs droits constitutionnels pour leur défense devant la commission. Jim McLain déclare à la fin du film:

« *There are a lot of wonderful things written into our Constitution that were meant for honest, decent citizens. I resent the fact that it can be used and abused by the very people who want to destroy it. So they walked out free again. We built a case and proved to any intelligent person that these people are communists-enemy agents. And they walk out free. Sometimes, I wonder why I stay on this job.* »⁵⁸²

Dans *Un Américain bien tranquille* (*A Quiet American*, 1958), le communiste chinois Heng n'hésite pas à manipuler le journaliste Fowler, en état de faiblesse, qui par jalousie participe à l'assassinat de l'agent américain Pyle. Enfin, dans *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959), Philip Vandamm et ses hommes de main s'adonnent à l'acquisition de secrets d'état dans une vente aux enchères.

Le leader communiste est dépeint au travers de la représentation traditionnelle du gangster, n'hésitant jamais à faire appel à des procédés jugés infâmes et irréguliers et décrit par Dorothy B. Jones comme : « *a tough man who rule with an iron hand and use violence as their primary weapon* »⁵⁸³. Ces films assimilent le communisme à un crime: « *Cold war films shifted sympathy away from the individual criminal of the gangster movie and toward the forces of law and order.* »⁵⁸⁴. Finalement, ils participent à sa dépolitisation en établissant la confusion, institutionnalisée par le FBI, entre l'activité criminelle et la dissidence politique, et en instituant la non-dénonciation et le refus de répondre devant une commission comme des délits.

2. L'acception large du communiste et la dépolitisation de son idéologie

Sur le fond, la définition donnée au communiste est très large. Des sympathisants du Parti aux simples progressistes ou gauchistes, tous sont assimilés à des communistes : « Tout individu partageant de près ou de loin un idéal communiste est fatalement condamné à devenir, s'il ne

⁵⁸² « Il y a beaucoup de choses merveilleuses écrites dans notre Constitution destinées à de respectables et d'honnêtes citoyens. Je déteste le fait qu'elle peut être utilisée et détournée par ces mêmes personnes qui veulent la détruire. Ils sont donc ressortis libres. On a monté un dossier et prouvé à toute personne intelligente que ces gens étaient des agents communistes ennemis. Et ils ressortent libres. Parfois, je me demande pourquoi je continue ce travail. »

⁵⁸³ Dorothy B. Jones, op. cit., p. 216.

⁵⁸⁴ Michael Rogin, *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 247.

l'est déjà, un agent de la subversion, quelle qu'ait pu être sa motivation première. »⁵⁸⁵. Comme le signalent Paul Lazarsfeld et Wagner Thielens dans leur enquête *The Academic Mind*, la signification du terme communiste à l'époque recouvrait à peu près n'importe quoi :

« *In this period an individual could be called a Communist for almost any kind of behavior, or for holding almost any kind of attitude. "Communist" became a vague and angry label... during this period it acquired the connotations of a less definite but more widespread and threatening danger, covering all things from espionage for a foreign power to distasteful unconventionality. Almost any kind of criticism of the past or dissatisfaction with the present American order of things could bring a charge of Communism.* »⁵⁸⁶

Du point de vue de la forme, l'invisibilité de l'ennemi réside dans le fait que les communistes peuvent se cacher derrière n'importe quel citoyen américain. Ils se drapent derrière les habits de la quotidienneté. La dissimulation est l'une des clés de leur invisibilité. Dans *L'Affaire Cicéron (Five Fingers, 1952)*, l'espion insaisissable est un valet de chambre au-dessus de tout soupçon. Ils peuvent également se cacher derrière des associations ou de simples commerces. Ainsi, les « agents dormants » (« *sleeper agents* ») du *Guêpier (Walk East on Beacon, 1952)*, attendant d'être réactivés, ont des couvertures de simples commerçants, comme un fleuriste et un photographe. Cette apparente normalité renforce leur caractère impitoyable et puissant.⁵⁸⁷ Selon Leo Rosten, le scénariste du film, « *the modern spy is the insignificant little man whom no one suspects: he receives no money, travels by bus, never frequents hotels, popular restaurants or bars. He is dedicated Communist who never meets his superiors personally.* »⁵⁸⁸.

Les raisons de l'attractivité et du pouvoir de séduction du communisme sur les Américains ne sont d'ailleurs presque jamais expliquées. Et beaucoup regrettent amèrement leur entrée au Parti. Le communiste américain est rarement issu de la classe ouvrière et est souvent un représentant de l'élite, des classes moyennes ou supérieures. Dans *Le Rideau de fer (The Iron Curtain, 1948)*, les espions ont des postes de fonctionnaires et de responsabilités dans des secteurs importants comme la recherche, l'armée ou les départements d'État. Dans *I was a communist from the FBI (1952)*, les communistes vivant dans le luxe et l'opulence apparaissent comme traîtres à leur cause. Ils vivent dans des hôtels de luxe et se vautrent dans

⁵⁸⁵ Gilles Laprévotte, Anne-Marie Mangin, Michel Luciani, *La Grande Menace : le cinéma américain face au maccarthysme*, Trois Cailloux, Amiens, 1990, p. 76.

⁵⁸⁶ Paul Lazarsfeld et Wagner Thielens, *The Academic Mind: Social Scientists in a Time of Crisis*, The Free Press, Glencoe, 1958, p.57. Cité in Marianne Debouzy, « Les intellectuels et le maccarthysme », in Jean-Robert Rougé, Michel Antoine, *L'Anticommunisme aux États-Unis de 1946 à 1954*, PUF, Paris, 1995, p. 75.

⁵⁸⁷ Gilbert Seldes, « Spy and the FBI », *The Saturday Review*, April 19, 1952, p. 46.

⁵⁸⁸ Cité dans Tony Shaw, op. cit., pp. 57-58.

les plaisirs de la table en mangeant du caviar et en buvant du Champagne : « *This is how we're all going to live once we take over the country !* »⁵⁸⁹, s'exclame l'un d'eux. Les communistes de *Big Jim McLain* (1952) sont issus de classes sociales supérieures : ils sont médecin, bactériologiste ou occupent des fonctions administratives importantes tandis que le fils maudit de *My Son John* (1952) est employé du gouvernement à Washington. Dans *La Mort aux trousses (North by Northwest)*, Philip Vandamm est le riche propriétaire d'une résidence luxueuse, possédant même un jet privé. Enfin dans *Contre-espionnage (Man on a string)*, 1960), c'est un couple de riches propriétaires vivant à Los Angeles qui sert de relai à un réseau d'espions soviétiques.

Ensuite, l'idéologie communiste est toujours condamnée en bloc, jamais explicitée et ses partisans sont avant tout condamnables pour leurs qualités innées et leurs traits de caractère, plutôt que pour des raisons idéologiques. Dans *Big Jim McClain* (1952), elle n'est d'ailleurs jamais définie ou explorée : « *Communists were reduced to being people who saw human life as dispensable, had no room for private feelings, and were even in opposition to God and motherhood.* »⁵⁹⁰. Elle est réduite à un système mécanique et disciplinaire dans lequel « le militant-espion se doit d'être un parfait esclave, [le] simple rouage d'une vaste organisation qui a sur lui droit de vie et de mort »⁵⁹¹. Ainsi, dans *Le Rideau de fer (The Iron Curtain)*, 1948), un physicien ayant rejoint le Parti mais refusant de livrer des secrets militaires, se voit reprocher son « sentimentalisme bourgeois » et se fait rappeler à l'ordre au nom de la discipline. Enfin, sous l'angle du héros, dans *Le Port de la drogue (Pick up on South Street)*, 1953)) Skip McCoy (Richard Widmark), petit voyou individualiste rejetant toute forme de patriotisme, finit par dénoncer les communistes à la police. Le film sous-tend l'idée que l'anticommunisme ne se raisonne pas, qu'il est instinctif et justifié par une intime conviction : « la conspiration communiste finit par éveiller le sens de l'honneur qu'une sorte de pudeur, peut-être, les engageait à dissimuler, suscitant en eux un engagement individuel, non institutionnel, mais par là-même sans réserves et sans nuances »⁵⁹². Pour se justifier, le personnage déclare simplement : « *I just don't like them !* ».

⁵⁸⁹ « C'est ainsi que nous vivrons quand nous dominerons le pays ! »

⁵⁹⁰ Leonard Quart et Albert Auster, *American Film and Society since 1945*, London, MacMillan Publishers, 1984, p. 43.

⁵⁹¹ Gilles Laprévotte, Anne Marie Mangin, Michel Luciani, op. cit., p. 76.

⁵⁹² Jean-Loup Bourget, « Le Rouge et le Noir : Hollywood et l'anticommunisme », in Jean-Robert Rougé, Michel Antoine, *L'Anticommunisme aux États-Unis de 1946 à 1954*, Paris, PUF, 1995, p. 221.

Pour des raisons propagandistes et liées à la période, la mise en scène de l'ennemi, comme dans le film de guerre, prend la forme de stéréotypes et de personnages récurrents simplifiant et réduisant sa représentation à des modèles figuratifs préexistants.

b. Les stéréotypes et les personnages récurrents de l'espion communiste

Fondamentalement, pendant toute la période étudiée, la représentation de l'espion communiste ne varie guère. Les premiers films d'espionnage, sortis dans la tourmente maccarthyste, établissent certains stéréotypes de l'ennemi sans cesse réutilisés les décennies suivantes. Comme le souligne Tony Shaw : « *As the Cold War progressed, the style of Hollywood's coverage of the communist threat might have differed from these hard-hitting movies, but the substance remained essentially the same.* »⁵⁹³. Plusieurs stéréotypes récurrents sont utilisés dans la représentation de l'espion communiste et des connexions apparaissent avec les précédentes figures analysées en première partie. L'espion soviétique hérite de certains traits de son prédécesseur nazi (1) tandis que l'intellectuel devient une représentation féconde pour l'espion communiste (2). Enfin, la féminisation de l'ennemi se décline dans le genre avec des personnages de militantes communistes et d'agents doubles, devenues parfois plus impitoyables que leurs homologues masculins (3).

1. L'espion soviétique, héritier de l'ennemi nazi

L'espion soviétique s'inscrit dans la même veine que le haut gradé cruel et décadent du chapitre précédent, lui-même héritier de l'ennemi nazi : « *The industry recycled some of its villains.* »⁵⁹⁴, selon Daniel J. Leab. Des caractéristiques de l'espion nazi se retrouvent dans la représentation de l'espion communiste.

D'abord, certains acteurs employés pour jouer des nazis se retrouvent en bons méchants communistes à l'image de Karel Stepanek. Cet acteur d'origine tchèque joue à la fois le communiste Radek dans la production britannique *Guet-apens (Conspirator, 1949)* ou l'agent soviétique Alex Laschenkov dans *Le Guêpier (Walk East on Beacon, 1952)* mais également le prince Semyon, aristocrate aux manières nazies dans *Le Monde lui appartient (The World in his Arms, 1952)*. De même, l'acteur d'origine autrichienne, Carl Esmond endosse le rôle de l'agent nazi, Willi Hilfe dans *Espion sur la Tamise (Ministry of Fear, 1944)* et se retrouve

⁵⁹³ Tony Shaw, op. cit., p. 65.

⁵⁹⁴ Daniel J. Leab, « Hollywood and the Cold War. 1945-1961 », in Robert Brent Toplin (ed.), *Hollywood as Mirrors. Changing Views of "Outsiders" and "Enemies" in American Movies*, Wesport, Greenwood Press, 1993, p. 127.

dans *La Grande Menace* (*Walk a Crooked Mile*, 1948) dans le rôle du docteur communiste Ritter Von Stolb.

Ensuite, le caractère militarisé du nazi est réutilisé pour caractériser le communiste. Lorsque celui-ci est sur son propre territoire, derrière le Rideau de fer, l'espion ennemi s'inscrit toujours dans un cadre militaire et disciplinaire : il est membre d'un service de renseignement, d'une police ou d'un gouvernement. Il est mis en scène comme une individualité gouvernée par un collectif. Dans *Le Rideau de fer* (*The Iron Curtain*, 1948), Ranev (Stephan Schnabel) et Grubb (Berry Kroeger) incarnent les stéréotypes du policier soviétique et du militant du PC, à la fois cyniques, tyranniques, fourbes et impitoyables, s'opposant au simple citoyen russe qu'est Igor Gouzenko faisant défection pour des raisons strictement personnelles. Le même Stephan Schnabel, acteur d'origine allemande, interprète dans *Courrier diplomatique* (*Diplomatic Courier*, 1952) le général Razumny Platov, chef de la police soviétique secrète en Europe. Dans *Le Dernier Passage* (*The Secret Ways*, 1962), il joue un officier à la frontière hongroise qui cherche à établir la véritable identité de Julia (Sonja Ziemann), la fille du leader politique Jansci, qui accompagne le héros en territoire communiste. Enfin, dans *FireFox, l'arme absolue* (*Firefox*, 1982), il incarne le premier secrétaire Tchernenko. Dans *Le Miroir aux espions* (*The Looking Glass War*, 1969), le chef de la police de Berlin-Est, crédité en tant que « *East German detective* », joué par Cyril Shaps, porte des lunettes rondes et un manteau noir. Son air strict met les soldats au garde à vous. Les gardes russes à la frontière portent des uniformes ressemblant à ceux des nazis et sont armés de chiens féroces. Cette représentation sombre des militaires et des forces de l'ordre à l'Est rejoint l'idée que l'espion communiste est généralement l'antithèse du héros dans sa représentation physique et morale.

Paradoxalement, sur le plan physique, le typage de l'espion est difficile à définir dans les premiers films anticomunistes. Ils sont physiquement proches des Américains, habillés en costumes, coiffés d'un chapeau de feutre, à l'image de Jim Blandon (James Milican) dans *I was a communist for the FBI* (1952), qui est grand, blond, mince au physique banal. Il est parfois plus en chair, gras, les cheveux gominés en arrière à l'image de Platov dans *Courrier diplomatique* (*Diplomatic Courier*, 1952). Il peut être, au contraire, petit, sec et le crâne dégarni comme l'espion communiste aux lunettes rondes, Gerhardt Eisler (Konstantin Shayne) dans *I was a communist for the FBI* (1952). Un trait distinctif propre aux espions communistes est la pilosité faciale : ils portent souvent une moustache ou un bouc, comme le chef communiste Sturak (Alan Napier) et le docteur Gelster (Gayne Whitman), tous deux membres de la Cinquième Colonne infiltrés à Hawaii dans *Big Jim McLain* (1952). Dans *Le*

Port de la drogue (*Pick up on South Street*, 1952), un des personnages communistes porte une fine moustache. Enfin, *Octopussy* (1985) s'ouvre à Cuba dans un hippodrome où les militaires cubains n'échappent pas à la caricature du barbu en uniforme, fumant le cigare. Ce signe particulier est symboliquement associé à la figure de grands dictateurs, d'Hitler à Staline en passant par Fidel Castro, dans l'imagerie politique américaine.

L'évolution des trames narratives d'espionnage dans les années soixante et soixante-dix ne va pas entamer cette représentation caricaturale, à l'image d'Hermann Gromek (Wolfgang Kieling), guide allemand du professeur Michael Armstrong (Paul Newman) à Berlin-Est dans *Le Rideau déchiré* (*Torn Curtain*, 1966). Flanqué d'une gabardine noire, il apparaît comme le stéréotype du SS. Il est d'ailleurs tué par Armstrong, symboliquement, la tête brûlée dans un four. Le colonel Hidas (Howard Vernon) dans *Le Dernier Passage* (*The Secret Ways*, 1961) apparaît grand, sec, une mince frange lui recouvrant le haut du front. Il ressemble lui aussi à un officier nazi bardé dans son uniforme. Son sadisme est suggéré par son penchant pour la torture. Il rappelle par son visage émacié et ses airs efféminés le *Reichsprotektor* en Bohême-Moravie Reinhard Heydrich (Hans Heinrich Von Twardowski⁵⁹⁵) dans *Les Bourreaux meurent aussi* (*Hangmen Also Die !*, 1943), de Fritz Lang.

L'homosexualité⁵⁹⁶ latente de l'ennemi est également un trait distinctif partagée par l'ennemi nazi et l'ennemi communiste. Particulièrement, pendant la période maccarthyste, l'homosexualité est même assimilée à une pathologie et à une maladie contagieuse menaçant toutes les institutions américaines⁵⁹⁷ (famille, gouvernement, armée). Dans *My Son John* (1952), le jeu de Robert Walker⁵⁹⁸, qui joue John, à la fois maniéré, fuyant et ambigu, souligne l'homosexualité latente⁵⁹⁹ du personnage. Contrairement à ses frères, il n'a jamais

⁵⁹⁵ Hans Heinrich Von Twardowski s'est spécialisé dans nombre de rôles d'officiers allemands en dernière partie de carrière. Son physique maigre et sadique n'est pas sans rappeler celui de John Carradine dans le même rôle dans *Hitler's Madman* (1943).

⁵⁹⁶ L'idéologie domestique est liée à la sécurité nationale. Le consensus culturel, pendant la Guerre froide, promeut un modèle familial et une répartition des genres classiques. L'homosexualité est donc considérée comme un comportement déviant, de la même façon qu'une femme trop indépendante devient suspecte. Une vie de famille idéale et une bonne répartition des genres sont nécessaires pour la sécurité nationale. Voir Jane Sherron DeHart, « Containment at Home: Gender, Sexuality and National Identity Cold War America » in in Peter J. Kuznick, James Gilbert (ed.), *Rethinking Cold War Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington DC., 2001.

⁵⁹⁷ John D'Emilio (ed.), « The Homosexual Menace: The Politics of Sexuality in Cold War America », in *Making Trouble: Essays on Gay History, Politics, and the University*, Routledge, New York, 1992.

⁵⁹⁸ Le choix de Robert Walker est symbolique puisqu'il vient de tourner, l'année précédente en 1951, *L'Inconnu du Nord-Express* (*Strangers on a Train*) dans lequel il joue le rôle d'un tueur psychopathe et dans *La Vallée de la vengeance* (*Vengeance Valley*), celui du mauvais fils, paresseux et imprévisible face au charismatique et valeureux Burt Lancaster qui joue son frère adoptif.

⁵⁹⁹ Cette homosexualité latente de l'ennemi s'oppose aux relations de l'espion-héros avec le sexe opposé, qui le montre galant et surtout excellent amant, à l'image de James Bond et consorts.

joué au football. Cette caractéristique se retrouve chez les officiels russes dans *La Lettre du Kremlin* (*The Kremlin Letter*, 1970) comme le personnage, gros et transpirant, d'Alexei Bresnavitch joué par Orson Welles. Chef du comité central soviétique et « véritable œil du Kremlin sur le 3^e bureau », il entretient des relations homosexuelles. Cette féminité s'oppose symétriquement à la virilité du personnage de l'espion, renouvelée par la franchise James Bond en Grande Bretagne. En effet, James Bond inscrit l'espion-héros dans une dimension charismatique. Un espion-gentleman, habillé dans un costume impeccable, suivant ses propres instincts et armé d'un grand courage qui accumule les conquêtes féminines, signe d'une certaine vigueur virile. Face à lui se dressent souvent des ennemis étrangers et maléfiques aux origines raciales mélangées et à la sexualité souvent compliquée, trouble voire absente. Symétriquement, le personnage de l'espion-ennemi est renforcé dans son machiavélisme. Dans *Matt Helm, agent très spécial* (*The Silencers*, 1967), Tung Tze (Victor Buono), dirigeant de Big O. est une incarnation du Péril Jaune, gros et portant un bouc aux yeux bridés. Christopher Walken dans *Dangereusement vôtre* (*A view to kill*, 1985) a les cheveux blonds platines gominés en arrière, lui donnant un physique presque aryen. Il entretient une liaison sadomasochiste avec sa complice May Day (Grace Jones). Tandis que le général Orlov (Steven Berkoff) dans *Octopussy* (1983) est un chef militaire corrompu, membre du gouvernement russe, en opposition avec la stratégie militaire prônée par le général Gogol (Walter Gotell). Il parle anglais avec un accent guttural fort et un débit de parole teinté d'excitation, typique des personnages nazis rappelant le colonel Jakob Kosnov (Max Von Sidow), chef du 3^e bureau soviétique et tueur impitoyable dans *La Lettre du Kremlin* (*The Kremlin Letter*, 1970), lui aussi en proie à des difficultés conjugales.

2. L'intellectuel endoctriné et le scientifique

Le deuxième stéréotype récurrent est celui de l'intellectuel, du scientifique endoctriné ou converti au communisme. Cibles privilégiées selon les arguments des chasseurs pendant le maccarthysme, les intellectuels surnommés « grosses têtes » (« *egg heads* ») sont tantôt objets de suspicion, dangereux idéologues ou citoyens déloyaux.⁶⁰⁰ Dès les années cinquante, des

⁶⁰⁰ Marianne Debouzy, op. cit., p. 65.

serments de loyauté et des commissions sont instaurés pour enquêter dans les universités et les milieux culturels.⁶⁰¹

Dans le discours politique et cinématographique, anticommunisme et anti-intellectualisme sont associés et assimilés. Ainsi, les personnages de scientifiques et d'intellectuels convertis à l'idéologie communiste peuplent les fictions d'espionnage. John, dans *My Son John* (1948), qui travaille pour l'administration à Washington, est assimilé à un intellectuel « *egghead* » bardé de diplômes. Le film le dépeint comme un jeune idéaliste : « *What I'm striving for is an intelligent and practical way to bringing into existence a new and better order to world* »⁶⁰², déclare-t-il à sa mère pour la rassurer. Il apparaît pourtant comme un être robotique hautain au dogmatisme rigide. Il se moque du patriotisme paternel et de la dévotion religieuse de sa mère. L'intellectualisme est dénoncé au profit des valeurs parentales, notamment celles de l'*American Legion* défendues par son père.⁶⁰³ John finit par se rendre compte de son égarement et avoue aux agents du FBI vouloir faire repentance (« *a decent thing* »). Il enregistre son discours pour la cérémonie à l'université de Washington durant laquelle il doit recevoir un titre honorifique. Mais ses anciens camarades ne lui en laissent pas le temps, il meurt tué par balles tandis que seule sa voix retentit durant la cérémonie. Il exhorte les jeunes générations à la vigilance face au communisme :

*« I was flattered when I was immediately recognized as an intellect [...] A bold defiance of the only authorities I'd ever known: my church and my father and mother. I know that many of you have experienced that stimulation. But stimulants lead to narcotics [...] Even now the eyes of the Soviet agents are on some of you. They have observed your abilities and seen qualities I once possessed. It is too late to save me. It is not too late for you to save yourself. »*⁶⁰⁴

Dans *Big Jim McLain* (1952), le docteur Gelster (Gayne Whitman) est décrit par sa secrétaire Nancy comme un être sans émotions et sans personnalité : « Il n'attire pas la sympathie. Je ne lui rendrais service que pour garder mon travail. Il n'attire pas les gens. Il ne les repousse même pas. Ça au moins c'est une émotion active. Il n'a aucune personnalité. » Plus généralement, tandis que les hommes de main sont dépeints comme des êtres décérébrés dénués d'émotions, les chefs le sont comme des intellectuels aliénés à l'image de Gerhardt

⁶⁰¹ Marianne Debouzy, op. cit., pp. 74 et sq.

⁶⁰² « Je cherche une manière intelligente et pratique de faire advenir au monde un ordre nouveau et meilleur. »

⁶⁰³ Voir supra.

⁶⁰⁴ « J'étais flatté d'être immédiatement reconnu comme un intellectuel [...] Et une grande défiance de la part des seules autorités que j'avais connues jusqu'alors : mon église, mon père et ma mère. Je sais que beaucoup d'entre vous ont expérimenté cette sensation stimulante. Mais les stimulants mènent à la drogue [...] Encore aujourd'hui, les yeux des agents soviétiques sont posés sur certains d'entre vous. Ils observent vos capacités et ont repéré les qualités que je possédais alors. Il est trop tard pour me sauver. Il n'est pas trop tard pour vous sauver. »

Eisler (Konstantin Shayne), véritable homme politique d'origine allemande. À l'écran, il est mis en scène comme la tête pensante du CPUSA, venu à Pittsburg, pour y mettre en place une stratégie afin de paralyser l'industrie sidérurgique, dont l'objectif est de semer la peur : « *Pittsburg is too quiet, too peaceful. You bringing the victory of communism in America wrest insight riots [...] the panic of American people will be the power and glory for all of us.* »⁶⁰⁵.

En 1966, dans *Le Rideau déchiré* (*Torn Curtain*), c'est un scientifique américain, le professeur Michael Armstrong (Paul Newman), chercheur en physique nucléaire, qui feint de passer à l'Est afin d'approcher le professeur Gustave Lindt (Ludwig Donath), de l'université Karl Marx de Leipzig. Michael Armstrong veut en savoir plus sur le projet de missile Gamma 5 devenu « plus important qu'une question de patriotisme ». Gustave Lindt, scientifique lunetteux portant la moustache et le bouc, amateur de femmes et d'alcool, pêche par orgueil et révèle à Michael les éléments manquants pour son projet de missile. Enfin, l'ennemi de James Bond, le personnage psychotique, Max Zorin (Christopher Walken) dans *Dangereusement vôtre* (*A View to Kill*, 1985), est quant à lui le fruit d'expériences scientifiques sur des femmes enceintes par un savant fou nazi, le docteur Hans Glaub (Willoughby Gray) dans les camps de concentration.

3. La femme et le communisme

La féminisation de l'ennemi, analysée dans le chapitre précédent, est présente dans le genre d'espionnage. Selon Michael Rogin, dans le cinéma anticommuniste en général, la famille représente l'Amérique dont l'intégrité est menacée par le communisme.⁶⁰⁶ Ces films établissent l'opposition classique entre l'homme libre, la famille, l'amour d'un côté, et la sexualité féminine, l'État et l'invasion de la cellule familiale, de l'autre.⁶⁰⁷ La représentation de la femme prend deux dimensions : elle peut être à la fois une figure majeure dans la lutte contre la subversion domestique et s'inscrire comme garante de l'unité familiale à l'image de la pieuse Lucille Jefferson (Helen Hayes) dans *My Son John* (1952) ou de la mère protectrice et fédératrice de la famille Cvetic dans *I was a communist for the FBI* (1952). Mais elle peut

⁶⁰⁵ « Pittsburg est trop calme, trop paisible. Vous obtiendrez la victoire du communisme en Amérique par la force des émeutes. La panique du peuple américain fera notre puissance et notre gloire. »

⁶⁰⁶ Michael Rogin, op. cit., pp. 247-248.

⁶⁰⁷ Michael Rogin, op. cit., p. 250.

également prendre la figure d'une femme subversive et séductrice détournant l'espion-héros de sa mission ou celle d'une mère castratrice manipulant les siens.

La féminité est plus souvent associée au communisme comme une menace pour la famille américaine, comme le présente une scène du *Guêpier (Walk East on Beacon, 1952)*, dans laquelle un membre repent du CPUSA déclare : « *I woke up one morning and found I had a Party card [...] it's like finding yourself married to a woman you hate* ». Dans les fictions d'espionnage, les femmes sont généralement cantonnées à deux types de rôles :

- soit elles jouent celui de la victime, de l'appât pour piéger le héros, incarnant le pouvoir d'attractivité de l'idéologie communiste, comme dans *Le Rideau de fer (The Iron Curtain, 1948)*, où la blonde Nina Karanova (June Havoc), secrétaire de l'officier Ranev (Stefan Schnabel), est missionnée par les communistes pour espionner Igor Gouzenko (Dana Andrews) et le séduire, ou dans *I was a communist for the FBI (1952)*, où le Parti envoie une jolie institutrice, Eve Merrick (Dorothy Hart), tester la loyauté de Matt ;

- soit elles incarnent le rôle du bourreau, en tant que militantes ou espionnes intraitables et sans scrupules. Ce dévouement fanatique à la cause est souligné par John Edgar Hoover dans un article, en 1961, décrivant les femmes communistes comme des êtres sans humour, déterminés à propager une doctrine vicieuse et totalitaire.⁶⁰⁸ Dans le même film, la secrétaire de Matt à l'usine l'espionne pour le compte du Parti et note ses faits et gestes. Femme disgracieuse, elle hurle à la trahison (« *That's treason !* ») lorsqu'Eve émet des doutes sur le Parti, après avoir assisté au passage à tabac de responsables syndicaux par des communistes. Enfin, dans *My Son John (1952)*, c'est une femme communiste Ruth Camblin, dont l'arrestation fait la une des journaux, qui détourne John de sa mère et de sa famille.

Physiquement, les femmes communistes apparaissent généralement austères, mal habillées et très peu féminines. Moralement, elles oscillent entre deux extrémités :

- soit elles sont froides, presque frigides, dévouées à la Cause de manière psychotique, mettant le Parti au-dessus de tout (dieu, famille, enfants). En témoigne l'austérité des femmes communistes dans *Big Jim McLain (1952)*, ou celle de la délégation d'accueil en Hongrie dans *Le Dernier Passage (The Secret Ways, 1961)*, composée d'Olga Kovacs (Elizabeth Neumann-Viertel), du Comité populaire pour la paix et l'amitié, petite femme disgracieuse à

⁶⁰⁸ Cité dans John Sbardellati, *John Edgar Hoover Goes to the Movies: the FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York, Cornell University Press, 2012, p. 175.

lunettes coiffée d'un chignon strict. Mrs Iselin (Angela Lansbury), dans *Un Crime dans la tête* (*The Manchurian Candidate*, 1962), est une mère incestueuse et castratrice, agent communiste, qui participe au lavage de cerveau de son fils Raymond (Laurence Harvey). Celui-ci est transformé en assassin décérébré afin de permettre à son mari, candidat *right wing*, d'accéder à l'investiture pour l'élection présidentielle. Dans *Le Rideau déchiré* (*Torn Curtain*, 1966), le personnage de la danseuse russe (Tamara Tournanova), à qui Michael vole la vedette à son arrivée à Berlin-Est, est toute de noir vêtue, avec une toque en fourrure noire. Par son apparence, elle est assimilée à un corbeau. Enfin, dans *Le Piège* (*The Mackintosh Man*, 1973), les femmes communistes semblent froides et frigides à l'image de Gerda, une geôlière rousse que l'espion Rearden (Paul Newman) tente de séduire. Il lui fait des avances qu'elle refuse en répondant : « *I'm afraid I stopped being a woman several years ago.* » ;

- soit elles apparaissent comme des grandes séductrices, prédatrices et nymphomanes, agissant toujours pour le compte de l'ennemi comme le personnage de Joan Ross (Patricia Neal) dans *Courrier diplomatique* (*Diplomatic Courier*, 1952), brune pulpeuse, habillée d'un manteau et d'une toque en fourrure. Logeant dans une chambre luxueuse de l'hôtel Excelsior, elle est très entreprenante avec le héros dès leur première rencontre et se révèle être un agent double à la solde des Russes. De même, l'agent Tina Patory (Daliah Lavi) dans *Matt Helm, agent très spécial* (*The Silencers*, 1967), brune incendiaire, est un agent double pour le compte de Big O. À la fin du film, elle apparaît sous son vrai visage, toute de rouge et de noir vêtue et avertit froidement Matt : « Tu fais une erreur. La nuit sera longue et froide. ». Enfin, dans *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959), le personnage féminin, Eve Kendall (Eve Marie Saint), est elle aussi un agent double, mais pour le compte des services secrets américains (CIA), infiltrée auprès de l'organisation secrète dirigée par Philip Van Damme (James Mason). Elle est à la fois la maîtresse du héros et celle de l'ennemi. Bien que trouble, son personnage positif et lumineux s'oppose à celui de la femme de chambre Anna (Josephine Hutchinson), femme sombre et dévouée usant du mensonge et de la manipulation.

Ces stéréotypes servent des trames narratives, souvent composées de passages obligés et de poncifs. La représentation des territoires situés derrière le Rideau de fer, en particulier Berlin-Est, ainsi que les modes de propagande mis en œuvre dans le discours cinématographique, sont particulièrement révélateurs de la perception américaine et manichéenne du monde soviétique.

B. Le théâtre d'opération de l'espion dans le dispositif cinématographique

La plupart des trames narratives suivent les mêmes schémas composés de passages obligés et mettant en scène la lutte pour l'Occident, pour la démocratie et le Bien contre un ennemi communiste souvent présenté comme l'agresseur. Elles soulignent la supériorité du système démocratique américain, certes pas infallible, mais dont les valeurs prévalent toujours sur l'autre monde. Deux modes de représentation sont à l'œuvre dans le genre : l'un s'appuie sur une esthétique réaliste, fondée sur des faits réels, s'efforçant de reproduire l'apparence d'une réalité (a), l'autre sur un mode plus métaphorique et parfois même allégorique (b).

a. Un mode de représentation réaliste

Les tentatives de représentation du théâtre d'opération de l'espion se traduisent dans un premier temps par une esthétique proche de la veine documentaire et du film noir, revendiquée dans les premiers films anticommunistes. Cette volonté de réalisme affichée ne masque pourtant pas une vision très manichéenne soulignant l'infériorité du système politique et du mode de vie soviétiques (1) par une représentation sombre des territoires sous l'influence de l'ennemi (2).

1. La clairvoyance face au système politique et au mode de vie soviétique

Déjà en 1939, *Ninotchka* (1939) d'Ernst Lubitsch tourne en dérision la rigidité communiste avec le personnage d'un agent soviétique, Nina Yakushova (Greta Garbo), qui finit par succomber aux charmes de l'Occident. L'année suivante, *Camarade X* (*Comrade X*), de King Vidor, moque un régime terne et matérialiste, se refusant aux joies simples que procure la vie, en opposition aux plaisirs hédonistes que distillent le capitalisme et la libre entreprise. Dans *Mission à Moscou* (*Mission to Moscow*, 1943), l'ambassadeur des États-Unis, Joseph E. Davies (Walter Huston), récidive en soulignant la supériorité du système politique américain lorsqu'il déclare : « *I believe in God. Our type of government is the best in the world.* »

Les premiers films d'espionnage anticommunistes sont empreints et se réclament d'une esthétique réaliste et semi-documentaire, comme dans *Le Rideau de fer* (*The Iron Curtain*, 1948), *Le Port de la drogue* (*Pick up on South Street*, 1952), *Le Guépier* (*Walk East on Beacon*, 1952) ou encore *I was a communist for the FBI* (1952), caractérisée notamment par

des tournages en extérieurs et par un scénario s'appuyant sur des faits réels. Ces films banalisent le travail des agents du FBI sur le territoire américain et soulignent le danger, à la fois quotidien et extraordinaire, qu'ils courent dans leur traque aux espions communistes. Dans ces films, le régime soviétique et ses services de renseignement sont mis en scène dans la position de l'agresseur le plus souvent au travers de missions d'espionnage et d'actions clandestines (« *covert actions* »). Les espions russes ou américains, convertis au communisme, sont dépêchés sur le territoire américain afin d'obtenir des renseignements militaires ou scientifiques et de dérober les secrets américains. *Le Guêpier (Walk East on Beacon*, 1952) accrédite l'argument selon lequel les Russes ont besoin de voler les secrets scientifiques américains pour aboutir à l'acquisition de l'arme nucléaire. Cette idée souligne le rabaissement du prestige soviétique et résume la pensée de John Edgar Hoover sur le communisme, qu'il considère comme « la conspiration la plus terrible contre l'homme, depuis les débuts de l'humanité ». Ils peuvent aussi comploter et fomenter un complot afin de déstabiliser le pays comme dans *I was a communist for the FBI* (1952) où le but de la cellule communiste est d'inciter à la révolte et à la grève afin rendre les États-Unis esclave de la Russie. À cet égard, un des leaders communistes déclare : « *To bring communism in America, we must incite riots.* ». L'objectif de la Cinquième Colonne communiste à Hawaii dans *Big Jim McLain* (1952) est d'infiltrer les syndicats de dockers afin de contrôler le trafic maritime et de détourner les provisions destinées aux troupes en Corée. Dans les deux films, il s'agit de créer un sentiment d'insécurité et d'instiller la peur.

Moscou s'inscrit comme le berceau formateur de tous ces espions, ils ont tous été formés en Russie, permettant d'attester de leur vilénie incurable. C'est après un séjour en Union soviétique qu'un fils de bonne famille, fraîchement sorti de l'université, change de comportement et devient un espion communiste dans *Big Jim McLain* (1952). Représenté comme une machine répressive qui encadre les individus et la sphère privée, le système politique russe est perçu comme inférieur à la démocratie américaine. Le mode de vie soviétique et ses lacunes sont également mis en exergue. Dans *Le Rideau déchiré (Torn Curtain*, 1966), le personnage de la comtesse Kuchinska interprétée par Lila Kedrova, que rencontrent les deux héros en fuite à leur arrivée à Berlin, rejette violemment le mode de vie russe. Elle critique le café (« un liquide immonde qu'ils appellent café ») et les cigarettes russes qu'elle trouve « dégoûtantes » (« du papier et juste un peu de tabac au bout »). Pour elle : « il n'y a rien de bon ici [...] Ils ne savent rien faire ! ». Elle propose d'aider les deux scientifiques à fuir la zone d'influence communiste en échange d'un parrainage pour émigrer aux États-Unis : « J'aimerais tant aller aux États Unis d'Amérique ! », s'exclame-t-elle.

Le Parti communiste est souvent dépeint comme rejetant simplement les valeurs américaines. On ne devient d'ailleurs communiste que parce qu'on est victime d'une injustice sociale, d'une discrimination raciale ou par idéalisme/angélisme. Et une fois le Parti rejoint, le seul moyen d'en sortir est la mort, à l'image de John dans *My Son John* (1952). Ainsi, la vigilance et la criminalisation du communiste apparaissent comme les seules réponses raisonnables.⁶⁰⁹ Cet américanisme de rigueur, sans aucune analyse de la doctrine communiste, est en partie une des raisons des échecs commerciaux publics et critiques de ces films. Pour certains, les ventes à l'étranger nécessitent même quelques modifications scénaristiques comme dans *Le Port de la drogue* (*Pick up on South Street*, 1953), de Samuel Fuller. Le Parti communiste connaissant un nouvel essor en France, le distributeur change le titre et l'histoire pour la sortie en salles. Le doublage change alors le sens du film transformant une histoire de microfilm et d'espions communistes en histoire de trafic de drogue.⁶¹⁰ De même, les espions soviétiques de *Courrier diplomatique* (*Diplomatic Courier*, 1952) deviennent des « slavons » dans le doublage français.

2. La représentation des territoires derrière le Rideau de fer

Les territoires situés derrière le Rideau de fer sont dépeints dans les films comme les avant-postes de la tyrannie soviétique. Véritable monde des ténèbres, en clair-obscur, dans des scènes se déroulant souvent la nuit, où la violence et la mort sont quotidiens. Le monde du héros, beaucoup plus banal et positif, coexiste avec un monde secret, souterrain, glacial et inanimé. L'ambassade russe à Ottawa dans *Le Rideau de fer* (*The Iron Curtain*, 1948) apparaît comme le château de Dracula, comme un territoire hors du monde occupé par les communistes au faciès lisse et inquiétant et à l'uniforme strict. Le repère des néonazis dans *Le Secret du rapport Quiller* (*The Quiller Memorandum*, 1966) est une sorte de château gothique abandonné, dont le maître des lieux, Oktober (Max Von Sidow), ressemble à un sinistre aristocrate allemand. L'antre de l'ennemi s'apparente parfois à un labyrinthe aux couloirs obscurs, aux portes dérobées menant à des pièces secrètes, gardées par des cerbères menaçants.

⁶⁰⁹ Tony Shaw, op. cit., p. 52.

⁶¹⁰ Présenté à la Mostra en 1954, il reçut un Lion de bronze malgré l'ire de certains critiques comme Georges Sadoul qui qualifia Samuel Fuller de « représentant d'un cinéma hollywoodien qui se serait "avili dans le propagande anticommuniste la plus vulgaire et la plus triviale". » Le film fut longtemps invisible sur les écrans français, il ne sortira qu'en 1961 dans les deux versions (doublage français et anglais). Voir Antoine de Baecque, *La Cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Fayard, Paris, 2003, pp. 172-74.

Dans cet environnement, le héros affronte un appareil répressif et impersonnel au fonctionnement hiérarchisé, basé sur la discipline. Les hommes de fer travaillent tout en jouissant de la machine répressive comme dans *Le Dernier Passage* (*The Secret Ways*, 1961), où, dès son arrivée à Budapest, Michael Reynolds (Richard Widmark) est sans cesse espionné, suivi, contrôlé et surveillé. Symboliquement, le face à face avec le colonel Hidas (Howard Vernon) se déroule dans une prison. Le film s'ouvre d'ailleurs sur le passage de la frontière par un paysan conduisant une charrette remplie de foin, leurre cachant des clandestins. Celui-ci donne une bouteille d'alcool au garde-barrière en guise de pot-de-vin mais, à peine le mur franchi, ils sont assassinés de sang-froid par les armes soviétiques. Les territoires communistes sont représentés comme une prison à ciel ouvert, signifiée par le mur de la frontière (« *the border* ») hérissé de barbelés et de barricades militaires dont toute tentative de franchissement est assimilée à un acte de guerre, comme le souligne l'agent Avery (Anthony Hopkins) dans *Le Miroir aux espions* (*The Looking Glass War*, 1969). Passer de l'autre côté de la frontière signifie, pour la jeune recrue des services secrets britanniques, Leiser (Christopher Jones), ne pas en revenir vivant. Porte de l'enfer ou de la liberté, la frontière, dans ce même film, apparaît comme une zone de contrôle intense dans la brume et le brouillard gardé farouchement par des militaires. Des boîtes de conserve ornent même les barbelés, permettant de signaler tout mouvement par leur bruit. Cette représentation renvoie à la caractérisation militarisée du communisme que l'on retrouve au début du film *Octopussy* (1983), avec la représentation de Cuba par une base militaire et de Berlin-Est enfermé par des hauts murs. Et dans *Firefox, l'arme absolue* (*Firefox*, 1982) qui dépeint une société russe disciplinée et encadrée par des militaires tout-puissants.

La ville de Berlin s'inscrit en symbole de la configuration géopolitique puisque la ville est elle-même divisée en deux avec la partie Ouest (occidentale) et la partie Est (communiste). Au lendemain du second conflit mondial, il s'agit, pour les États-Unis, de sauvegarder une zone d'influence et d'économie libérale la plus large possible, permettant aussi bien la diffusion de valeurs que de biens de consommation.⁶¹¹ Après son découpage à Postdam, l'Europe est littéralement divisée, soumise à l'influence respective des deux grands. Berlin, dernier avant-poste de la liberté, est symboliquement coupée en deux. Elle représente la porte du Rideau de fer (« *a door in the Iron Curtain* ») et devient l'endroit stratégique de rencontre

⁶¹¹ Cette idée est illustrée dans le film parodique *Un, deux, trois* (*One, Two, Three*, 1961), de Billy Wilder, qui met en scène le directeur de Coca Cola à Berlin-Ouest, C.R. MacNamara (James Cagney), dont l'objectif est de vendre ses bouteilles de soda jusque derrière le Rideau de fer. Son ambition commerciale est contrariée par l'arrivée de la fille de son patron qui s'entiche et se marie à un jeune militant communiste. Pour sauver sa carrière, McNamara se voit contraint de « rééduquer » le jeune homme pour le rendre présentable à sa belle-famille.

entre l'Est et l'Ouest : « *It was a showplace of Western Civilization that countered the influence of Communist indoctrination and provided an outlet for psychological pressures* »⁶¹². Microcosme de la confrontation⁶¹³, un mur au sein de la ville est même érigé dans la nuit du 12 au 13 août 1961 par la République démocratique allemande (RDA). Sur le plan symbolique, Berlin devient le champ de bataille idéologique cristallisant la confrontation géopolitique.

Dans le film parodique *Un, deux, trois (One, Two, Three, 1961)* réalisé par Billy Wilder, C. R. MacNamara (James Cagney), représentant de la société Coca Cola à Berlin, présente les habitants de Berlin-Est comme « fourbes » et les policiers « impolis et suspicieux ». Cette partie de la ville est décrite comme « un tas de ruines » dans laquelle les gens passent leur temps à manifester et à proférer une propagande antiaméricaine en chantant *L'Internationale*. Berlin-Ouest est ensuite dépeinte comme « insensible à ces provocations », la zone sous protectorat américain étant « paisible, prospère, jouissant des bienfaits de la démocratie ». Dans le film pastiche dérivé de la saga James Bond, *Casino Royale*⁶¹⁴, réalisé en 1967 par John Huston, Berlin-Est est éclairé d'une lumière rouge. Ce monde strict et discipliné tranche avec les libertés et les couleurs de Berlin-Ouest. Le mur est surmonté de barbelés avec des check-point. Dans *Le Rideau déchiré (Torn Curtain, 1966)*, Berlin-Est baigne dans une ambiance austère peuplée de bâtiments uniformes, alignés et rectilignes. Les couleurs sont sombres, des paysages extérieurs aux couloirs des hôtels, variant du marron au gris. La ville apparaît parfois en ruine, stigmates de la Seconde Guerre mondiale, comme lors de l'entretien entre le physicien américain (Paul Newman) et Heinrich Gerhard (Hansjörg Felmy), responsable de la sécurité intérieure. Dans son bureau, celui-ci se sert un verre de cognac, avec en arrière-plan le spectacle désolant d'une ville détruite et dévastée. Une représentation froide est généralement associée à l'Est durant tout le film, en opposition à l'Ouest qui apparaît comme chaleureux et coloré. Le film s'ouvre sur une scène d'amour matinale dans laquelle le couple de scientifiques américains s'embrasse et se câline sous une couette, sur une musique joyeuse contrastant avec le silence et le vent glacial extérieurs. Une séquence

⁶¹² Cité dans Peter C. Rollins, John E. O'Connor (ed.) *Why We Fought, America's Wars in Film and History*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2008, p. 321.

⁶¹³ Peter C. Rollins, John E. O'Connor (ed.), op. cit., p. 18.

⁶¹⁴ *Espions, faites vos jeux (Casino royale)* est le premier roman, publié en 1953, de la série écrite par Ian Fleming. Le producteur historique, Albert R. Broccoli, de la franchise cinématographique n'a pourtant jamais pu en obtenir les droits, déjà acquis par la chaîne CBS. Le producteur Charles K. Feldman rachète les droits en 1960 et décide de monter une production pour le grand écran, production américano-britannique loufoque dont Sean Connery déclina le rôle-titre au profit de David Niven. L'intrigue du film est éloignée de celle du roman et met en scène un James Bond retraité qui reprend du service après la mort de M.

similaire clôt le film, Michael et Sarah se blottissent sous des couvertures, se réchauffant au coin d'un feu à leur arrivée en Suède, en territoire libre.

À côté de ce régime de représentation, un autre mode plus métaphorique est à l'œuvre dans le genre avec même parfois, dans des films à l'esthétique réaliste, la présence d'inserts allégoriques ou métaphoriques, préfigurant la seconde partie de notre recherche.

b. Un mode de représentation allégorique

À côté des trames narratives d'espionnage classiques montrant l'infiltration d'agents communistes ou des affrontement entre espions sur les territoires à l'Est, des schémas plus métaphoriques mettant en scène des drames familiaux atteints psychologiquement et physiquement par l'intrusion communiste sont également réalisés. Dans une veine alarmiste, ces films dépeignent le communisme comme un virus menaçant l'Amérique face auquel les institutions restent les meilleurs remparts (1). Dans les années soixante-dix, le genre subit une subversion majeure avec le déplacement et le changement de nature de l'ennemi. D'un ennemi communiste extérieur, la menace devient intérieure et sans rapport évident avec l'ennemi géopolitique et l'idéologie communiste. Ces fictions dépeignent le territoire américain et ses endroits symboliques sous un nouvel angle. Désormais, les institutions ne plus garantes mais source et origine de la menace (2).

1. La démocratie américaine, ultime rempart face à la contagion communiste

Le communisme est mis en scène comme une menace pour la vie privée, amoureuse ou familiale. En 1944, ce motif est déjà présent dans le film prosoviétique *Song of Russia* (1943), dans lequel la romance entre un américain, John Meredith (Robert Taylor) et une jeune pianiste russe, Nadya Stepanova (Susan Peters), est brisée par les devoirs patriotiques de chacun, à l'aube de l'invasion nazie.

Les méthodes ennemies varient selon les films (du sabotage à l'infiltration dans les syndicats, les universités, les églises, etc.) mais le but ultime reste la dissémination des idées et de germes subversifs. L'objectif reste que les tentacules soviétiques se déploient partout dans le monde (de l'Europe de l'Est et de l'Ouest à l'Afrique en passant par l'Asie) et que la contagion communiste se propage sur le territoire américain : de l'aciérie Pittsburg dans *I was a communist from the FBI* (1952) aux héros et symboles nationaux, comme Daniel Webster

dans *Big Jim McLain* (1952) ou encore le mont Rushmore dans *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959). Le deuxième film, réalisé en hommage au travail de la HUAC et première production de John Wayne⁶¹⁵, s'ouvre sur un paysage de campagne battu par une terrible tempête, alors qu'une musique patriotique retentit en bande sonore et qu'une voix off déclame :

« Oui, Daniel Webster⁶¹⁶ est mort. Mort et enterré. Mais il est dit que lorsqu'une tempête éclate à Marchfield, on peut entendre sa voix tonner à travers l'orage. Et si l'on s'approche de sa tombe et qu'on l'appelle : Dan'l, Dan'l Webster. La terre et les arbres se mettront à trembler. Puis une voix profonde prononcera ces mots : "Ami ! Ami, l'Union se porte-t-elle bien ?" Et il vaut mieux répondre que l'Union est forte, solide comme un roc, une et indivisible. ».

Cette première séquence articule le succès du travail des commissions parlementaires dans leur traque des éléments subversifs comme un baromètre métaphorique de la vigueur constitutionnelle et démocratique américaine. Puis il présente la commission dans un style presque documentaire montrant ses membres comme des héros mais toujours dans une veine alarmiste : « Les membres de la Commission, ignorant les calomnies dont ils font l'objet, ont courageusement continué leurs enquêtes, convaincus que tous ceux qui sont d'allégeance communiste après 1945 sont coupables de haute trahison. ». Le motif de la contamination est utilisé lorsque la voix off de Jim McLain (John Wayne) fustige et accuse un témoin sortant d'une audition, professeur d'université, libre de « retrouver sa chaire de professeur d'économie à l'Université pour endoctriner et contaminer d'autres gamins ». Cette scène achève de présenter le communisme comme une menace monolithique tout en instillant toujours l'idée que tous les sympathisants communistes sont des espions en sommeil à la solde du Kremlin. Au cours du film, l'enquêteur Jim (John Wayne) s'entretient avec madame Nomaka, communiste repentie s'occupant de lépreux pour atténuer son crime idéologique et expier sa faute (« *to atone for the injury I had done humanity* »⁶¹⁷). Dans leur échange, le communisme et la lèpre sont assimilés lorsqu'elle explique que les nouveaux-nés atteints par la maladie sont immédiatement placés en quarantaine, écho au danger que représentent les communistes pour le reste de la société et qu'il faut marginaliser.

⁶¹⁵ *Big Jim McLain* est la première production du tandem formé par John Wayne et Robert Fellows en collaboration avec Warner Bros.

⁶¹⁶ Daniel Webster (1782-1852) est un homme politique américain majeur de la période pré-guerre de Sécession. Grand avocat et constitutionnaliste, il sert de conseil juridique dans plusieurs procès qui créèrent des précédents constitutionnels importants et qui renforcèrent l'autorité du gouvernement fédéral. Connus surtout pour son action au Sénat, Webster fut un personnage-clé de « l'âge d'or » de l'institution. La citation est extraite du livre de Steven Vincent Benet, *The Devil and Daniel Webster*, publié en 1937.

⁶¹⁷ « Pour expier le préjudice que j'ai infligé à l'humanité. »

John Edgar Hoover, directeur historique du FBI, compare lui-même le communisme à un virus dans un discours : « *The Communist hopes to implant his Red virus and to secure a deadly culture which will spread to others* »⁶¹⁸. À cet égard, le film *My Son John* (1952) est l'histoire d'une guérison, puisqu'il décrit le communisme comme un « poison distillé », une « drogue » qui corrompt l'esprit de jeunes gens, comme un « serpent » ayant transformé John, un natif américain en un espion communiste. Dans son discours de repentance, celui-ci déclare : « *I was an enemy of my country and a servant of a foreign power. I'm a living lie. I am a traitor. I am a Native American communist spy and may God have mercy on my soul.* »⁶¹⁹. La cellule familiale des Jefferson est confrontée à un cancer, un mal invisible qui la ronge de l'intérieur. La mère, après chaque confrontation avec son fils se sent malade, fébrile et dépressive (« *I'm sick.* »). Une fois le diagnostic posé, la lutte pour la guérison est enclenchée et le traitement préventif (discours final de John) est nécessaire. La mort est souvent associée au communisme, elle en découle en tant que moyen et finalité. Les membres, qui ne peuvent échapper à la discipline du Parti, s'en trouvent acculés au suicide ou sont assassinés. L'antidote réside dans la purification et la régénération du corps familial et sociétal par une dose d'américanité. En effet, la démocratie américaine est représentée comme un système auto-régénérant, retrouvant son équilibre malgré les dangers et les menaces. À l'image de Lucille Jefferson, la mère de John, dans un moment de détresse, elle vient s'asseoir et se recueillir sur un banc face au Mémorial Thomas Jefferson. L'agent du FBI Stedman la rejoint et lui dit en lui montrant le monument : « *He's called the liberty of ours a gift of God [...] The Washington Monument, The Lincoln Monument and Arlington Cemetery. That's famous for those who gave their lives for us. We have to fight on the home front.* »⁶²⁰.

Les personnages se ressourcent dans ces lieux symboliques selon le même schéma d'auto-purification. Dans un mouvement centrifuge, l'élément perturbateur est marginalisé et expulsé du groupe, comme le font les anticorps pour le corps humain. John finit par être tué et meurt sur les marches du *Lincoln Memorial*. Ces décors déclinent des archétypes de lieux communs et familiers dans la conscience collective américaine et apparaissent comme un refuge contre la subversion communiste. Ces symboles sont réutilisés et détournés dans les thrillers paranoïaques des années soixante-dix. Ces films dépeignent un environnement domestique

⁶¹⁸ Cité dans John Sbardellati, *John Edgar Hoover Goes to the Movies: the FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, Cornell University Press, New York, 2012, p. 13.

⁶¹⁹ « Je suis un ennemi de mon pays et le serviteur d'une puissance étrangère. Je suis un mensonge vivant. Je suis un traître. Je suis un espion communiste, américain de souche et que Dieu ait pitié de mon âme. »

⁶²⁰ « Il [Jefferson] a appelé notre liberté un cadeau de Dieu. Le Washington Monument, Le Lincoln Monument et le cimetière d'Arlington. Ils sont à la gloire de ceux qui ont donné leur vie pour nous. Nous devons combattre sur notre territoire. »

désormais hostile où la corruption semble généralisée. Les institutions ne garantissent plus la sécurité pour le citoyen américain et semblent parfois même être le centre névralgique du danger.

2. Le territoire américain dans les fictions paranoïaques

Au premier abord, les fictions paranoïaques semblent radicalement différentes, à la fois sur le plan esthétique (forme) et sur le plan narratif (fond), des premiers films anticomunistes. Elles partagent pourtant le motif des espions infiltrés au gouvernement et la méfiance envers le *Big Gouvernement*, argument brocardé par les chasseurs et les politiques pendant le maccarthysme. Mais désormais, chaque image, chaque plan et chaque fragment de fiction est sujet à caution et à de multiples lectures.

La Mort aux trousses (*North by Northwest*, 1959) est le premier film à mettre en scène ce point de basculement. La première image suivant le générique est la façade en verre d'un immeuble new-yorkais dans laquelle se reflète une avenue de New York à l'heure de pointe. L'univers du film s'ouvre par son reflet, par son avatar légèrement déformé. Cette image est un avertissement prémonitoire à la duplicité des apparences qui structure le film tout entier. En effet, un simple publicitaire new-yorkais⁶²¹, Roger O. Thornhill (Cary Grant), par un geste malencontreux, se retrouve dans la peau d'un certain Kaplan et devient un « espion de circonstance » embarqué malgré lui dans un rocambolesque quiproquo. Son existence dérape et bifurque d'un régime de visibilité à un autre⁶²², d'un territoire balisé à son simulacre. Ce film est un tournant dans le traitement de ce qui est supposé être réel (réalité objective) et de la distinction entre « le vrai ontologique et le vraisemblable »⁶²³. Le héros, au cours d'une vente aux enchères, bascule dans un monde de leurres et de dissemblances : Thornhill, victime innocente, est contraint de jouer un illuminé interrompant intempestivement la vente aux enchères tandis que l'espion (Philip Vandamm) y prend part en respectant ses codes tel un notable au-dessus de tout soupçon. Une double mise en scène qui permet à l'espion de récupérer les documents secrets et à Thornhill d'en sortir menotté mais vivant. Les services secrets assistent passivement au cauchemar identitaire du héros : « Combien de temps restera-t-il en vie ? », demande l'un d'eux, « À lui de s'en préoccuper », répond le Professeur, chef de

⁶²¹ Le métier du héros Thornhill n'est pas anodin, il est publicitaire. Son métier consiste à manipuler la réalité et à produire du mensonge et joue, lui aussi, avec les apparences.

⁶²² Jean-Baptiste Thoret, Bernard Benoliel, *Road movie, USA*, Éditions Hoëbeke, Paris, 2011, p. 92.

⁶²³ Ibid.

la CIA. Cet échange d'identité souligne la terreur dans laquelle s'inscrivent ces institutions manipulatrices et anticipe l'épine dorsale narrative des fictions paranoïaques. En effet, paradoxalement, la méprise de Thornhill lui ouvre les yeux et il découvre à mesure de sa mésaventure « l'existence d'une toile criminelle parfaitement socialisée, à l'image de Vandamm, figure moderne et racée du méchant qui, loin des zones d'ombres d'antan, agit désormais en pleine lumière »⁶²⁴.

La trajectoire du héros passe par des lieux emblématiques comme New York, la statue de la Liberté⁶²⁵ ou le mont Rushmore. Le titre original, *North by Northwest*, résume le voyage de Thornhill jusqu'au mont Rushmore dans le Dakota. Mais désormais, ces lieux n'ont plus la même résonance : « Les visages géants des présidents rejoignent la statue de la Liberté et les bâtiments de l'ONU dans une série hitchcockienne épique où les diverses incarnations du Mal et de la trahison envahissent les lieux emblématiques d'une tradition morale nationale. »⁶²⁶. Les institutions et les symboles associés ne sont plus perçus comme les remparts protecteurs mais comme le centre névralgique de la menace.

Le leurre des apparences est un motif dominant dans *Les Trois Jours du Condor* (*Three Days of the Condor*, 1975) avec un bureau clandestin de la CIA se cachant derrière l'*American Literary Historical Society*. Au sein de ce bureau, les employés sont chargés de lire, de décortiquer et d'analyser la littérature et les revues mondiales : « Je lis juste des livres. On lit ce qui est publié dans le monde entier. Et puis on programme les intrigues, les ficelles et les codes dans un ordinateur. Cet ordinateur compare avec les plans réels de la CIA. Je cherche les fuites et des idées », explique Joe Turner (Robert Redford). Finalement, peu importe l'origine réelle du matériau puisque la fiction aide à penser la réalité⁶²⁷ et inversement. De même, les titres sont révélateurs et métaphoriques comme *The Parallax View* (*À cause d'un assassinat*). La parallaxe se définit comme l'incidence du changement de position de l'observateur sur l'observation d'un objet. Comme cet effet d'optique, le film travaille l'écart entre l'objet et sa représentation et interroge les liens unissant le visible et le réel. « On n'a rien vu donc il n'y avait rien ? », s'interroge le journaliste Joe Frady (Warren Beatty) après le meurtre soulignant la substitution de la réalité à une réalité simulée.

⁶²⁴ Jean-Baptiste Thoret, Bernard Benoliel, op. cit., p. 93.

⁶²⁵ À la fin de *Cinquième colonne* (*Saboteur*, 1942) d'Alfred Hitchcock, l'affrontement final entre le héros accusé à tort et l'ennemi nazi se déroule en haut de la statue de la Liberté.

⁶²⁶ Pierre Berthomieu, *Hollywood classique, Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, 2009, p. 296.

⁶²⁷ Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes : l'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Rouge Profond, Pertuis, 2003, p. 153.

Le film s'ouvre sur un plan en contreplongée d'un totem indien, rappel des origines de l'Amérique, puis un travelling horizontal laisse apparaître en arrière-plan le *Space Needle*, monument architectural moderne et théâtre du premier assassinat. L'archaïque et le moderne dans une seule et même forme dédoublée offrant un raccourci parfait, informant « la structure formelle et thématique du film et préfigurant symboliquement l'activité souterraine de la Parallax Corporation »⁶²⁸. L'ennemi tentaculaire est ici une firme, la *Parallax Corporation*, sorte de conglomérat obscur dont Joe Frady découvre l'existence au Texas.⁶²⁹ Cette société opère au grand jour comme Philip Vandamm (le siège se situant dans un grand building partagé avec une société pétrolière et une division des ressources humaines), tout en opérant de manière souterraine (le film s'ouvre sur l'assassinat d'un candidat démocrate le jour de la fête de l'Indépendance et s'achève sur celui d'un candidat républicain à quelques heures de son investiture). Lors de son enquête, Joe Frady (Warren Beatty) accepte un rendez-vous avec un shérif local près d'un barrage. Celui-ci se révèle être employé de la Parallax et tente de l'assassiner lors d'une partie de pêche. Cette scène est hautement symbolique de par sa localisation et ses lieux connotés (paysage sauvage/ nature américaine) et par ses motifs, la rivière et les eaux libres sont coupées par le barrage métaphorisant la fin d'une mythologie basée sur l'individualisme tout puissant. Ces paysages de nature, endroits ordinairement régénérateurs pour le héros⁶³⁰ symbole d'une américanité iconique, ne sont plus refuges mais destructeurs.

La séquence du test pour entrer à la *Parallax Corporation* est aussi révélatrice de la suspicion et de la méfiance dans lesquelles baignent les personnages et l'intrigue. Un diaporama diffusé au candidat, dans lequel des photos (couleurs/noir et blanc) défilent, entrecoupées de cartons sur lesquels sont inscrits neufs notions fondamentales (« Pays », « Ennemi », « Bonheur », « Amour », « Père », « Mère », « Foyer », « Moi », « Dieu »). Les photos défilent dans un premier temps selon un jeu d'associations classique : le « Pays » se définissant par une série d'icônes patriotiques (la statue de la Liberté, le mont Rushmore, la statue de Lincoln, la Maison-Blanche) et l'« Ennemi » par des photos d'Hitler, de Mao et de Fidel Castro. Puis progressivement les photos s'intervertissent et l'écart entre les notions et les images qui les

⁶²⁸ Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 121.

⁶²⁹ Jean-Baptiste Thoret souligne qu'il ne s'agit pas d'une coïncidence et qu'il n'est pas innocent pour le spectateur de l'époque que le complot prenne naissance à Dallas, op. cit., p. 121.

⁶³⁰ Dans le film de Clint Eastwood, par exemple *La Sanction* (*The Eiger Sanction*, 1975), l'espion-universitaire le docteur Jonathan Hemlock joué par le réalisateur lui-même, part s'entraîner dans la nature sauvage (« *the wilderness* ») avant une ultime mission. Il se ressource et s'élève en escaladant une cheminée de *Monument Valley*, devenu un lieu emblématique et un cœur iconique de l'Amérique depuis l'utilisation du site dans les films de John Ford.

évoquent se creuse pour finir par un montage chaotique où désormais l'« Ennemi » est associé à la photo de Richard Nixon. Cette séquence pose la question du lien unissant « les notions capitales de l'idéologie américaine et les lieux communs visuels auxquels elles renvoient mécaniquement »⁶³¹. Cette implosion du sens et cette fragilité de l'image fait écho au plan final des *Hommes du président* (*All's the President Men*, 1976), cadrant la salle de rédaction du *Washington Post* : les deux journalistes tapant sur leur machine à écrire sont cadrés à l'arrière-plan, tandis qu'un écran de télévision au premier plan retransmet la cérémonie d'investiture de Richard Nixon dans l'indifférence générale. Cette séquence souligne le changement fondamental survenu dans la perception des hautes autorités de l'État et la nature nouvelle du pouvoir, cultivant désormais le secret et le mensonge.

Un des moteurs essentiels des films paranoïaques des années soixante-dix est ce lien constamment entretenu entre l'information, la technologie et la mort. Ils dépeignent des espaces déshumanisés, saturés de technologie, qui minent l'espace privée. Les grands couloirs épurés, les escalators et les cabines téléphoniques se referment sur l'individu comme des pièges. Les machines (machines à écrire, imprimantes, télécopieurs, caméras de surveillance, téléphones...) devenues autonomes, remplissent l'écran dans *Les Trois Jours du Condor* (*Three Days of the Condor*, 1974) ou *Les Hommes du président* (*All's the President Men*, 1976). La valorisation des méthodes et des outils d'investigation efficaces et salvateurs des agents du FBI (enregistrement des conversations, observation derrière fenêtre sans tain, vidéos tournées à leur insu...), notamment exposée dans *La Grande Menace* (*Walk a Crooked Mile*, 1948) se transforme dans les fictions paranoïaques en une saturation technologique. Les paysages urbains sont faits de structures architecturales écrasantes et déshumanisées dont les photographies de paysages citadins désertés, ornant les murs de l'appartement de Katy (Faye Dunaway) offrent une représentation évidente. L'individu n'y est plus qu'un rouage, un pion perdu dans un vaste réseau.

Ces films dépeignent la vision d'un monde réticulaire et désenchanté, à la limite de la désincarnation. Le héros positif luttant pour son devenir et celui de la société n'est plus, même si l'individualisme reste la clé salvatrice pour la démocratie américaine. *Tueur d'élite* (*The Killer Elite*, 1975) expose la vision cynique et nonchalante d'une Amérique faussement innocente, travaillée de l'intérieur par la corruption et la perte des valeurs. Deux anciens amis, Mike Locken (James Caan) et Georges Hansen (Robert Duvall), employés d'une agence privée (COMTEG), s'affrontent dans une mission de protection d'un dissident chinois Yuen

⁶³¹ Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 129.

Chung (Makoto Iwamatsu) tandis qu'au sein même de l'agence, les luttes d'intérêt et les manipulations permettent toutes les compromissions possibles et imaginables. Paradoxalement, l'activiste chinois, vieil homme appartenant à une culture ancestrale, se présente comme la seule projection d'un honneur obsolète, dont Locken (James Caan) et ses deux complices restent les uniques représentants aux États-Unis. Locken symbolise la possibilité d'une régénération de l'Amérique par « la reconquête de la maîtrise physique de son corps et le retour du héros vers une forme d'action plus franche et plus noble »⁶³². Son professionnalisme définit la seule morale et le seul code d'honneur encore valable. Symboliquement, la scène finale se déroule dans un cimetière de navires de la Seconde Guerre mondiale, lieu symbolique pour inhumer et abandonner définitivement une intrigue et des personnages d'un autre temps.

Parallèlement à cette évolution du genre, les services de renseignement, comme le *Department of Defense*, vont s'inscrire dans une logique de promotion du consensus culturel prôné par le gouvernement. De manière moins systématique que la collaboration entre l'industrie et le *Dod*, le FBI et la CIA vont œuvrer en coopération avec Hollywood et d'autres producteurs afin de dramatiser la menace communiste dans les films de fiction tout en soignant l'image de ses agents. Le genre de l'espionnage véhicule des valeurs, diffusant et reflétant des normes sociales et comportementales, nourri par le contexte politique dans lequel les films sont produits.

Section 2 : L'espion, acteur du consensus culturel

L'attaque surprise de *Pearl Harbor* en décembre 1941 va révéler les défaillances des services secrets militaires à fournir des renseignements centralisés, poussant le président Roosevelt à mettre sur pied l'*Office of Strategic Services* (OSS) en juin 1942. Cet organisme, chargé de mener des opérations spéciales pendant la guerre (soutien des réseaux de résistance notamment en Europe, opérations aidant les peuples à se libérer de la domination coloniale), sera dissout le 20 septembre 1945. La bipolarisation stratégique et politique de la Guerre froide, avec son adversaire désigné, va dynamiser l'évolution des services de renseignement américains à partir des années cinquante, avec notamment le développement de la guerre électronique et l'augmentation des opérations spéciales, qui deviennent presque une

⁶³² Guy Lacourbe, op. cit., p. 255.

diplomatie parallèle⁶³³. Dès mars 1946, le *Central Intelligence Group* (CIG) est créé constituant un pas fondateur vers la création de la *Central Intelligence Agency* (CIA), créée en juillet 1947 par le *National Security Act*, qui fonde ainsi les bases de la sécurité américaine.⁶³⁴ Agence présidentielle, dépendant directement de l'autorité du président, elle échappe au contrôle du renseignement militaire⁶³⁵ et à celui du FBI.

Le début de la Guerre froide est le moment de la refonte totale de l'État américain pour recréer le *National Security State*⁶³⁶. Dans le même temps, la CIA concentre ses efforts sur l'extérieur, par l'organisation de réseaux de groupes publics ou privés en un consortium officieux afin de mobiliser la culture comme une arme.⁶³⁷ Le FBI, créé en 1935 dans le prolongement du *Bureau of Investigation* dépendant de l'autorité du *Justice Department* dont John Edgar Hoover est nommé directeur dès 1924, poursuit ses investigations contre la subversion sur le territoire américain. Déjà pendant la Seconde Guerre mondiale, le FBI entretient des liens avec l'OWI (*Office of War Information*), par le biais d'un agent spécialement affecté à cette tâche.⁶³⁸ Il conviendra de s'intéresser dans un premier temps à l'idéologie et les représentations véhiculées dans le genre de l'espionnage, au sein duquel la religion civile joue un rôle important. La promotion des valeurs domestiques (vie familiale, religion) dans le tissu cinématographique, par le biais d'une propagande sociologique, prolonge et renforce la politique du *containment* en politique internationale (I). Les services de renseignement américains, et le FBI en particulier, n'ont pas joué un rôle aussi évident de propagande et de soutien à des productions cinématographiques que les autorités militaires, essentiellement en raison du travail de renseignement clandestin et souterrain, inhérent à la fonction même de ces institutions. Ensuite, bien qu'il n'existe pas de système de coopération institutionnalisé et systématique, nous analyserons comment le FBI et son directeur se sont inscrits fondamentalement au cœur de l'appareil de répression politique initié dès les années quarante au sein de l'industrie cinématographique (II).

⁶³³ Les dérapages de la CIA au Vietnam et en Amérique latine aboutiront même à une réaction politique sous la présidence Carter (1977-1981).

⁶³⁴ Le *National Security Act* octroie à la CIA des fonctions délibérément imprécises. Elle est notamment chargée de « *perform such other functions and duties related to intelligence affecting the national security as the National Security Council may from time to time direct* ». *National Security Act*, July 26, 1947.

⁶³⁵ Le 24 octobre 1952, la fusion des moyens de décryptement militaires est opérée avec la création de la *National Security Agency*, dépendante du *Department of Defense*.

⁶³⁶ Douglas T. Stuart, *Creating the National Security State : A History of the Law that Transformed America*, Princeton University Press, New Jersey, 2008.

⁶³⁷ Frances Stonor Saunders, *Qui mène la danse ? La CIA et la Guerre froide culturelle*, Denoël, Paris, 2003, pp. 139 et sq.

⁶³⁸ John Sbardellati, op. cit., pp. 61 et sq.

I. *La diffusion des valeurs et l'idéologie dans le film d'espionnage*

Comme dans le film de guerre, une propagande sociologique s'exprime au sein du film d'espionnage reflétant, dans les années quarante, le climat répressif imposé notamment par la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA), les premières enquêtes de la HUAC et l'influence souterraine du FBI. Ces acteurs tendent à favoriser et à insuffler les symboles et les valeurs de la religion civile américaine dans les productions afin de renforcer le consensus national (A). Dans un second temps, à partir des années soixante, la propagande sociologique s'exprime par l'emploi d'acteurs récurrents incarnant des personnages ambigus et au travers d'un questionnement des valeurs de l'*American way of life* jusque-là mises en avant (B).

A. L'importance de la religion civile dans le genre

Dans la bataille que se livrent les deux grandes puissances, la religion constitue une arme idéologique particulièrement efficace. Jonathan Herzog émet l'idée que la Guerre froide a généré un complexe spirituel-industriel (« *spiritual-industrial complex*⁶³⁹ »), constitué par des décisions politiques dans les premières années du conflit et notamment alimenté par la culture populaire (médias, livres, cinéma). Cette re-sacralisation du corps politique et social américain aurait ainsi jeté de nouvelles fondations à la religion civile américaine en stigmatisant toujours davantage le communisme athée. Aux États-Unis, la religion s'inscrit comme le soutien le plus sûr de la démocratie. Alexis de Tocqueville, déjà, soulignait dans son ouvrage fondateur l'indissociabilité des deux dimensions et la force de la religion : « Les Américains confondent si complètement dans leur esprit le christianisme et la liberté, qu'il est presque impossible de leur faire concevoir l'un sans l'autre. »⁶⁴⁰. Les symboles de la religion civile américaine sont d'ailleurs très présents dans la culture populaire. Dieu et la religion apparaissent comme des remèdes protecteurs face au communisme dans les fictions d'espionnages en particulier (a). D'autres institutions (famille, école, associations) s'inscrivent également comme des motifs patriotiques renforçant le consensus culturel prôné et voulu par les autorités politiques pendant la Guerre froide (b).

⁶³⁹ Jonathan P. Herzog, *The Spiritual-Industrial Complex. America's Religious Battle Against Communism in the Early Cold War*, The Oxford University Press, New York, 2011. Il définit ce complexe comme « *the deliberate and managed use of societal resources to stimulate a religious revival in the late 1940s and 1950s* », p. 6.

⁶⁴⁰ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome I*, Paris, GF Flammarion, 2008, [1840], p. 399.

a. La dimension religieuse

Dès la présidence de Dwight D. Eisenhower, un retour à une ferveur religieuse est prégnant avec la présence d'éléments religieux dans ses discours politiques⁶⁴¹ : « *As religious faith is the foundation of free government, so is prayer an indispensable part of that faith* »⁶⁴², déclare-t-il dans son discours de Noël 1953. Pour l'évangéliste Bill Graham⁶⁴³, le communisme est orchestré par Satan en personne (« *it is master-minded by Satan himself* »⁶⁴⁴) et les anxiétés liées à la période vont favoriser un grand éveil religieux dans les années cinquante. Cette foi religieuse, profondément ancrée dans la pensée des Pères Fondateurs et déjà inscrite dans la constitution des États-Unis, y est indissociable de la pratique du pouvoir. La Guerre froide et sa lutte idéologique contre le communisme athée redécouvrent son utilité. Ainsi, la mention « *One nation under God* » est ajoutée au serment d'allégeance au drapeau américain par une loi du Congrès du 14 juin 1954. À cette occasion, le président Eisenhower déclare dans un discours : « *In this way we are reaffirming the transcendence of religious faith in America's heritage and future; in this way we shall constantly strengthen those spiritual weapons which forever will be our country's most powerful resource, in peace or in war.* »⁶⁴⁵. De même, le fameux « *In God We Trust* » devient la devise nationale officielle par une loi du 30 juillet 1956. Elle sera inscrite sur les billets de dollars après sa confirmation par le Congrès comme devise de la nation. Le président est donc responsable devant le peuple mais aussi devant Dieu. La religion continue à influencer sur la politique et les visions idéologiques. La pensée du théologien Reinhold Niebuhr⁶⁴⁶ joue un rôle important dans la définition de la politique du *containment*. Il influence de nombreux intellectuels de l'époque, à commencer par Georges Kennan, en proposant une théologie basée sur une « stratégie centriste, fondée sur la détermination à endiguer l'Union soviétique, mais se gardant tout autant du jusqu'au-boutisme militariste que de l'isolationnisme »⁶⁴⁷.

⁶⁴¹ Blanche Wiesen Cook, *The Declassified Eisenhower. A Divided Legacy*, New York, Doubleday & Company, 1981, p. 164.

⁶⁴² Dwight D. Eisenhower, *Remarks Upon Lighting the National Community Christmas tree*, December 24, 1953.

⁶⁴³ William Franklin "Billy" Graham, né en 1918, est un pasteur baptiste. Il est le conseiller religieux de plusieurs présidents, de Dwight Eisenhower à Richard Nixon en passant par Lyndon Johnson.

⁶⁴⁴ Cité dans Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, Baltimore, The Johns Hopkins university Press, 1991, p. 81.

⁶⁴⁵ Dwight D. Eisenhower, *Statement by the President Upon Signing Bill To Include the Words "Under God" in the Pledge to the Flag*, June 14, 1954.

⁶⁴⁶ Reinhold Niebuhr (1892-1971) est un théologien américain protestant dont les travaux ont porté sur les relations entre la foi chrétienne et la réalité politique moderne. Pendant la Guerre froide, ses écrits font figure d'autorité. Il était apprécié par certains conservateurs, qui le qualifiaient « d'exemple de réalisme moral » tandis que les progressistes aimaient à souligner son opposition à la guerre du Vietnam.

⁶⁴⁷ Pierre Mélandri, « In God we trust ! », *Vingtième Siècle*, n°19, juillet-septembre 1988, p.12.

Les années cinquante sont donc marquées par un élan religieux. La religion est omniprésente : dans les églises qui voient leurs bancs se remplir, dans le lâcher des 10 000 ballons de l'opération *Bible Balloon Project* contenant une Bible, destinés aux pays derrière le Rideau de fer, sponsorisé par l'International Council of Christian Church en septembre 1953⁶⁴⁸, et dans toutes les sphères publiques désormais concernées par ce retour de la foi. Fervent croyant, le directeur de la CIA Allen Dulles, élevé par un père pasteur presbytérien, utilise des noms bibliques pour ses espions et fait graver sur le mur du salon du nouveau QG à Langley une citation des Écritures : « *And ye shall know the truth and the truth shall make you free* »⁶⁴⁹. Pour le directeur du FBI, John E. Hoover, l'Église et la religion constituent un des remparts protecteurs contre le communisme. Pour lui, le plus grand danger du communisme réside dans son athéisme et son rejet de Dieu : « *So long as the American home is nurtured by the spirit of our Father in Heaven and is a center of learning and living, America will remain secure.* »⁶⁵⁰. La croyance, la foi associée à la vie de famille sont donc des valeurs qu'il faut mettre en avant notamment dans les productions hollywoodiennes.⁶⁵¹ Cette dimension religieuse se retrouve dans les films d'espionnage. Ainsi dans *The Red Menace* (1949), le père O'Leary (Leo Cleary) annonce : « *The best way to defeat communism is for us to live Christianity and American democracy every days of our lives* ». Dans *I was a communist from the FBI* (1952), Matt Cvetic infiltré au Parti pour le FBI, cache sa véritable identité à tous, y compris à sa famille.⁶⁵² La seule personne dans la confiance est le prêtre de sa paroisse, présentant l'Église comme l'institution américaine la plus fiable. Dans *My son John* (1952), Lucille, la mère de John, lui fait jurer sur la Bible qu'il n'est pas membre du Parti communiste tel un serment d'allégeance. De même son père, lors d'une dispute, lui tape sur la tête avec cette Bible, lui exprimant ainsi son profond désaccord. Enfin, lors de son discours final devant les étudiants, John étant mort, c'est un rai de lumière presque divin qui le figure derrière le pupitre tandis que résonne sa voix préenregistrée. Cette religiosité très présente dans le film est aussi le fait du réalisateur Leo McCarey, fervent anticommuniste. Devant la HUAC, en octobre 1947, lorsque l'un des membres lui demande pourquoi son film précédent, *La Route*

⁶⁴⁸ Gladys Titzck Rhoads, Nancy Titzck Anderson, *McIntire: Defender of Faith and Freedom*, Xulon Press, 2012, p. 175.

⁶⁴⁹ « Vous connaîtrez la vérité et la vérité vous affranchira ». Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 288.

⁶⁵⁰ John Edgar Hoover, "The Twins Enemies of Freedom", *Address Before the 28th Annual Convention of the National Council of Catholic Women*, November 9, 1956. Cité dans John Sbardellati, op. cit., p. 177.

⁶⁵¹ Les années cinquante voient notamment la sortie de sagas bibliques comme *Samson et Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949), *Les Dix Commandements* (*Ten Commandments*, 1956) réalisées par Cecil B. De Mille, *Ben-Hur* (1959) par William Wyler ou *Quo Vadis* (1951) de Mervyn LeRoy.

⁶⁵² Sa mère meurt avant de connaître la vérité sur le patriotisme de son fils.

semée d'étoiles (Going my Way, 1944), n'a pas été un succès en Russie, il répond : « *Well, I think I have a character in there that they do not like. [It's] God* ⁶⁵³ ».

Tandis que les premiers films anticomunistes sont qualifiés par Dorothy B. Jones d'« opération de communication » (*Public Relations*) face au climat répressif, certaines productions de l'année 1952, comme *My Son John* ou *Big Jim McLain*, sont beaucoup plus motivées par des préoccupations religieuses et patriotiques. Le second, produit par John Wayne, met en scène une romance entre Jim McClain (John Wayne) et une jeune veuve, Nancy (Nancy Olson). Lors d'une promenade, ils passent devant une église ; elle souhaite alors y entrer afin de remercier Dieu de l'avoir rencontré : « *It shows there's a plan. I want to go in and give thanks the lightning.* ». Leur entrée dans l'église symbolise la bénédiction de leur union.

La foi religieuse du héros assimile ainsi le rejet de la religion à l'ennemi et au communisme. Comme le conseillait l'évangéliste Bill Graham : « *If you would be a true patriot, then become a Christian.* »⁶⁵⁴, une dimension patriotique, indissociable de la première, est également très présente, et renforce le consensus culturel autour de *l'American way of life* à l'écran.

b. La dimension patriotique

La religion civile américaine réunit les citoyens dans une foi commune et dans le culte de la nation. Fortement institutionnalisée, elle confère une dimension proprement religieuse à tous les aspects de la vie politique américaine et participe à la création d'une mémoire collective. Elle s'exprime ainsi par un ensemble de croyances, de mythes, de rituels, de symboles patriotiques auxquels le héros voue un culte solennel. Cette dévotion religieuse et patriotique se retrouve à l'écran. Dans *Big Jim McLain* (1952), le premier geste des deux agents à leur arrivée à Hawaï est d'aller se recueillir au mémorial de Pearl Harbor. La voix off de John Wayne commente alors : « Ce navire est un mémorial aux hommes courageux qui sont morts à leur poste. Et dans ses flancs, il porte encore tout son équipage. 207 officiers et 1590 matelots. Ils sont à bord depuis ce dimanche. Le dimanche 7 décembre 1941. ». Dans *I was a communist from the FBI* (1952), lorsque Matt Cvetic révèle à son fils qu'il n'est pas communiste, leurs retrouvailles se font sur la musique de *The Battle Hymn of the Republic*

⁶⁵³ *Hearings*, op. cit., p. 225.

⁶⁵⁴ Cité dans Stephen J. Whitfield, op. cit., p. 81.

avant qu'un travelling latéral fasse apparaître au centre du cadre le buste d'Abraham Lincoln. Par cette association des symboles de la religion civile, la mission de Matt (infiltration au Parti) s'inscrit dans une dimension éminemment sacrificielle.

Face à ce recueillement solennel devant les symboles patriotiques, les personnages communistes, a contrario, sont montrés comme n'ayant aucun respect pour ces sanctuaires nationaux. Ils apparaissent comme des menaces pour les institutions politiques et publiques comme la famille et l'école. À cet égard, Elaine Tyler May défend l'idée que l'anticommunisme domestique s'inscrit dans le prolongement de la doctrine du *containment* en politique étrangère : « *If presumably subversives individuals could be contained and prevented from spreading their poisonous influence through the body politic, then society could feel secure* »⁶⁵⁵. Cette image idéalisée de la vie amoureuse, domestique et familiale est un schéma narratif très répandu dans le cinéma des années cinquante. Du foyer chaleureux impeccablement tenu par Lucille Jefferson dans *My Son John* au dîner aux chandelles préparé par Nancy pour Jim dans *Big Jim McClain* (« Je voulais te montrer que je suis une ménagère géniale ! »), l'endiguement domestique passe par un modèle familial et social idéal. Le cinéma projette et promeut ainsi les bienfaits du mode de vie capitaliste, bannissant dans le même temps tout schéma amoureux ou familial différent et anormal. Dans cette version de l'endiguement domestique, la vie familiale (« *home* »), le foyer ou l'école apparaissent comme les bastions de l'*American way of life* et comme les plus vulnérables aussi. L'école et les enseignants sont ainsi susceptibles d'être séduits et menacés par les idées subversives, selon les assertions de John E. Hoover.⁶⁵⁶ De nombreux membres du Parti communiste sont des enseignants, à l'image de la jeune Eve (Dorothy Hart) dans *I was a Communist from the FBI* (1952), qui s'engage au Parti par idéalisme : « *Because communism is an intellectual movement. A movement told truth and freedom* », avant de se rendre compte, que le communisme n'est qu'une parodie, un ersatz de la liberté (« *a mockery of freedom* »).

De même, la délation d'un fils communiste est montrée comme un devoir patriotique (« *It was my duty* ») dans *Big Jim McClain* mais aussi comme un acte préventif pour protéger la famille et plus généralement la société. Dans *My Son John*, Lucille Jefferson s'interroge : « *Just because my son is poisoned, I'll not allow him to infect other mothers, sons and daughters ?* ». Dans ce même film, l'appartenance du père à l'*American Legion* n'est pas

⁶⁵⁵ Elaine Tyler May, *Homeward Bound : American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 1999, p. xxiv.

⁶⁵⁶ John Sbardellati, op. cit., p.173.

anodine. Admirateur des valeurs militaires, il apparaît fier de ses deux autres fils qui combattent en Corée, tels « deux jeunes Uncle Sam ». Il convient de souligner que cette puissante association de vétérans de l'armée américaine comptant des millions de membres a joué un rôle très actif lors des auditions de la HUAC. Pilier populaire de la Chasse aux sorcières et fidèle alliée du FBI, elle prend position publiquement, lorsque l'*American Legion Magazine* publie en décembre 1951 un article intitulé « *Did the Movies Really Clean House ?* » de Joseph B. Matthews⁶⁵⁷, dans lequel il donne une liste de noms de personnalités du cinéma, accusées de sympathies communistes et toujours employées par les studios. C'est également à la convention annuelle de l'*American Legion* que John Edgar Hoover choisit de s'exprimer le 30 septembre 1946. Il loue le rôle important d'allié que l'*American Legion* joue dans la lutte contre le communisme. « *American communist had made their deepest inroads upon our national life [...] Their propaganda has been projected into practically every fields of our national life [...] The communist influence projected itself into some of our magazines, newspapers, books and the screen.* »⁶⁵⁸

Dans ce consensus culturel, les films plus ambigus, comme ceux de Samuel Fuller qui ne s'inscrivent pas au modèle traditionnel, sont critiqués de tous bords. Dans *Le Port de la drogue* (*Pick up on South Street*), il « confronte l'individualité exacerbée du personnage principal à des valeurs collectives qui ne le concernent que peu [...] La grande famille américaine en tant que valeur transcendante est absente. »⁶⁵⁹. Le héros du film est un voleur qui vit en marge de la société et des institutions traditionnelles. C'est un film que l'on pourrait qualifier d'anarchiste, qui ne confronte pas les systèmes idéologiques mais oppose des comportements et des affects.⁶⁶⁰ Le franc-tireur Fuller sera donc tour à tour taxé de procommunisme par les conservateurs et traité de réactionnaire par les autres. Bien que le film présente les communistes comme des gangsters, le FBI et son directeur ne le considèrent pas comme anticommuniste et patriotique, bien au contraire, Hoover qualifie son héros d'antiaméricain

⁶⁵⁷ Joseph B. Matthews témoigne devant la commission Dies en 1938 et donne le nom de 94 groupes *left-wing* ou ayant des sympathies communistes. Quelques semaines plus tard, il est recruté par cette même commission dont il devient le *Chief Research Director*. Surnommé « *Mr Anti-Communist* », il travaille au sein de la commission Dies, jusqu'en 1944, à la préparation de l'*Appendix IX*. Ce rapport de six volumes est une compilation de plus de 2000 pages comportant les noms de milliers de personnes et d'organisations ayant été affiliées de près ou de loin au communisme de 1930 à 1944. Voir John Cogley, *Report on Blacklisting I: Movies, The Fund for the Republic*, New York, 1956, pp. 118-123.

⁶⁵⁸ « Les communistes américains ont profondément entamé notre vie nationale. Leur propagande s'est répandue dans pratiquement tous les domaines de notre vie nationale. Leur influence a été projetée dans la plupart de nos magazines, journaux, livres et films. » John Edgar Hoover, *Remarks at the Annual Convention of The American Legion*, San Francisco, September 30, 1946.

⁶⁵⁹ Gilles Laprévotte, op. cit. p. 77.

⁶⁶⁰ Antoine de Baecque, op. cit., p. 172.

(« *unamerican* »). En cause notamment, la réplique de Skip McCoy (Richard Widmark) déclarant à un agent du FBI qui en appelle à sa fibre patriotique antirouge : « Oh vous ! N'agitez pas le drapeau devant moi. ». Furieux, Hoover demande à Fuller lors d'un repas : « Comment un américain ne peut-il penser qu'à l'argent à ce moment de l'histoire de notre pays ? ». Il demande alors à ce que certaines scènes soit coupées. Le producteur Darryl F. Zanuck lui asséna un refus en répondant : « Mr Hoover, vous ne connaissez rien au cinéma. »⁶⁶¹.

À partir des années soixante et jusqu'au début des années quatre-vingt, ce modèle domestique et familial perd de sa pertinence, les intrigues dépeignent des individus solitaires ou des histoires de sentiments trahis. Les trames narratives sont, également, empreintes de scepticisme et d'ambivalence envers les institutions sociales et politiques.

B. Le questionnement des valeurs de l'*American way of life*

Certains acteurs au travers des rôles endossés à l'écran ouvrent la voie à une vision plus ambiguë des luttes dans les intrigues d'espionnages (a) atténuant et fragilisant la frontière entre le camp du héros et celui de l'ennemi (b).

a. Les acteurs récurrents : Richard Widmark et Max Von Sidow

Des éléments politiques vont se jouer dans l'intertextualité entre les films et certains acteurs, employés dans des rôles récurrents, en tant que personnes publiques ou privées: Max Von Sidow et Richard Widmark en sont deux exemples intéressants.

Le premier, Richard Widmark (1914-2008), commence sa carrière à la fin des années quarante après des études de science politique à l'université de Lake Forest (Illinois). Il émerge après-guerre avec une nouvelle génération d'acteurs comme Kirk Douglas, Robert Mitchum ou encore Burt Lancaster, caractérisée par des personnalités rudes et abrasives. Acteur au physique imposant mais moins avantageux que les autres, Richard Widmark perce plus difficilement. Mais son visage osseux aux pommettes saillantes et sa voix grave et râpeuse marquent les esprits. Son premier rôle au cinéma, dans *Le Carrefour de la mort* (*Kiss of Death*, 1947), celui de Tom Udo, tueur sadique éclatant de rire après avoir poussé une handicapée du haut d'un escalier, l'inscrit dans une veine fondatrice. Il y incarne le mal

⁶⁶¹ Samuel Fuller, *Un Troisième Visage*, Paris, Éditions Allia, 2011, p. 366.

absolu, image qui lui colle à la peau par la suite, et s'impose rapidement dans des rôles de méchant. Dans les films noirs et les westerns, où il excelle, il endosse toujours le costume de personnages ambigus, sombres voire cruels et ne se départit jamais d'un certain cynisme. Lorsqu'il endosse le rôle de Skip dans *Le Port de la drogue* (*Pick up on South Street*, 1953), certains critiques lui reprochent un anticommunisme farouche. Le film met pourtant en scène un personnage sans couleur politique, un petit voyou cherchant uniquement son intérêt personnel. Richard Widmark reprend le même genre de rôle de faux cynique dans *Le Dernier Passage* (*The Secret Ways*, 1961). N'étant plus sous contrat avec la Fox dès 1955 et à l'heure du déclin des studios, il endosse la casquette de producteur indépendant et produit *Le Dernier Passage* dont le scénario est écrit par sa femme Jean Hazlewood. Il choisit l'espionnage par goût personnel pour le genre : « *I was trying to make an entertainment, a sheer adventure story.* »⁶⁶² Le film raconte la mission d'un mercenaire derrière le Rideau de fer, acceptée pour éponger ses dettes de jeu, et qui finit par s'engager pleinement par amour en choisissant un camp mais sans discours politique.

Cette image d'anticommuniste le poursuivra malgré tout et ses rôles ne reflèteront pas toujours ses positions politiques. Dans la sphère privée, il est un démocrate libéral et il tente d'infuser dans ses rôles et ses projets cinématographiques un engagement politique rigoureux. Il propose à John Ford le sujet du film *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, 1964) quelques années avant sa réalisation et lui fournit des documents issus de ses recherches⁶⁶³. Le film est une méditation sur l'Amérique et son passé évoquant la réconciliation raciale. Il retrace la fuite de centaines de Cheyennes de leur réserve d'Oklahoma à l'automne 1878 pour rejoindre leurs terres natales lors d'une longue marche héroïque de plus de trois mille kilomètres. Widmark joue le rôle du capitaine Thomas Archer dont la mission est de les ramener à la réserve. Il effectue sa tâche à contre-cœur, compatissant au sort des Indiens mais contraint d'obéir à des consignes injustes. De même, Richard Widmark qualifie la période du maccarthysme comme une des pires de l'histoire américaine et reconnaît s'être inspiré de Barry Goldwater⁶⁶⁴ pour le personnage de l'officier réactionnaire dans *Aux postes de combat* (*The Bedford Incident*), film qu'il produit en 1965. Il joue même un rôle important dans l'intégration de certains acteurs afro-américains, comme Sidney Poitier, dans le système

⁶⁶² Kim R. Holston, *Richard Widmark : A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport, 1990, p. 11.

⁶⁶³ Joseph McBride, op. cit., p. 869.

⁶⁶⁴ Barry Goldwater (1909-1998) est un homme politique républicain, sénateur de l'Arizona puis candidat à l'élection présidentielle en 1964 face à Lyndon B. Johnson. Ami de Joseph McCarthy, il est considéré comme un des leaders de l'élan conservateur dans les années soixante. Dans son ouvrage, Richard Hofstadter qualifie la campagne et le positionnement de Barry Goldwater comme une manifestation du style paranoïaque contemporain et de l'émergence d'une nouvelle droite « pseudo-conservatrice ». Voir Richard Hofstadter, op. cit., p. 153-210.

hollywoodien des années cinquante. Sidney Poitier déclare à son propos : « *The conscientious and very capable actor Richard Widmark, who was then at the summit of his popularity garnered from playing mostly rotten, vicious characters, was the most pleasant and refreshing surprise in my initial exposure to the Hollywood scene. The reality of Widmark was a thousand miles from the characters he played.* »⁶⁶⁵. Tout en affichant sa consternation face à la popularité du président Reagan,⁶⁶⁶ Richard Widmark reste pourtant éternellement le visage d'une Amérique schizophrène, celui d'une « Amérique déchirée du maccarthysme et de la Guerre froide, trébuchante entre le primitivisme brutal et l'humanisme, entre l'anticommunisme et la démocratie généreuse »⁶⁶⁷.

Le deuxième, Max Von Sidow, est né en 1929 en Suède. Acteur à la formation classique, il suit des cours à l'Académie royale d'art dramatique de Stockholm. Après son service militaire, il intègre en 1955 le théâtre de Malmö, dirigé par Ingmar Bergman. Il devient son acteur de prédilection et son alter ego à l'écran, et s'impose dans ses films avec son physique osseux et hiératique. Il obtient la reconnaissance en 1957 avec *Le Septième Sceau*. Il entame une carrière internationale à partir des années soixante, tout en restant fidèle à son mentor avec qui il continuera de tourner. Georges Stevens l'engage dans le rôle du Christ dans *La plus belle histoire jamais contée* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965) et William Friedkin dans le rôle du prêtre Lankester Merrin dans *L'Exorciste* (*The Exorcist*, 1973). Mais ce sont les films d'espionnage qui lui offrent ses personnages les plus marquants, dans lesquels il endosse le même type de rôle : celui du méchant racé et cruel. Il incarne d'abord le rôle d'Oktober, chef de l'organisation néonazie Phoenix, dans *Le Secret du rapport Quiller* (*The Quiller Memorandum*, 1966). Il joue ensuite celui de Jakob Kosnov dans *La Lettre du Kremlin* (*The Kremlin Letter*, 1970), colonel russe pervers, connu pour être l'un des meilleurs chefs de réseau pendant la guerre. Tueur sanguinaire et impitoyable, il redevient doux et docile devant sa femme Erika, jouée par Bibi Anderson, elle aussi actrice *bergmanienne*. Son physique imposant, grand, sec, tout en blondeur et cheveux gominés, ajoute une aura mystérieuse et menaçante à ses personnages. Enfin, le plus marquant est sans doute le personnage du tueur alsacien Joubert⁶⁶⁸ dans les *Trois Jours du Condor* (*Three Days of the Condor*, 1975). Prolongeant le profil du tueur nordique, sadique et gentleman, Joubert est un

⁶⁶⁵ Kim R. Holston, op. cit., p. 6.

⁶⁶⁶ En 2001, il confie dans une interview : « *When I knew him, he was an affable, boring fellow. Now he's an icon. It's incredible.* », in Kent Jones, « Hidden Star: Richard Widmark », *Film Comment*, vol. 37, n°3, Mai/Juin 2001.

⁶⁶⁷ Christian Viviani, « Richard Widmark, Udo et son ombre », *Positif*, n° 413-414, juillet-août 1995, p. 156.

⁶⁶⁸ Il n'est pas anodin de constater que le personnage porte un nom français.

personnage créé pour l'adaptation cinématographique, puisqu'il n'apparaît pas dans le roman éponyme.⁶⁶⁹ Dans le film, il est successivement employé par une section clandestine de la CIA puis par l'organisation elle-même afin de supprimer les éléments gênants pour ses services. Tueur charismatique, travaillant à son compte, il incarne le mal nécessaire effectuant les sales besognes des services de renseignement. Par cette filmographie, Max Von Sidow devient l'un des méchants les plus populaires du cinéma américain. Il affronte même James Bond dans la production britannique *Jamais plus jamais* (*Never Say Never Again*, 1983) dans le rôle de Ernst Stavro Blofeld, chef de l'organisation criminelle, le SPECTRE.

Ces deux personnalités, antagonistes par certains aspects de leur carrière ou de leur vie privée, ont pourtant en commun de marquer l'arrivée d'une nouvelle ère dans le film d'espionnage : une période teintée de scepticisme et d'un certain relativisme sur les valeurs jusque-là défendues.

b. La fin d'un manichéisme tranché

Tandis que pendant la toute première période de la Guerre froide, un manichéisme strict est à l'œuvre, la seconde période, qui s'ouvre à partir du début des années soixante, se caractérise par des intrigues et des personnages beaucoup plus nuancés. Cette diminution de la production d'œuvres de propagande sur les écrans et cette ambivalence des valeurs est évidemment liée au contexte politique mais également à l'influence décroissante du FBI et d'autres associations conservatrices sur l'industrie du film, ainsi qu'aux changements structurels profonds liés au démantèlement du *studio system*. De plus, la disparition du Code Hays en 1968 et son influence décroissante dès le début de la décennie ont joué un rôle dans le changement de représentation des institutions politiques et les symboles associés. La section X de ce code, intitulée « *National Feelings* » prônait la défense et la préservation d'une image respectueuse du gouvernement américain, de ses employés et de ses symboles. Même si le Code ne visait pas expressément les services de renseignement, une certaine autocensure poussait les cinéastes à ne pas mettre en scène la CIA, utilisant des noms fictifs pour les services de renseignement. À la fin des années soixante, cette autorégulation des studios marque un coup d'arrêt, en lien selon Simon Willmetts⁶⁷⁰ avec la nouvelle législation

⁶⁶⁹ John Grady, *Six Days of the Condor*, W.W. Norton & Co Inc., New York, 1974.

⁶⁷⁰ Simon Willmetts, « Quiet Americans: The CIA and Early Cold War Hollywood Cinema », *Journal of American Studies*, Vol. 47, Issue 1, 2013, p.138-139.

de la diffamation. En effet, à partir de 1964, des décisions⁶⁷¹ de la Cour suprême viennent assouplir les conditions constitutives de la diffamation, décisions clés pour la liberté de la presse et des médias en général, elles autorisent une plus grande liberté dans la critique et l'utilisation de figures publiques. Aucune mention du service de renseignement extérieur n'est faite dans un film, jusqu'à *La Mort aux trousses* en 1959, dans lequel l'Agence apparaît réduite à un conseil restreint de personnes insensibles au sort du publiciste Thornhill, le laissant courir derrière un leurre, le fameux Kaplan, qui revêt involontairement cette identité creuse. Dans les films suivants, cette même représentation d'une Agence, insensible au sort des agents ou des civils, est à l'œuvre dans *La Lettre du Kremlin* (*The Kremlin Letter*, 1970)⁶⁷² et dans *Les Trois Jours du Condor* (*Three Days of the Condor*, 1975). Dans ce dernier, Joe Turner évolue dans un vaste réseau sans hiérarchie fixe. Cette nouvelle représentation du pouvoir et des services secrets, désormais insaisissables et diffus, est principalement présente dans les fictions paranoïaques des années soixante-dix. De même, *Marathon Man* (1976), produit par la Paramount,⁶⁷³ traduit l'état de déréliction dans lequel se trouve la société américaine au sein de laquelle un jeune étudiant en histoire (Dustin Hoffman) devient la proie et la victime innocente de réseaux souterrains, manipulateurs et tentaculaires, dirigés par un ancien nazi (Laurence Olivier). Symboliquement, son sujet de thèse porte sur la tyrannie dans la politique américaine et le maccarthysme y occupe une place centrale. Baigné dans une atmosphère paranoïaque, son parcours devient une traque métaphorique contre les fantômes du passé, en l'occurrence le maccarthysme, mais également une recherche de la vérité sur les motivations de ses poursuivants et tortionnaires actuels. Plus généralement, au centre des intrigues, l'idée fondamentale est que les deux côtés se valent. Les personnages ne se définissent plus d'un point de vue idéologique contre un autre système. Un certain relativisme prévaut désormais. L'espionnage n'est plus qu'un jeu de dupes, l'illusion d'une guerre sans but : à l'image de la lettre dans *La Lettre du Kremlin* ou du

⁶⁷¹ Il s'agit de la décision *New York Times Co. V. Sullivan* (1964) qui déclare la diffamation constituée lorsque la malveillance véritable est établie. Le demandeur doit prouver que l'auteur de la déclaration savait qu'elle était fautive et a agi au mépris total de la vérité.

⁶⁷² Dans *La Lettre du Kremlin*, c'est un officier de la Marine américaine joué par John Huston lui-même qui se charge de la critique. Il décharge de ses fonctions l'officier Rone à la demande de la CIA qui lui demande à qui il doit son transfert. Il répond : « Demandez-le donc à vos amis de Washington. A vos amis de la CIA, de la CIC ou je ne sais encore. Ces saloperies d'organisations dont beaucoup d'entre nous déplorent l'existence. Mettez-vous en civil ! »

⁶⁷³ Le film est produit à l'initiative d'un jeune producteur ambitieux, Robert Evans. Né en 1930, il est remarqué dans les années soixante par le dirigeant de la *Gulf & Western*, alors propriétaire de la *Paramount Pictures*. Il l'engage comme directeur de production en 1966. Il produit avec le studio un grand nombre de succès : *Rosemary's Baby* (1968), *Love Story* (1970), *Harold and Maud* (1971), *Le Parrain* (*The Godfather*, 1972), *Serpico* (1973), *Gatsby, le magnifique* (*The Great Gatsby*, 1974). Il produit *Marathon Man* en 1976 en indépendant, comme *Chinatown* (1974), *Popeye* (1980) ou *The Cotton Club* (1984).

microfilm dans *Le Miroir aux espions* qui ne sont plus que des prétextes à des missions dénuées de sens, si ce n'est pour des intérêts personnels ou la sauvegarde des apparences. À la fin du second, John Avery déclare, désabusé, après le sacrifice du jeune Leiser : « *I always thought fathers were supposed to love their sons. Now, I know that they don't. The truth is they hate. The old hate the young for being young. That's war. The old sending the young out slaughtering them by the millions.* ».

Il n'y a plus d'antagonisme insurmontable entre le héros et l'ennemi, juste un positionnement différent et une question de survie, selon une approche réaliste de confrontation des puissances, passant d'une vision libérale à une vision réaliste des relations internationales. Dans *Le Piège (The Mackintosh Man, 1973)*, lors du face à face final, Joseph Rearden propose à Sir George Wheeler un arrangement pragmatique: « *We could make a realistic agreement now. We're all in the same game, Rearden. We're all expendable. But killing won't solve our differences. They'll continue long after we're dead.* ». Dans *Les Trois Jours du Condor*, le dialogue final entre le tueur Joubert et Joe Turner va dans le même sens : « Aucun besoin de croire à un camp ni à l'autre. On ne défend aucune cause. On est tout seul. On ne croit qu'à sa propre précision. » Enfin dans *Tueur d'élite*, Mac tente d'alerter Mike sur la réalité et l'absurdité de la mission : « T'es si occupé à faire leur sale boulot que tu ne reconnais plus les méchants [...] Ils essaient tous de te faire du mal, Mike. Tous les gens au pouvoir. Ils ont besoin de types comme toi pour faire leur carnage tandis qu'ils se fendent la gueule à parler de liberté et de progrès. Ils sont tous pleins de merde. Il n'y a pas un seul pouvoir qui ne se fout pas de nous, les petits. ».

Cette diffusion des valeurs au sein du genre s'effectue également par l'établissement de liens étroits entre les services de renseignement et l'industrie du film dès le début du conflit. En effet, le FBI et la CIA, de manière différente, ont participé à créer et imposer un consensus culturel. Le cinéma, média de masse, s'est donc inscrit comme un outil essentiel de propagande à l'attention des publics américain et étranger.

II. Le travail de propagande et d'influence des agences de renseignements

Selon Tony Shaw, l'influence du pouvoir sur l'industrie du film pendant la Guerre froide peut se diviser en deux catégories⁶⁷⁴:

- elle se traduit d'abord par des « pressions négatives », comprenant une autorégulation interne aux studios (le *Production Code*, *Screen Guide for Americans* ou des groupes de pressions divers...) comme nous avons commencé à le voir précédemment, ainsi qu'une influence extérieure à l'image des enquêtes de la HUAC et des lobbyings divers (celui de l'*American Legion* par exemple).

C'est ainsi que le climat politique va jouer sur les contenus des films de manière plus ou moins nuancée selon les acteurs. Le plus pertinent consiste à analyser comment le FBI, en particulier, va s'inscrire dans ces processus d'influence et de propagande au sein de l'industrie ;

- ensuite, elle se caractérise par des « pressions constructives », des pressions plus directes, c'est-à-dire par des collaborations institutionnalisées (comme celle avec l'armée) ou informelles (comme les liens établis par le FBI) et par des alliances souterraines entre des acteurs privés et la CIA.

Les deux agences de renseignement vont instaurer une relation différente vis-à-vis de l'industrie. En effet, la CIA est quasiment absente des écrans pendant les premières années de la Guerre froide, la plupart des films étant des intrigues de contre-espionnage. Elle entretient pourtant des liens étroits avec certains acteurs de l'industrie du film, notamment des producteurs, et va surtout créer un vaste réseau de puissants alliés financiers afin de mettre en place un véritable programme de Guerre froide culturelle à l'étranger (A). Inversement, la politique du FBI, sous la direction de John E. Hoover, va consister à « transformer une agence de maintien de l'ordre intérieur en une des organisations étatiques des plus puissantes »⁶⁷⁵. Le Bureau collabore avec l'industrie du film avec la volonté de façonner son image dans les films d'espionnage tout en soutenant les enquêtes de la HUAC et les assauts conservateurs de la MPA et consorts. Dès la fin des années quarante, le FBI va se positionner comme le rouage central et essentiel de la stratégie mise en place par l'administration Truman en injectant et en

⁶⁷⁴ Tony Shaw, « Ambassadors of the Screen: Films and the State-Private Network in Cold War America », in Helen Laville, Hugh Wilford (ed.), *The US Government, Citizens groups and the Cold War: The State-Private Network*, Routledge, New York, 2006, pp. 159-160.

⁶⁷⁵ « Hoover [...] as FBI chief (1924-72) managed to turn the law enforcement agency into one of the most powerful of all state organizations » in Tony Shaw, op. cit., p. 52.

insufflant ses propres intérêts et ses idées conservatrices dans ce qui n'était, au départ, qu'un pur programme de sécurité intérieure (B).⁶⁷⁶

A. Le « *state-private network* »⁶⁷⁷ mis en place par la CIA

Le « *state private network* » désigne la campagne souterraine et massive de parrainage culturel mise en place dès 1947. Celle-ci a pour but la constitution d'un « réseau remarquablement serré de gens [travaillant] pour l'Agence pour promouvoir l'idée que le monde avait besoin d'une Pax Americana »⁶⁷⁸ et montrer au monde la supériorité du système politique, économique et culturel américain. La particularité de son action est qu'elle n'instaure pas une politique d'influence pérenne et organisée envers l'industrie, comme celle du FBI (a). L'Agence agit de manière circonstancielle et opportuniste, au gré d'alliances avec des acteurs privés dans l'industrie comme des producteurs indépendants. Mais ce partenariat souterrain n'est qu'une partie infime du réseau d'amis privés mis en place afin de mettre en marche une politique culturelle globale pour les pays étrangers (b).

a. Actions clandestines et absence à l'écran

Contrairement au FBI, la CIA n'est pas mise en scène à l'écran jusqu'à la fin des années cinquante mais elle tente d'établir des liens souterrains par le biais d'informateurs secrets et par des soutiens à quelques films (1) dont l'exemple le plus intéressant est la production d'*Un Américain bien tranquille* (*The Quiet American*, 1958) (2).

1. Le recours aux informateurs

Alors que certains historiens décrivent la première période de la Guerre froide (1947-1961) comme l'âge d'or des actions clandestines de la CIA,⁶⁷⁹ celle-ci demeure beaucoup moins

⁶⁷⁶ « *The Bureau infused its own conservatives concerns into what otherwise might have been purely a program of internal security* », in Tony Shaw, op. cit., p. 53.

⁶⁷⁷ Scott Lucas, « Negotiating Freedom » in Helen Laville, Hugh Wilford (ed.), *The US Government, Citizen Groups and the Cold War: The State Private Network*, Routledge, New York, 2006.

⁶⁷⁸ Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 14.

⁶⁷⁹ Rhodri Jeffreys-Jones, « The Golden Age of Operations » , in *The CIA and the American Democracy*, Yale University Press, New Haven, 1989, pp. 81-99.

active que le FBI, selon Tricia Jenkins⁶⁸⁰, et les premiers programmes de divertissement directement sponsorisés par la CIA n'apparaissent qu'au début des années quatre-vingt-dix. Jusque-là, la CIA tente d'instaurer au sein de l'industrie quelques contacts dont le but essentiel est d'influer sur le contenu des films allant à l'encontre des intérêts américains à l'étranger. Plus généralement, les velléités de l'Agence sont de bannir des films les comportements américains répréhensibles (racisme, alcoolisme, activité criminelle...) dirigés envers d'autres peuples, afin d'y substituer l'image d'une Amérique morale et exemplaire. Comme le FBI,⁶⁸¹ dès les années cinquante, la CIA, par le biais du *Psychological Strategy Board* (PSB)⁶⁸², recrute un informateur Luigi Luraschi, responsable du bureau de la censure intérieure et extérieure au studio Paramount. Selon Daniel Eldridge, Luraschi a pour mission d'user de son influence et de ses relations pour veiller à l'image des Américains dans le contenu des films et également pour la façonner en vue des marchés étrangers. Son rôle est notamment d'éliminer des scénarios, en préproduction, les représentations dans les films susceptibles de heurter l'audience internationale. C'est ainsi que les scènes montrant les Américains « grotesques, irréfléchis, saouls, dépravés, violents ou usant facilement des armes »⁶⁸³ sont bannies, de même que les images les mettant en scène dans une attitude impérialiste et/ou insensible vis-à-vis d'autres cultures sont exclues.⁶⁸⁴ Une vigilance particulière est également apportée au traitement des personnages joués par des acteurs afro-américains,⁶⁸⁵ sujet auquel Luigi Luraschi se réfère paradoxalement en parlant de « *the Negro situation* »⁶⁸⁶. Selon Matthew Alford et Robbie Graham, cette campagne officieuse de la CIA était moins destinée à instiller une représentation politiquement correcte (« *political correctness* ») d'eux-mêmes qu'à vouloir affaiblir l'habileté soviétique à exploiter l'état

⁶⁸⁰ Tricia Jenkins, *The CIA in Hollywood : How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, Austin, 2012, pp. 1-2.

⁶⁸¹ Ronald Reagan et Walt Disney sont notamment recrutés comme informateurs pour le FBI. Voir David Eldridge, « Dear Owen: The CIA, Luigi Lurashi and Hollywood, 1953 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 20, n°2, June 2000, p. 149.

⁶⁸² Le *Psychological Strategy Board* (PSB) que l'on peut traduire par Conseil de stratégie psychologique, est créé par décret présidentiel le 4 avril 1951 afin de coordonner les opérations de propagande et de guerre psychologiques (commerce, aides économiques, échanges culturels, diplomatie). Cette commission est composée par le sous-secrétaire d'Etat, par le secrétaire général adjoint à la Défense et le directeur de la CIA. Il coordonna notamment les opérations du *National Committee for a Free Europe* et de la campagne *Crusade for Freedom* (voir supra).

⁶⁸³ « *In an exercise in "damage limitation", he sought to edit out instances when Americans were shown as brash, drunk, sexually immoral, violent or "trigger-happy"* », in David N. Eldridge, op. cit., p. 154.

⁶⁸⁴ Ibid.

⁶⁸⁵ David N. Eldridge, op. cit., pp. 156 et sq.

⁶⁸⁶ Ibid.

déplorable des relations interraciales aux États-Unis et créer l'impression d'une Amérique toujours enlisée à l'époque de la ségrégation raciale.⁶⁸⁷

Les rapports de Luigi Luraschi, sous forme de lettres écrites, sont adressés de manière anonyme à la CIA à un destinataire fictif, et en copie à Charles D. Jackson, conseiller spécial du président Eisenhower en matière de guerre psychologique. Ceux-ci ont été analysés et décryptés par Daniel N. Eldridge dans son article « "Dear Owen" : The CIA, Luigi Lurashi and Hollywood, 1953 ». Ils montrent que son travail de propagande ne porte pas directement sur des films d'espionnage et sur la représentation de l'ennemi communiste mais reste fondamentalement empreint du climat anticommuniste et paranoïaque de l'époque. À cet égard, Luraschi s'inquiète du traitement des Indiens dans le film *Le Sorcier du Rio Grande* (*Arrowhead*, 1953), pouvant servir la cause communiste en plein conflit coréen. De même, il souligne que l'appartenance à la MPA est un gage de bon positionnement politique (« *alright politically* ») et signale les idées très libérales de Billy Wilder.⁶⁸⁸ Il dresse un panorama général de l'infiltration communiste potentielle des autres studios renseignant la CIA sur les productions en préparation et s'inquiète du ton antireligieux ou antiaméricain de certains films. Il use également de son influence au sein de l'Académie pour l'attribution et les nominations aux Oscars. Malgré tout, ce lobbying atteint ses limites dès lors qu'un film remporte un succès au box-office. C'est le cas, par exemple, pour *Le Train sifflera trois fois* (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann. Le rapport de Luraschi à l'Agence, rappelant que le scénariste Carl Foreman a été « blacklisté » en 1951 pour avoir refusé de témoigner devant la HUAC, n'empêche pas le film de remporter de nombreux Oscars⁶⁸⁹. Globalement, son influence sur le contenu des films reste limitée et son rôle d'informateur prend fin rapidement, relayé par l'action plus influente de Charles D. Jackson dans l'équipe gouvernementale.

Ensuite, malgré les sollicitations, la CIA n'a jamais entretenu une relation durable de collaboration avec l'industrie du film comme le feront plus régulièrement le FBI et le

⁶⁸⁷ Matthew Alford, Robbie Graham, « Lights, Camera...Covert Action », *Global Research: Center for Research on Globalization*, January 21, 2009. <<http://www.globalresearch.ca/lights-camera-covert-action-the-deep-politics-of-hollywood/11921>>

⁶⁸⁸ « *He's a very very liberally minded individual working with Jules Epstein, a writer, of very much the same ilk* », in David N. Eldridge, op. cit., p. 161.

⁶⁸⁹ Dans une de ses lettres, Luraschi explique: « *While we are on this award business it is interesting to note a lot of activity from the same left flank in favor of anything dealing with High Noon, the Gary Cooper Western directed by Fred Zinnemann and produced by Stanley Kramer. As you know, domestically at least a very successful picture at the box-office. The original script was written by Carl Foreman, very much identified with leftist causes [...] I've been trying to work against this picture on the Awards angle too, but it is harder to do so, because it is successful at the B.O.* ». In David N. Eldridge, op. cit., p. 174. Le film remportera l'Oscar du meilleur montage, de la meilleure musique, de la meilleure chanson et Gary Cooper celui du meilleur acteur. Le film sera également nommé dans les catégories meilleur film, meilleur scénario et meilleure mise en scène.

Department of Defense à des fins de communication et de relations publiques. En raison notamment d'une première expérience malencontreuse, celle de la production de *13, rue Madeleine* (1947), d'Henry Hathaway, à laquelle l'OSS, ancêtre de la CIA, participe. Suite au grand succès de *La Maison de la 92^e rue* (*The House on 92nd Street*, 1945), fruit d'une collaboration entre Louis de Rochemont⁶⁹⁰, producteur indépendant et responsable du nouveau style semi-documentaire, et le FBI, l'OSS accepte de soutenir le film relatant le travail de ses agents. Mais la collaboration n'est pas aussi idyllique qu'avec le FBI et les relations sont d'emblée tendues entre le producteur et la commission d'anciens membres de l'OSS, chargée des relations avec Hollywood. À sa tête, le général William Donovan (ancien dirigeant de l'OSS) accorde une simple coopération de courtoisie au film, fournissant des conseils, du personnel et des images d'archives à la production. Mais finalement, le soutien apporté au film lui est retiré⁶⁹¹ après le tournage, pour des désaccords sur le contenu.⁶⁹² Des scènes sont alors tournées de nouveau afin de retirer les références faites à l'OSS, remplacées par un nom fictif (O-77). Dès lors, la CIA refusera toute demande de soutien et sponsor de la part de l'industrie du film. Par le biais de l'*Office of Policy Coordination* (OPC)⁶⁹³, elle soutient malgré tout de manière souterraine quelques rares projets cinématographiques en Europe comme la production de *La Ferme des animaux* (*Animal Farm*, 1954) en Angleterre. Louis de Rochemont achète les droits du livre avec sa compagnie de production et passe un contrat avec un studio d'animation anglais pour réaliser l'adaptation. La nationalité britannique du projet permet de réduire les coûts mais également de masquer la participation américaine : « *the lighter the American hand in the film, the greater its propaganda potential became* »⁶⁹⁴.

⁶⁹⁰ Louis de Rochemont (1899-1978) est un producteur et réalisateur ayant produit dans les années trente une émission radio, *The March of Time*, combinant bandes d'actualités et effets dramatiques, amenant un nouveau style de journalisme. L'émission, diffusée de 1931 à 1945, connaît un succès mondial. En 1934, il développe avec Roy E. Larsen, une version cinématographique de l'émission radio, des programmes courts puis des longs traitant de sujets politiques et sociaux divers. Il produit, ensuite, des films de propagandes comme *The Fighting Lady* en collaboration avec la Navy en 1944. Le film reçoit l'Oscar du meilleur documentaire la même année. Son style documentaire attire l'attention du patron de la *Twentieth Century Fox*, Darryl F. Zanuck, avec qui il produira trois films : *La Maison de la 92^{ème} rue* (*The House on 92nd Street*, 1945), *13, rue Madeleine* (1946) et *Boomerang !* (1947).

⁶⁹¹ Donovan reprocha notamment au scénario l'infiltration, au sein d'une équipe d'agents, d'un espion nazi mettant en péril l'idée d'une organisation impénétrable et sûre. Voir Simon Willmetts, op. cit., pp. 133-135.

⁶⁹² Donovan écrit à Rochemont : « *It is impossible for me to approve of the representations made in the script that it is authentic, or even typical, story of OSS operations, and it would clearly be unfair to OSS agents who voluntarily jeopardized their lives to engage in valuable clandestine operations to couple their names and experiences with events pictured in the scripts* », cité dans Simon Willmetts, op. cit., p.134.

⁶⁹³ L'OCP est un organisme des opérations de guerre psychologiques souterraines, opérant sous la direction du *Department of State* et du *Department of Defense* mais hébergé par la CIA avec laquelle il fusionne en 1951.

⁶⁹⁴ Tony Shaw, op. cit., p. 77.

Malgré ces quelques incursions au sein de l'industrie, l'unique exemple d'une collaboration circonstancielle de la part de la CIA dans le processus de production et d'écriture d'un film reste celui d'*Un Américain bien tranquille* (*The Quiet American*, 1958).

2. *Un Américain bien tranquille* (*The Quiet American*, 1958)

La production d'*Un Américain bien tranquille* (*The Quiet American*) réalisé par Joseph L. Mankiewicz en 1958, reste la seule illustration significative de collusion entre la CIA et l'industrie du film. Le scénario, tiré du livre éponyme de l'écrivain britannique Graham Greene⁶⁹⁵, retrace deux histoires parallèles dans le Saïgon de 1952 : un triangle amoureux entre un journaliste britannique, Thomas Fowler (Michael Redgrave), sa maîtresse vietnamienne Phuong (Georgia Moll) et un jeune américain, Alden Pyle (Audie Murphy) ; et une enquête policière pour élucider l'assassinat de Pyle avec pour arrière-plan le contexte politique de l'époque caractérisé par la lutte anticommuniste des Français. Alden Pyle, officiellement venu avec l'association *Friends for Free Asia*, est en réalité un agent de la CIA envoyé à Saïgon pour promouvoir une démocratie indépendante au Vietnam, qu'il appelle la « Troisième Force ». Dans le film, son appartenance à la CIA est passée sous silence ; Mankiewicz transforme ainsi un roman aux accents antiméricains en une histoire patriotique. En 1956, il contacte le colonel Edward Lansdale⁶⁹⁶, employé à la CIA, afin de le consulter sur la vraisemblance du scénario : « *Mankiewicz found in Lansdale the perfect source for the host of questions he had about Vietnam, its people, the nature of war.* »⁶⁹⁷. Lansdale trouve quant à lui le moyen de contrer et modifier l'intrigue du roman Graham Green, à laquelle il n'accorde aucun crédit.⁶⁹⁸ Dans son roman, Graham Greene est très critique envers l'interventionnisme américain⁶⁹⁹ pointant les conséquences du libéralisme américain et le risque de corruption du

⁶⁹⁵ Graham Greene, *The Quiet American*, Heinemann, Londres, 1955.

⁶⁹⁶ Le colonel Edward Lansdale (1908-1987) est un membre de l'*United States Air Force*, ayant servi dans l'OSS pendant la Seconde Guerre mondiale. Il sert ensuite la CIA et le *State Department*, notamment aux Philippines, formant l'armée au renseignement et à la guerre psychologique. Spécialiste des opérations de contre-insurrection, il est envoyé au Vietnam en 1954 après la défaite française de Dien Bien Phu afin de « gagner les cœurs et les esprits » et préparer l'arrivée du président Ngô Đình Diêm.

⁶⁹⁷ Jonathan Nashel, *Edward Lansdale's Cold War*, University of Massachusetts Press, Amherst, 2005, p.164.

⁶⁹⁸ Jonathan Nashel, op. cit., p. 150.

⁶⁹⁹ Le roman de Graham Greene devient dans les années soixante très populaire parmi les activistes anti-guerre et s'inscrit comme une référence pour éclairer les raisons et les motivations de l'engagement au Vietnam. Lors des auditions du Congrès en 1975, le sénateur William Lehman a même recours à cette œuvre de fiction pour décrire et comprendre la réalité du terrain lors de l'audition du directeur de la CIA William Colby : « *Graham Greene... Seems to have a conceptual understanding of the impossibility of understanding the motivations and what you called the capabilities of the armed services of that particular kind of culture... I am just concerned about how can we possibly prevent the kinds of miscalculations, the misconceptualizing or lack of understanding what is*

système politique vietnamien par l'importation de cette « Troisième Force ». Le film, quant à lui, remet au centre la notion d'engagement : engagement d'un pays dans la guerre contre la Chine communiste mais également engagement invisible des Américains dans les conflits mondiaux, et transmet l'idée que « tôt ou tard, on doit prendre parti », selon le personnage communiste Heng.

Surtout, le film insiste sur le bien-fondé de cette « Troisième Force », alternative *a priori* la meilleure qui soit, d'abord par le casting du personnage principal : Alden Pyle est joué par Audie Murphy⁷⁰⁰, héros national de la Seconde Guerre mondiale reconverti au cinéma, qui s'inscrit comme le meilleur ambassadeur de l'idéalisme américain. Puis, au travers de l'objectif affiché des États-Unis d'influencer « les cœurs et les esprits », Mankiewicz propose une version différente de l'intrigue originelle en faisant du jeune agent américain la victime naïve d'une machination de l'ennemi communiste chinois, aidé par le journaliste britannique. Pensant œuvrer pour une cause juste et par jalousie, celui-ci est alors manipulé et devient complice du meurtre de Pyle. De même, l'attentat meurtrier de l'hôtel Continental du 9 janvier 1952 est, dans le film, attribué aux insurgés communistes. Dans une lettre du 17 mars 1956, Lansdale approuve l'attribution de l'attentat à l'ennemi communiste tout en reconnaissant son inexactitude :

*« General Thé claimed credit for this explosion via a broadcast over the National Resistance radio. Since General Thé is quite a national hero for his fight against the Binh Xuhen in 1955, and in keeping with your treatment of this actually having been a Communist action, I'd suggest that you just go right ahead and let it be finally revealed that the Communists did it after all, even to faking the radio broadcast. »*⁷⁰¹

De plus, la fin du film n'est pas identique à celle du roman dans lequel la mort de Pyle n'empêche pas les anciens amants Fowler et Phuong de se retrouver et à Fowler de déclarer : *« Everything had gone right with me since he [Pyle] had died. I wish there existed someone to whom I could say I was sorry. »*. Au contraire, la fin du film laisse le journaliste seul, délaissé et humilié par sa maîtresse, elle-même désespérée par la mort de Pyle. Il déclare, en guise de repentance, la dernière partie de la phrase seulement : *« I wish there existed someone to whom I could say I was sorry. »*

going on- the basic limitations of someone like this fellow Pyle, and Graham Greene, who is dealing from one culture into another culture without knowing what the hell he was doing. », in Jonathan Nashel, op. cit., p. 162.

⁷⁰⁰ Audie Murphy (1925-1971) est considéré comme l'un des soldats les plus décorés de la Seconde Guerre mondiale et devient le héros de guerre le plus populaire. En 1947, il tourne son premier film à Hollywood et entame une carrière d'acteur.

⁷⁰¹ Cité dans Jonathan Nashel, op. cit., p. 165.

Ces modifications peuvent s'expliquer par le changement de contexte politique intervenu au Vietnam depuis les événements relatés dans le film, par les griefs de Lansdale envers le roman de Greene, mais aussi par la volonté de faire passer un message érigeant Alden Pyle en porte-parole de la politique impérialiste américaine en Asie du Sud-Est. Pyle y défend l'idée que « 22 millions de Vietnamiens [puissent décider] comment ils veulent vivre », il argumente en faveur de la théorie des dominos tout en étant présenté comme appartenant à « un de ces groupes américains qui tendent des mains amies à travers le monde, promettant des montagnes d'espoir ». Il parle enfin sans le nommer du futur président du Sud-Vietnam, Ngô Dinh Diêm, comme d'un « Vietnamien éminent, vivant en exil au New Jersey [qui lorsque] le Vietnam deviendra une république indépendante, en sera son leader. ».

Le personnage de Pyle, par bien des aspects, ressemble à Lansdale lui-même et incarne véritablement l'idéologie du gouvernement américain⁷⁰² et de ses services de renseignements, quelques années avant l'envoi confidentiel des premières troupes au Vietnam au début des années soixante. En témoigne la proposition d'Allan Dulles, directeur de la CIA, à Robert Lantz, vice-président de *Figaro Entertainment*, producteur du film, lui offrant l'assistance du gouvernement pour tourner le film à Saïgon.⁷⁰³ Et la satisfaction affichée de Lansdale après la projection du film à son ami de longue date, Ngô Dinh Diêm, dans une lettre du 28 octobre 1957 :

*« Just a little note to tell you that I have seen the motion picture, "The Quiet American", and that I feel it will help win more friends for you and Vietnam in many places in the world where it is shown. When I first mentioned this motion picture to you last year, I had read Mr Mankiewicz's "treatment" of the story and had thought it an excellent change from Mr Greene's novel of despair. »*⁷⁰⁴

Ces transformations, comme le fait remarquer Simon Willmetts⁷⁰⁵, ne sont pas le seul fait d'une main invisible de la CIA. En effet, à l'époque, la censure du code de Production participe aux nombreuses modifications de l'intrigue littéraire et impose au réalisateur une

⁷⁰² Le désir de protection de Pyle envers la jeune vietnamienne Phuong renvoie à la vision paternaliste des décideurs politiques américains de l'époque comme le traduit le discours du 1^{er} juin 1956, du sénateur John F. Kennedy, dans lequel il déclare : « *Vietnam represents a test of American responsibility and determination in Asia. If we are not the parents of little Vietnam, then surely we are the godparents. We presided at its birth, we gave assistance to its life, we have helped to shape its future.* », voir Peter C. Rollins, John E. O'Connor (ed.), op. cit., p. 408-409.

⁷⁰³ Jonathan Nashel, op. cit., p. 166.

⁷⁰⁴ William S. Bushnell, « Paying for the Damage: The Quiet American Revisited », *Film & History*, Vol. 36.2, Spring 2006, p. 39. Le romancier Graham Greene qualifiera, pour sa part, le film de malhonnête : « *a real piece of political dishonesty. The film makes the American very wise and the Englishmen completely the fool of the Communists. And the casting was appalling. The Vietnamese girl Phuong was played by an Italian.* » cité dans Jonathan Nashel, op. cit., p. 172.

⁷⁰⁵ Simon Willmetts, op. cit., pp. 143-145.

rectitude morale dans la représentation d'un employé du gouvernement comme le personnage de Pyle. C'est ainsi que même sans intervention de sa part, la CIA, par cette censure interne aux studios, s'est retrouvée en quelque sorte épargnée, du moins jusqu'aux années soixante, de toute mauvaise publicité dans les productions cinématographiques.

Comme nous l'avons souligné, Hollywood n'est qu'une partie du programme culturel gigantesque que l'Agence met en place dès les années cinquante. Elle bâtit un large consortium d'intellectuels et de leaders d'opinion destiné à « vacciner le monde contre le communisme et à faciliter l'introduction à l'étranger des intérêts américains en matière de politique extérieure »⁷⁰⁶.

b. La promotion de l'Amérique par un vaste réseau d'amis privés

Un des moyens essentiels d'encourager un consensus culturel pour la CIA est l'organisation d'un vaste réseau d'amis privés en un consortium informel.⁷⁰⁷ Ce réseau, notamment diligenté par le *Psychological Strategy Board* dirigé par Charles D. Jackson⁷⁰⁸, a pour mission de coordonner la politique de propagande et de guerre psychologique du gouvernement. Comme Dwight Eisenhower le déclare à San Francisco en 1952 :

*« Our aim in "cold war" is not conquest territory or subjugation by force. Our aim is more subtle, more pervasive, more complete. We are trying to get the world, by peaceful means, to believe the truth. That truth is that Americans want a world at peace, a world in which all people shall have opportunity for maximum individual development. The means we shall employ to spread this truth are often called "psychological". Don't be afraid of that term just because it's five-dollar, five-syllable word. "Psychological warfare" is the struggle for the minds and wills of men. »*⁷⁰⁹

Une de ses premières tâches est la mise en place de l'USIA en août 1953, agence avec laquelle le producteur Louis de Rochemont collabore, établissant ainsi de nombreux liens avec la machine de propagande du gouvernement évoquée dans le premier chapitre. En effet, au début des années cinquante, avec ses compagnies, il réalise et produit plusieurs films pour le compte de l'USIS, ancêtre de l'USIA. D'autres acteurs privés, affiliés au *State Department* ou aux services secrets, agissent dans la clandestinité pour le compte de l'Agence. Parmi ces acteurs, on trouve des fondations, comme la fondation Ford et Rockefeller : « toutes deux

⁷⁰⁶ Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 14.

⁷⁰⁷ Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 137.

⁷⁰⁸ Charles Douglas Jackson (1902-1964), responsable des opérations de guerre psychologique pendant la Seconde Guerre mondiale, est nommé par le président Eisenhower dès janvier 1953 dans son équipe comme conseiller spécial pour la guerre psychologique.

⁷⁰⁹ Cité in Blanche Wiesen Cook, op. cit., p. 121.

étaient sciemment des instruments de la politique étrangère secrète américaine et dont les directeurs et membres du bureau étaient très proches des renseignements américains ou en faisaient même effectivement partie »⁷¹⁰. Ces fondations servent souvent de couverture et leur utilisation constitue « le moyen le plus pratique pour passer de grosses sommes d'argent et financer les projets de la CIA sans alerter les bénéficiaires sur leur source »⁷¹¹.

Cette constitution de réseaux non officiels, des réseaux d'amis privés, se fait également sous l'impulsion d'Allan Dulles, premier directeur de l'Agence à partir de 1953. Toujours dans la perspective que le succès d'une opération de guerre psychologique dépend de son apparente spontanéité, de « sa capacité à apparaître indépendant[e] du gouvernement, à avoir l'air de représenter les convictions spontanées d'individus aimant la liberté »⁷¹². De manière informelle et souterraine, la CIA établit de nombreux liens avec les organes de presse américains⁷¹³ mais également avec de nombreux acteurs privés sur le territoire américain et à l'étranger. *The National Committee for a Free Europe* (NCFE) que l'on peut traduire par le Comité national pour une Europe libre, est constitué le 11 mai 1949. Ce consortium, qualifié par Frances Stonor Saunders d'« une des couvertures les plus ambitieuses de la CIA »⁷¹⁴, a pour objectif officiel affiché « d'utiliser les compétences nombreuses et variées des Européens de l'Est exilés, pour développer des programmes de lutte active contre la domination soviétique »⁷¹⁵. Allan Dulles préside ce comité, composé d'un panel de personnalités éclectiques : des politiques comme Dwight D. Eisenhower, des militaires comme Lucius Clay (haut-commissaire en Allemagne), des hommes d'affaires comme Henri Ford II (président de General Motors), des religieux comme le cardinal Francis Spellman, des intellectuels comme Arthur Schlesinger, des personnalités des médias comme C.D. Jackson (alors directeur de *Time-Life*) ou encore des cinéastes et producteurs comme Spyros Skouras ou Darryl F. Zanuck. Cecil B. De Mille, grand ponte de la Paramount, est même nommé expert-conseil auprès du gouvernement pour le cinéma. De nombreux agents de la CIA viennent renforcer également les rangs. Opérant à l'entière discrétion de la CIA, qui le finance presque exclusivement, le comité a été entièrement et spécifiquement créé pour diffuser de la

⁷¹⁰ Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 149.

⁷¹¹ Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 144.

⁷¹² Selon les mots de C. D. Jackson, « *For success, psychological warfare in the United States depended on its ability to appear independent from government, to seem to represent the spontaneous convictions of freedom-loving individuals* » in Blanche Wiesen Cook, op. cit., pp. 126-27.

⁷¹³ Carl Bernstein, « The CIA and the Media », *Rolling Stones*, 20 octobre 1977. Disponible sur internet : <http://www.carlbernstein.com/magazine_cia_and_media.php>

⁷¹⁴ Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 140.

⁷¹⁵ Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 140.

propagande. Il exerce une véritable diplomatie souterraine avec des campagnes culturelles secrètes et des soutiens apportés au développement du réseau des stations de la *Radio Europe libre (Radio Free Europe/Radio Liberty)*, fondé à Berlin en 1950 et élargit ses activités de soutien aux intellectuels occidentaux et aux conférences anticommunistes.⁷¹⁶

Un de leurs projets culturels phare est la *Crusade for Freedom (CFF)*, sponsorisée par la CIA, le *State Department*, et le NCFE. Il est lancé par un discours du président Eisenhower le 4 septembre 1950 : « *This crusade is a campaign sponsored by private American citizens to fight the big lie with the big truth* »⁷¹⁷. Cette campagne a pour but « d’assister à l’éducation et d’alerter l’opinion publique américaine sur les périls qui guettent la liberté et la démocratie face au communisme et à toute autre forme de totalitarisme »⁷¹⁸. Mais pour Frances Stonor Saunders, la CFF est avant tout le collecteur de fonds du NCFE, pour lequel le jeune acteur Ronald Reagan œuvre d’ailleurs régulièrement.⁷¹⁹ Parmi les nombreux projets, elle participe à la production de documentaires comme *The Bell* (1950), documentaire de neuf minutes avec Lucius Clay et Henry Fonda.⁷²⁰ Produit en collaboration avec le *Dod*, ce film, centré sur la *Liberty Bell*, invite les spectateurs et les citoyens à signer le *Scroll of Freedom* (parchemin de la liberté) et à faire des dons, à grands coups de musique patriotique (*Battle Hymn of the Republic, Star Spangled Banner*) et de symboles associés (*Gettysburg Address*). Le film va même jusqu’à qualifier la *Radio Free Europe* de nouvelle voix de la liberté, seul instrument capable de transpercer le Rideau de fer et d’exposer la vérité de la liberté contre le mensonge du communisme.⁷²¹

À l’opposé, l’agence du renseignement intérieur, le FBI adopte une politique de sponsoring et de coopération différente. Toujours souterraine, elle consiste à façonner son image auprès du public tout en instrumentalisant l’anticommunisme afin de garder le contrôle sur l’industrie.

⁷¹⁶ Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 142.

⁷¹⁷ Dwight D. Eisenhower, *Crusade for Freedom Speech*, Denver, Colorado, September 4, 1950.

⁷¹⁸ « *To assist in education and alerting public opinion in the United States to the perils in which freedom and democracy have been brought by aggressive Communism and totalitarianism in all its forms* », in Dawn Spring, *Advertising in the Age of Persuasion. Building Brand America, 1941-1961*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, p. 104.

⁷¹⁹ Frances Stonor Saunders, op. cit., p. 142.

⁷²⁰ Dawn Spring, op. cit., p. 111.

⁷²¹ Lawrence H. Suid, «The Bell, August 4, 1950, Final Revised Script. Box 682, Record Group 330, MMR-NA», *Film and Propaganda in America. A Documentary History, 1945 and After, Vol. IV*, New York, Greenwood Press, 1991, p. 128.

B. La politique de propagande du FBI

La stratégie du FBI et de John E. Hoover vis-à-vis d'Hollywood est triangulaire⁷²² pendant la Guerre froide. Elle consiste d'abord en une opération de surveillance globale et complète de l'industrie par des informateurs identifiant les films qui constituent de la propagande communiste. Puis elle utilise l'influence du Bureau en la mettant au service des enquêtes de la HUAC, aidant ainsi à faire pression sur l'industrie par l'établissement des listes noires⁷²³ (a). Enfin, le Bureau apporte son concours à la production de certains films promouvant ainsi une image favorable de ses agents, montrés comme protecteurs du peuple américain, tout en prônant l'insertion ou le bannissement de certaines valeurs et motifs à des fins de propagande (b).

a. La politique de surveillance globale de l'industrie par le FBI

Après la Seconde Guerre mondiale, le Bureau poursuit sa politique de surveillance de l'industrie du film, avec des tentatives de mise en place de procédures afin de déceler d'éventuels morceaux de propagande dans les films. Cette méfiance envers l'industrie est déjà très ancrée bien avant le conflit, en raison du climat social régnant au sein des studios (1). Il est aidé dans sa tâche par l'entrée en scène de la MPA et des premières enquêtes de la HUAC, ancêtre de la commission Dies, active dès les années trente. La personnalité du célèbre directeur est indissociable de l'activité intense du FBI de l'après-guerre à la fin des années soixante. Certains historiens américains⁷²⁴ parlent même de remplacer le terme *McCarthyism* par celui d'*Hooverism* tant le FBI incarne le cœur bureaucratique de la période de la Chasse aux sorcières (2).

1. Tentative de contrôle du contenu des films

Dès l'entrée en guerre des États-Unis, le FBI lance des investigations au sein de l'industrie du film, obsédé par la peur d'une subversion communiste et alerté par la production de films prosoviétiques (comme *Mission à Moscou*) et/ou antifascistes (comme *Les Bourreaux meurent aussi*). Une tentative de rapprochement s'opère même entre le FBI et l'OWI, organe

⁷²² Tony Shaw, op. cit., p. 53.

⁷²³ Athan Theoharis, *Chasing Spies, How the FBI Failed in Counterintelligence but Promoted the Politics of McCarthyism in the Cold War Years*, Chicago, Ivan R. Dee, 2002, p. 155.

⁷²⁴ Ellen Schreker, *Many are the crimes. McCarthyism in America*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 203.

chargé de coordonner les opérations de propagande et d'information pendant le conflit. Mais les relations restent tendues et compliquées entre le chef historique John E. Hoover et certains employés de l'OWI, suspectés d'avoir des sympathies gauchistes voire communistes. La personnalité de John E. Hoover, teintée d'une véritable paranoïa et d'égoïsme, n'est pas étrangère aux relations difficiles qu'il établira avec de nombreux interlocuteurs.

À la fin du conflit, la tentative de mise en place d'un modèle théorique de détection d'éléments de propagande dans un film a échoué, toujours paralysée par l'idée brocardée qu'un film employant des scénaristes ou techniciens progressistes donc communistes, diffuse nécessairement des éléments de la doctrine du parti.⁷²⁵ En 1945, l'agent spécial Richard Hood, responsable du bureau de Los Angeles, propose alors l'idée de réunir une équipe chargée de visionner les films et d'en extraire les éléments de propagande afin d'informer le public. Mais ce programme d'analyse du contenu des films ne satisfait pourtant pas au sein de l'institution. J. Edgar Hoover, sur les conseils de son assistant D. Milton Ladd, en limite donc rapidement l'étendue, autorisant la critique et l'analyse des films seulement lorsqu'ils constituent une « flagrante propagande communiste »⁷²⁶.

La pratique perdure jusqu'en 1947 : certains agents sont chargés, dans la confidentialité, de se procurer les scénarios des films en production afin d'en analyser le contenu et de souligner les éléments propagandistes : « *FBI agents were ordered to identify specific scenes that contained Communist propaganda by tying the scene to the party line utilizing quotations from official Communist Party publications.* »⁷²⁷. Pourtant, dès l'année suivante, les officiels du bureau manifestent leur inquiétude face à une telle initiative, que leurs détracteurs pourraient qualifier de censure. Tandis que cette pratique perdure, John Edgar Hoover demande au bureau de Los Angeles de le mettre au courant régulièrement de l'évolution de la subversion communiste au sein de l'industrie. L'année suivante, il ordonne au même bureau de procéder au visionnage des films et à la détection d'éléments propagandistes en collaboration avec la MPA et grâce au guide (*Screen Guide for Americans*) écrit par l'idéologue de droite Ayn Rand.⁷²⁸ La surveillance s'étend à l'infiltration d'informateurs au sein même de la chaîne de préproduction des films permettant aux agents du FBI de repérer les films potentiellement subversifs dès l'écriture du scénario.

⁷²⁵ John Sbardellati, op. cit., p. 97.

⁷²⁶ John Sbardellati, op. cit., p. 65.

⁷²⁷ John Sbardellati, op. cit., p. 151.

⁷²⁸ Voir supra.

Cette politique s'explique notamment par le climat social agité qui sévit au sein des studios dans les premières années d'après-guerre. Des luttes entre syndicats et des grèves⁷²⁹ (notamment entre la *Conference of Studios Union* (CSU) face à l'*American Federation of Labor* (AFL) et l'*International Alliance of Theatrical Stage Employees* (IATSE)) émaillent les mois d'octobre 1945 au printemps 1946, renforçant la conviction du FBI et consorts de la réalité d'une infiltration communiste au sein de l'industrie. Celui-ci considère d'ailleurs le CSU comme un groupe dominé par les communistes (« *a completely communist-dominated group* »⁷³⁰).

L'argument principal des chasseurs est que l'industrie du cinéma aurait été infiltrée par des sympathisants communistes voulant disséminer dans les films la propagande du Parti communiste américain (CPUSA). Dans leur collimateur se trouve ce que Saverio Giovacchini appelle le « modernisme hollywoodien (*Hollywood Modernism*)⁷³¹ » constitué par une génération de scénaristes (« *writers* ») et de réalisateurs qui émergent de la fin des années trente au début des années quarante. Proches des idées du *New Deal*, ils affichent dans leurs films des préoccupations liées à des thématiques sociales accompagnées d'une esthétique réaliste : « *The articulation of social and political realism in the Hollywood cinema of the 1930s and 1940s* ». Ces cinéastes, affiliés ou non au CPUSA,⁷³² veulent en découdre avec des problèmes sociaux et politiques réels, affichant la volonté de sortir des diktats commerciaux du box-office. Ils abordent le racisme, l'antisémitisme ou les difficultés sociales liées à l'économie de marché capitaliste. Le début de la Guerre froide met fin à ce gauchissement progressif du cinéma hollywoodien des années quarante, analysé par Larry May⁷³³. La nécessité d'union nationale contre l'ennemi favorise l'uniformité d'un modèle politique, économique et social au détriment du multiculturalisme : « Au moment où la vie publique gagnait en pluralisme, le rêve d'un bonheur de banlieue pour tous mettaient l'accent sur la beauté blanche et la société sans classe. »⁷³⁴. Parmi ces films du modernisme hollywoodien, *Feux croisés* (*Crossfire*, 1947), d'Edward Dmytryk, aborde le sujet de l'antisémitisme au sein de l'armée. *Sang et or* (*Body and Soul*, 1947), écrit par Abraham Polonski et réalisé par

⁷²⁹ Voir John Sbardellati, op. cit., pp. 107-112.

⁷³⁰ John Sbardellati, op. cit., p.109.

⁷³¹ Saverio Giovacchini, *Hollywood Modernism: Films and Politics in the Age of the New Deal*, Philadelphia, Temple University Press, 2001, pp. 1-2.

⁷³² Certains sont membres affiliés au CPUSA, d'autres sont proches des idées de gauche, ils sont libéraux ou radicaux de gauche, en lutte contre le racisme, l'antisémitisme et la corruption. Il s'agit d'Edward Dmytryk, Albert Maltz, Ring Lardner Jr, Adrian Scott, Howard Koch, Abraham Polonski ou John Howard Lawson.

⁷³³ Larry May, *The Big Tomorrow, Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

⁷³⁴ Larry May, op. cit., p. 264.

Robert Rossen, se voit reprocher par le FBI son traitement favorable d'un personnage de couleur, représenté comme vertueux et face à celui d'un homme d'affaire montré peu scrupuleux et malhonnête.⁷³⁵ Ces cinéastes font pour la plupart partie de la fameuse liste noire (notamment John Howard Lawson, Edward Dmytryk, Dalton Trumbo ou Albert Matz) et sont accusés de disséminer des idées communistes dans les films.

Dorothy B. Jones propose une analyse de la majeure partie des films de ces dix blacklistés, de la fin des années trente au début des années cinquante. Son verdict est sans appel. Tout en soulignant leurs prédilections pour des sujets sociaux, aucun film, selon elle, ne contient une quelconque propagande communiste : « *My analysis of the content of films credited to The Hollywood Ten during the years immediately following the close of World War II and during the early years of the Cold War, showed that none of these reflected in any manner the current viewpoint of the Communist Party.* »⁷³⁶. Mais les assauts du FBI, des associations conservatrices et les enquêtes de la HUAC mettent définitivement fin à ce modernisme hollywoodien.

2. Le soutien du FBI aux assauts conservateurs sur Hollywood

L'offensive de la HUAC s'est accompagnée d'une vaste campagne conservatrice contre l'industrie et d'une culture de la peur dominant la profession dans les années quarante et cinquante. Les ligues de vertu et de décence ont une influence grandissante au sein de l'industrie, à l'image de la *Motion Picture Association of America* (MPAA) et de son président Eric Johnston voulant moraliser les productions.⁷³⁷ Surtout, la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA) est créée en 1944 sur l'impression grandissante que l'industrie du film est « composée et dominée par des communistes, des radicaux et des cinglés »⁷³⁸. Au lendemain de la victoire alliée, la MPA lance une première offensive avec une série de conférences organisées en collaboration avec *The New Leader* et *The Committee for Cultural Freedom* et quelques sommités anticommunistes.⁷³⁹ La deuxième

⁷³⁵ John Sbardellati, op. cit., p. 103.

⁷³⁶ Dorothy B. Jones, op. cit., p. 213.

⁷³⁷ Voir infra.

⁷³⁸ La MPA déclara « *We resent the growing impression that this industry is made up of, and dominated by, Communists, radicals and crackpots* » voir Larry Ceplair, Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 211.

⁷³⁹ John Sbardellati, op. cit., p. 92.

offensive est la publication en 1948 du livret *A Screen Guide for Americans*⁷⁴⁰. Écrit par Ayn Rand⁷⁴¹, ce fascicule s'adresse à l'industrie et aux producteurs par une série de recommandations (« *Don't* ») pouvant être classées en trois catégories :

- des avertissements quant à la production de films politiques (« *Don't Smear American Political Institutions* » ; « *Don't Take Politics Lightly* ») ;
- des assertions demandant aux cinéastes de ne pas diffamer l'américanisme, l'esprit d'entreprise et les valeurs capitalistes : « *Don't Smear the Free Enterprise system, Don't smear industrialists [...] Don't smear success, Don't Smear An Independent Man.* » ;
- une dernière série leur demandant de ne pas faire l'éloge des « valeurs collectivistes » : « *Don't glorify failure, Don't glorify the collective, Don't attack individual rights, individual freedom, private action, private initiative and private property* ».

Plus simplement, Ayn Rand demande de ne plus associer la richesse avec le Mal, la pauvreté avec le Bien (« *present all the poor as good and all the rich as evil* »). Bien que les cinéastes ne se sentent pas immédiatement concernés par ce guide, le FBI s'en saisit rapidement et l'utilise comme un outil idéologique.

Les deux arguments majeurs qui réunissent les accusateurs (MPA, FBI, HUAC, *American Legion*⁷⁴²) sont : d'abord, l'idée que des scénaristes communistes subvertissent l'écran mais également celle que les producteurs et directeurs de studios laissent faire. Ils se positionnent ensuite selon une définition essentiellement matérialiste du communisme : toute représentation négative des valeurs capitalistes au travers des personnages de banquiers, d'hommes d'affaires ou de businessmen malveillants ou malhonnêtes, est bannie. En 1948, Abraham Polonsky, qui travaille sur son prochain film, *L'Enfer de la corruption* (*Force of Evil*, 1948) est même mis sur écoute et son script est discrètement analysé par le Bureau. Le film, qui associe la corruption du monde criminel et mafieux à l'extension des valeurs du

⁷⁴⁰ Ayn Rand, *Screen Guide for Americans*, The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, Beverly Hills, California.

⁷⁴¹ Ayn Rand (1905-1982) est une philosophe, scénariste et romancière d'origine russe, naturalisée américaine en 1931. Elle est une des premières intellectuelles à dénoncer la subversion communiste au sein de l'industrie et témoigne devant la HUAC lors des premières auditions de 1947.

⁷⁴² L'*American Legion* joue pleinement son rôle de lobby, en soutien au FBI et à la MPA, dans la Chasse aux sorcières au sein de l'industrie, allant même jusqu'à appeler au boycott de certains films et menaçant de manifester devant les cinémas qui le projeteront. Ce fut le cas notamment pour le film *Le Sel de la terre* (*Salt of the Earth*, 1954), film indépendant réalisé par Herbert J. Biberman, écrit par Michael Wilson et produit par Paul Jarrico, tous trois anciens « blacklistés ». L'*American Legion* qualifia le film de la plus effroyable propagande cinématographique jamais distribuée aux États-Unis (« *one of the most vicious propaganda films ever distributed in the United States* »). Voir John Sbardellati, op. cit., p. 186.

monde des affaires de Wall Street, est considéré par le FBI comme de la propagande communiste.

Dans cette atmosphère, John E. Hoover témoigne devant la HUAC au mois de mars 1947 sur invitation de Thomas Parnell⁷⁴³ après des années d'une relation teintée de scepticisme et de méfiance entre l'HUAC et le FBI. Cependant, cette audition n'est pas publique comme le seront les suivantes. Et toute la politique de coopération et de soutien entre les deux instances reste souterraine et secrète, le FBI ne voulant pas être associé publiquement à la Commission.⁷⁴⁴ Le 26 mars 1947 devant Thomas J. Parnell, Hoover appelle à la vigilance face à ce péril révolutionnaire qui menace le pays. Pour lui, le seul remède reste un public averti et informé de la réalité de la menace : « *The best antidote to Communism is vigorous, intelligent, old-fashioned Americanism with eternal vigilance.* »⁷⁴⁵. Tout en louant le travail salutaire de la commission, il prend bien soin de répartir les tâches entre les deux organisations. La HUAC sera compétente pour rendre publiques les informations obtenues (« *the public disclosure of the forces that menace America* ») et le FBI pour la collecte de renseignements, de preuves et la mise au point d'enquêtes afin de constituer des cas de violation de la loi fédérale (« *to get the facts in order to investigate violations of federal law and espionnage or sabotage threats* »)⁷⁴⁶. Dès juin, ils collaborent pleinement et secrètement : « *Hoover's desire to fight the Cold War in Hollywood from behind the scenes forced him to accept the committee's public lead in this struggle.* »⁷⁴⁷. Cependant, le début des enquêtes de la HUAC marque la fin progressive de la politique de surveillance du FBI sur le contenu des films. Désormais, ses rapports tendent seulement à couvrir les oppositions et les soutiens aux auditions et à la liste noire. En 1958, le bureau de Los Angeles clôt définitivement ses investigations sur Hollywood.⁷⁴⁸

John E. Hoover continue néanmoins de se battre sur tous les fronts pendant sa longue carrière à la tête du Bureau et devient un auteur prolifique publiant de nombreux articles et ouvrages⁷⁴⁹ entre 1946 et 1972 et participant à une multitude de conférences anticommunistes.

⁷⁴³ Kenneth O'Reilly, op. cit., pp. 114-115.

⁷⁴⁴ Athan Theoharis, *The FBI & the American Democracy, A Brief Critical History*, University Press of Kansas, 2004, pp. 89-91.

⁷⁴⁵ Cité dans John Sbardellati, op. cit., p. 123.

⁷⁴⁶ Ibid.

⁷⁴⁷ John Sbardellati, op. cit., p. 128.

⁷⁴⁸ John A. Noakes, « Bankers and Common Man in Bedford Falls: How the FBI determined that It's a Wonderful Life was a subversive movie », *Film History*, vol. 10, p. 313.

⁷⁴⁹ Il écrit son livre majeur, en 1958, *Masters of Deceit*, dans lequel il explique, comme il l'avait fait devant la commission des Activités antiaméricaines, que le communisme constitue la plus grande menace existante pour les États-Unis et le monde occidental : « *Communism is the major menace of our time. Today, it threatens the*

Mais l'anticommunisme n'est pas qu'un instrument de contrôle entre les mains du FBI et de ses alliés, comme le souligne John Sbardellati: « *Hoover and his allies aimed not merely to harass their political foes but to reshape American culture by fostering a Cold War consensus particularly attuned to the red peril at home.* »⁷⁵⁰. Le FBI a pour objectif de façonner un véritable consensus culturel, notamment par le cinéma. Il soigne son image auprès du public par une politique de coopération en amont avec les studios.

b. Façonnage et soutien aux productions : la dramatisation de la menace communiste

Dès 1946, un des officiels du FBI, D. Milton Ladd, appelle à préparer une vaste campagne de propagande : « *Ladd called for a domestic propaganda campaign to dramatize the seriousness of the threat posed to America's internal security by CPUSA radicals and those indigenous dissidents who defended their constitutional rights.* »⁷⁵¹. Le but est d'encourager et d'entretenir un consensus anticommuniste à Hollywood.⁷⁵² Cette vaste campagne d'information sur le communisme est amorcée avant la Seconde Guerre mondiale, à des fins d'information et de propagande pour l'opinion publique : « *The current campaign was intended to develop "an informed public opinion" about "the basically Russian nature of the Communist Party in this country"* »⁷⁵³. Dans ce programme, le façonnage de leur propre image et la dramatisation de la menace communiste à l'écran apparaissent indispensables pour le Bureau. Une coopération souterraine est engagée avec certaines productions cinématographiques consistant en une aide au scénario, des modifications du contenu, des consultations de production, et parfois la figuration de certains agents du FBI. Entre 1945 et 1959, le FBI apporte son soutien à plusieurs films : *La Grande Menace (Walk a Crooked Mile, 1948)*, *I was a Communist for the FBI (1951)*, *Le Guêpier (Walk East on Beacon, 1952)*, *Big Jim McClain (1952)* ou *Contre-espionnage (Man on a String, 1960)*.⁷⁵⁴ Il apparaît difficile de déterminer quel rôle le FBI et son directeur ont joué exactement dans la production de chacun de ces films tant la coopération fut souterraine et tenue secrète. Mais l'objectif essentiel était de contrer toute vision glamourisée hollywoodienne du maintien de

very existence of our Western civilization. », in John Edgar Hoover, *Masters of Deceit, the Story of Communism in America and How to Fight it*, New York, Henry Hold and company, 1958, p. vi.

⁷⁵⁰ John Sbardellati, op. cit., p. 5.

⁷⁵¹ Kenneth O'Reilly, p. 76.

⁷⁵² Ibid.

⁷⁵³ Kenneth O'Reilly, op. cit., p. 76.

⁷⁵⁴ Kenneth O'Reilly, op. cit., p. 82. *La police fédérale enquête (The FBI Story, 1959)* est également assisté du FBI. Ce film relate l'enquête de John Michael Hardesty, joué par James Stewart, pour traquer le Ku Klux Klan.

l'ordre et de montrer un Bureau moderne et scientifique capable de maîtriser la subversion communiste.⁷⁵⁵

Cette coopération est en partie initiée par le rapprochement entre Louis de Rochemont et John E. Hoover dès le début des années quarante. Pendant la période de *The March of Time*, De Rochemont produit deux épisodes-documentaires sur le FBI, *Men of the FBI* (1941) et *The FBI Front* (1942) en collaboration étroite avec le Bureau. Hoover le félicite pour son travail en 1942 : « *We of the FBI obviously are extremely proud of the manner in which you have portrayed our activities* »⁷⁵⁶. Par la suite, les deux hommes vont tisser des liens étroits et lorsque Louis de Rochemont se lance dans la production de films de fiction, ils entretiendront une relation privilégiée. Conservateur *right-wing*, Louis de Rochemont a toujours été fidèle à ses convictions, se positionnant contre le nazisme et le fascisme pendant la Seconde Guerre mondiale et prenant la défense de l'*American way of life* pendant la Guerre froide. Anticommuniste convaincu et acharné, « *In his correspondence, he expressed great concern about « the general indifference to Communism » in the West, and dismay « the Russian espionage infiltration into U.S government, education, and industry...on a scale that seems incredible.* »⁷⁵⁷. Il exprimera même sa colère contre le président Truman en décembre 1950 dans une lettre fustigeant son manque de réaction face à l'intervention chinoise en Corée et dénoncera publiquement les documentaires contemporains, qu'il juge trop timorés dans leur opposition au communisme.⁷⁵⁸

Sur le plan formel, leur partenariat initie l'esthétique semi-documentaire comme une arme de propagande efficace. Ce style se caractérise par l'utilisation d'une mise en scène réaliste, en lien avec les activités réelles des agents servant de modèle pour la plupart des premiers films anticommunistes : *Le Rideau de fer* et la défection d'Igor Gouzenko ; *I was a communist for the FBI* et l'infiltration de Matt Cvetic au sein du CPUSA ; *Big Jim McClain* écrit par Richard English en collaboration avec William A. Wheeler⁷⁵⁹, basé sur sa propre expérience d'enquêteur pour la HUAC à Hawaii.⁷⁶⁰ Ces films utilisent les vrais patronymes des héros (Igor Gouzenko, Matt Cvetic) comme dans *Le Rideau de fer* ou dans *I was a communist for the FBI* et parfois plus problématiquement ceux de membres du CPUSA comme celui de

⁷⁵⁵ John A. Noakes, op. cit., p. 312.

⁷⁵⁶ Cité dans Simon Willmetts, op. cit., p. 133.

⁷⁵⁷ Daniel J. Leab, *Orwell Subverted: The CIA and the Filming of Animal Farm*, The Pennsylvania State University, University Park, 2007, p. 30.

⁷⁵⁸ Maurice Zolotow, « Want to be a movie star? », *Saturday Evening Post*, March 23, 1952, p. 24.

⁷⁵⁹ William A. Wheeler (1915-1989) est sénateur démocrate de l'Etat de Géorgie de 1947 à 1955. Il enquête pour la HUAC à Hawaii en 1950. Voir Michael T. Holmes, *The Specter of Communism in Hawaii*, University of Hawaii Press, 1994, p. 175.

⁷⁶⁰ Victor S. Navasky, *Naming Names*, Open Road Media, New York, 2013, p. 42.

Gerhart Eisler dans *I was a Communist from the FBI*. Gerhardt Eisler⁷⁶¹ se trouve à l'époque en Allemagne de l'Est après avoir été arrêté et jugé à plusieurs reprises aux États-Unis ; la production est donc libre d'utiliser son patronyme. Connue du grand public comme l'homme de confiance du Kremlin, l'utilisation de son nom vient servir la campagne de mobilisation de l'opinion publique contre le Parti et diaboliser l'image du communisme domestique.⁷⁶² Enfin, ce style semi-documentaire reprend les codes du film noir et du film de gangster, assimilant les communistes au milieu criminel et souterrain. Dans *Masters of Deceit*⁷⁶³, Hoover souscrit à cette simplification extrême de l'image des communistes à l'écran lorsqu'il insiste sur la double nature de l'activité du CPUSA : la dimension publique et souterraine, sous-entendue criminelle, de leurs actions : « *This type of fanatical communist would not hesitate to lead a riot, steal vital military secrets, sabotage defense industries, or perform illegal activities.* »⁷⁶⁴.

En 1948, Louis de Rochemont crée la compagnie *De Rochemont-Reader Digest Corporation* (DR-RD) dont il se sert pour coproduire *Le Guêpier* (*Walk East on Beacon*, 1952), avec la Columbia et le Bureau. Le FBI a un droit de regard sur de multiples étapes de la production : scénario, casting, plan de travail, publicité et communication. De Rochemont choisit le réalisateur Alfred Werker tandis que Louis B. Nichols, directeur des relations publiques au FBI, lui demande des changements dans le script, dont notamment une scène où un *G-men* malmène un suspect un peu brutalement⁷⁶⁵, et affiche une préférence pour George Murphy⁷⁶⁶ pour tenir le rôle de l'inspecteur Belden. Louis B. Nichols est chargé de s'assurer de l'image positive que renvoient les films des méthodes et des procédures des agents du FBI. Certains obtiennent même des rôles mineurs de figuration dans des long-métrages. Nichols facilite l'accès de l'équipe au chantier de construction navale de Kittery dans le Maine afin de tourner les scènes se déroulant à bord d'un cargo polonais. Le film, basé sur un article de John Edgar Hoover intitulé *Crime of the Century*, est comme une excellente vitrine commerciale pour le FBI. Il célèbre la technologie de la surveillance et sous-tend l'idée que le Bureau protège les citoyens américains de la subversion communiste par une nécessaire intrusion dans la sphère

⁷⁶¹ Gerhardt Eisler (1897-1968) est un homme politique allemand, membre important du Parti communiste allemand. De 1933 à 1936, il assure la liaison entre le CPUSA et le Komintern. Il refuse de témoigner devant la HUAC en 1947 et est assigné en justice à plusieurs reprises. Il s'enfuit des États-Unis clandestinement en 1949. Il convient de noter que le deuxième personnage communiste important du film, calqué sur le véritable dirigeant du Parti à Pittsburg, Steve Nelson, ne porte pas son patronyme. Il est rebaptisé Jim Blandon.

⁷⁶² Ellen Schreker, op. cit., pp. 122-123.

⁷⁶³ John Edgar Hoover, *Masters of Deceit*, Henry Holt and Company, New York, 1958.

⁷⁶⁴ John Edgar Hoover, op. cit., p. 289.

⁷⁶⁵ Tony Shaw, op. cit., p. 57.

⁷⁶⁶ George Murphy, ardent républicain, est président de la *SAG* de 1944 à 1946 et *friendly witness* lors des auditions de 1947.

privée : les agents ouvrent des courriers, observent par des caméras de surveillances et écoutent des enregistrements. Le film s'ouvre, d'ailleurs, sur une délation : une femme appelle le département du FBI de Boston pour dénoncer son mari, un certain Robert Martin, présumé espion communiste. Fier de cette collaboration, John E. Hoover qualifie le film en ces termes : « *an exceptionally fine motion picture [that] plainly shows the vicious pattern which has enabled the godless tyranny of Communism to enslave millions of people* »⁷⁶⁷.

Pourtant, la coopération n'est pas toujours évidente. Parmi les films suivis par le FBI par l'intermédiaire de Louis B. Nichols, tous ne reçoivent pas l'approbation finale du directeur et du Bureau. Pour *I was a communist for the FBI* (1952), de Gordon Douglas, tourné dans le même style documentaire,⁷⁶⁸ Matt Cvetic sert de consultant sur le tournage et Louis B. Nichols est informé régulièrement de l'avancement du projet.⁷⁶⁹ Ce film, rendant compte du danger à la fois quotidien et « extraordinaire » que les espions communistes font courir à l'Amérique et montrant des hommes du FBI efficaces dans leurs moyens de lutte contre cette subversion, ne sera pourtant pas approuvé par le Bureau. Quelques temps avant la sortie du film, le directeur John E. Hoover envoie un mémo à toutes les branches locales du FBI pour prévenir : « *The Bureau did not approve this picture* ». En cause, les relations tendues entre le FBI et Matt Cvetic et le côté trop romanesque de l'intrigue.⁷⁷⁰ Enfin, d'autres films montrant parfois des services secrets inefficaces face à la menace soviétique comme *La Grande Menace* (*Walk a Crooked Mile*, 1949), dans lequel un scientifique américain rassemble des données confidentielles pour les communistes tandis que le FBI est dépeint comme incompetent, ne sont évidemment pas approuvés par le Bureau. John Edgar Hoover publie d'ailleurs un communiqué le 24 octobre 1949 dans lequel il affirme la non-participation du FBI à la production de ce film : « *The FBI had nothing whatsoever to do with the production of this picture [...] We had no control over the advertisements which have appeared wherein the letters "FBI" have been used.* »⁷⁷¹.

Cette coopération reste une relation consensuelle, épisodique et non institutionnalisée entre les cinéastes et les agences de renseignement, en particulier pendant la période du

⁷⁶⁷ Tony Shaw, op. cit., p. 58.

⁷⁶⁸ Le film sera, d'ailleurs, nominé dans la catégorie *Best Documentary* aux Oscars en 1952.

⁷⁶⁹ Bob Herzberg, *The FBI and the Movies. A History of the Bureau on Screen and Behind the Scenes in Hollywood*, Jefferson, McFarland & Company Inc., 2007, pp. 143-144.

⁷⁷⁰ Daniel J. Leab, *I was a Communist for the FBI, the Unhappy Life and Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 2000, pp. 80-82.

⁷⁷¹ John E. Hoover, « The FBI Disavows », *The New York Times*, October, 24, 1948.

maccarthysme, pendant laquelle il existe divers degrés : certaines productions propagandistes sont le fait de réalisateurs convaincus et d'autres le fruit d'une coopération entre les deux.

L'analyse du film d'espionnage pendant la période permet de mettre en lumière une évolution similaire à celle du film de guerre. Dans la première période de la Guerre froide, de la mise en place du *National Security State* au début des années soixante, règne un anticommunisme virulent favorisant un climat aux accents paranoïaques. À partir des années soixante, les frontières se brouillent, les idéaux vacillent et les films émettent l'idée que les deux camps se valent. Dans les fictions paranoïaques des années soixante-dix, les agences de renseignement apparaissent essentiellement guidées par intérêt et opportunisme et semblent gangrenées par des affaires de corruption. L'espion communiste perd de son importance et la méfiance vis-à-vis des autorités politiques s'installe. Des représentations stéréotypées de l'espion communiste réapparaissent de manière sporadique dans la dernière période de la Guerre froide sous des traits caricaturaux. Mais l'espion-ennemi ne représente pas qu'un danger pour la sécurité nationale. Se fondant dans l'anonymat, extérieurement semblable au citoyen lambda, il brouille la notion d'identité et la fait déraiser. Les genres accueillant une dimension métaphorique voire allégorique comme le fantastique, la science-fiction ou le film de guerre post-Vietnam apportent un éclairage pertinent et complémentaire aux représentations de l'ennemi dont l'analyse constituera l'objet de notre seconde partie.

Seconde partie : L'ennemi métaphorisé

Notre seconde partie aborde l'étude de genres cinématographiques accueillant une dimension métaphorique voire allégorique. La métaphore se définit comme une « figure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre en vertu d'une analogie entre les deux entités rapprochées et finalement fondues »⁷⁷². Elle fonctionne par comparaison, analogie et substitution. Sorte de « supermétaphore », l'allégorie est la substitution d'une image ou d'une personne à une autre. Ces genres vont utiliser une autre forme de discours signifiant usant d'éléments permettant d'apporter un éclairage différent sur la représentation de l'ennemi. Le fantastique et la science-fiction permettent par exemple de véhiculer, avec un langage couvert, des thématiques anticomunistes au travers de figures monstrueuses ou extraterrestres. Mais ils peuvent également s'inscrire comme des miroirs révélateurs d'une nation malade. Ils vont subir une évolution particulière en lien avec le contexte politique. À partir de la fin des années soixante, le cinéma fantastique et la science-fiction resurgissent et ne quittent plus les écrans jusqu'à la fin de la Guerre froide. Les années soixante et soixante-dix s'inscrivent comme des décennies troublées, marquées par les nombreux mouvements de contestation et les scandales politiques : « Le cinéma retient alors l'entrée dans cette période d'exclusion péremptoire de tout ce qui semble vicier le corps social : ghettoïsation des minorités, limites d'une politique de lutte contre la pauvreté, rejet d'un accroissement de prise en charge du risque de santé pour la collectivité... »⁷⁷³. Désormais, l'ennemi ne se situe plus là où le discours politique le désigne. Ce n'est plus l'ennemi communiste qui est métaphorisé au moyen de figures monstrueuses ou extraterrestres, mais un état de délitement de la société américaine. Le mort-vivant en constitue une figure allégorique emblématique (Chapitre 3).

Sur le plan politique, la remise en cause du Rêve américain et la défiance envers le pouvoir marquent profondément le cinéma de la période. La guerre du Vietnam devient l'évènement catalyseur de toutes ces tensions. Tous les genres et le film de guerre, en particulier, viennent

⁷⁷² Le trésor de la langue française informatisé :

<<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1270121340>>

⁷⁷³ Xavier Daverat, « One of us ! One of us ! Métamorphose des corps dans le récent cinéma nord-américain », in Yves-Charles Grandjeat (dir.), *Métamorphoses dans la littérature, les arts et les sociétés d'Amérique du Nord*, Centre Culture et littératures de l'Amérique du Nord, Annales du CRAA, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2004, p. 217.

métaphoriser un état délétère, à la fois politique et social de la société américaine, à la fin des années soixante-dix. Les combats au Vietnam, longtemps absents des écrans, apparaissent dans les productions de cette période sous des formes métaphoriques et allégoriques avec des films emblématiques comme *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978) ou *Apocalypse Now* (1979). Enfin, dans la dernière décennie de la Guerre froide, se dessine dans le film de guerre une reconquête idéologique, en lien avec la stratégie discursive présidentielle. La reconstruction de l'ennemi communiste s'effectue dans les deux discours dans lesquels s'amorce le révisionnisme de la guerre du Vietnam. Les corps musclés de la décennie Reagan métaphorisent la puissance retrouvée d'une armée jusque-là marquée par la défaite, de même que la trajectoire du soldat au Vietnam est désormais dépeinte comme une lutte métaphorique pour l'intégrité de son âme (Chapitre 4).

Chapitre 3 : L'ennemi dans le film fantastique et la science-fiction

Le genre du fantastique se définit comme l'incursion d'un mystère inexplicable dans un cadre réel et normal : « Le fantastique, déséquilibre du réel, fait apparaître au sein d'un univers crédible et reconnaissable des éléments étranges et inexplicables qui suscitent la peur. »⁷⁷⁴ Roger Caillois l'interprète quant à lui comme « un scandale, une déchirure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel »⁷⁷⁵. Le genre prend ses racines en Allemagne dans les années trente, après la Première Guerre mondiale, avec le mouvement expressionniste.⁷⁷⁶ Aux États-Unis, il se constitue en tant que tel à Hollywood, après le krach de 1929 et la crise économique. Les années trente sont encore aujourd'hui considérées comme l'âge d'or du fantastique. Il est alors l'apanage des grands studios comme Universal, avec la production de *Dracula* (1931) puis celle de *Frankenstein* (1931) qui ouvrent le bal.⁷⁷⁷ Des années quarante aux années soixante, le genre devient l'affaire de producteurs et de cinéastes indépendants avant un nouveau revirement dans les années soixante-dix durant lesquelles les grandes compagnies s'essaieront de nouveau à l'exercice. Le film fantastique englobe et recoupe plusieurs autres genres en empruntant souvent les motifs et l'esthétique du film d'horreur⁷⁷⁸ ou du film *gore* en passant par la science-fiction.

La science-fiction croît dans les franges du fantastique : « C'est un américanisme qui accole deux mots antagonistes et insuffisants pour définir un genre cinématographique dont l'anticipation est le ressort [...] Le terme recouvre des films de thèmes et de styles très divers, qui prennent appui sur des apparences scientifiques pour développer leur fiction. »⁷⁷⁹ Genre aux frontières floues et flexibles, il recouvre les films liés au développement scientifique et

⁷⁷⁴ Vincent Pinel, op. cit., p. 102.

⁷⁷⁵ Définition de Roger Caillois, cité dans Alain Pelosato, *Un siècle de cinéma fantastique et de SF*, Paris, Le Manuscrit, 2005, p. 113.

⁷⁷⁶ L'école expressionniste allemande prend son essor avec notamment les films suivants : *Le cabinet du Docteur Caligari* (1920), *Le Golem* (1920), *Nosferatu le vampire* (1922), *Docteur Mabuse le joueur* (1922) et *Le Cabinet des figures de cire* (1924).

⁷⁷⁷ United Artists produit *White Zombie*, la MGM *Le Masque d'or* (*The Mask of Fu Manchu*, 1932), la Warner *Doctor X* (1932) et *Masques de cire* (*Mystery of the Wax Museum*, 1932) et la RKO lui offre ses lettres de noblesse avec unité de production consacrée aux films fantastiques dirigée par Val Lewton qui produit *Les Chasses du comte Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, 1932) et *King Kong* (1933). D'autres figures monstrueuses comme *Le Loup-Garou* (*The Wolf Man*, 1941) de George Waggner ou *La Momie* (*The Mummy*, 1932) de Karl Freund deviendront, avec *Dracula* et *Frankenstein*, récurrentes et mythiques.

⁷⁷⁸ En Grande Bretagne, le terme *horror* recouvre le fantastique et le cinéma d'horreur.

⁷⁷⁹ Vincent Pinel, op. cit., p. 194.

ses conséquences (menace nucléaire), ceux liés à la rencontre d'une altérité extraterrestre et plus généralement à l'avenir de la société humaine.⁷⁸⁰

La Guerre froide, la crainte d'un pouvoir occulte, celle d'une invasion par des ennemis agissant dans l'ombre, d'outre-tombe ou d'outre-ciel, trouve sa forme métaphorique la plus pertinente grâce à la science-fiction et au film fantastique, en traduisant la peur d'un complot communiste sous forme de paraboles, libérant les fantasmes les plus fous. Le genre devient une terre d'élection, prend son essor et se constitue en tant que tel aux États-Unis dans les années cinquante.⁷⁸¹ Les deux genres s'entremêlent et reflètent la peur profonde de la subversion communiste mais également celle d'une catastrophe nucléaire. Le cinéma américain multiplie les films métaphoriques depuis les années cinquante, exorcisant et cristallisant les peurs d'une époque. L'ennemi est assimilé à des monstres, des animaux devenus géants suite à l'exposition à des radiations, à des créatures extraterrestres ou humanoïdes étrangères venus avertir, coloniser ou annihiler la Terre. En 1950, *Destination Lune ! (Destination Moon)* et *24h chez les Martiens (Rocketship XM)* inaugurent une décennie et un cycle de films de science-fiction marqué par l'invasion ou la rencontre d'extraterrestres, l'attaque de monstres ou d'insectes géants, déformés ou hypertrophiés par l'atome. Tous ont en commun de présenter l'Amérique en état d'urgence, dramatisant ainsi la nécessité d'un consensus, de serrer les rangs face à l'invasion, l'attaque ou la menace d'annihilation. Des films comme *Des monstres attaquent la ville (Them !, 1954)*, *Les Survivants de l'infini (The Island Earth, 1955)* ou *Planète interdite (Forbidden Planet, 1956)* poursuivent dans cette même veine constituant un condensé de la paranoïa suscitée par les découvertes scientifiques liées au nucléaire et le contexte géopolitique.

À cet égard, l'analyse croisée de deux figures d'altérité (monstrueuses et/ou extraterrestres) menaçant l'humain et son intégrité physique, apparaît pertinente. Les *Body Snatchers* et *The Thing* ont fait l'objet de remakes à des périodes différentes (Section I). À partir de la fin des années soixante, la frontière symbolique et physique se fait de plus en plus ténue entre l'homme et son altérité, rendant particulièrement intéressante l'analyse de l'une des figures politiques modernes des plus intelligentes et signifiantes : le mort-vivant de Georges A. Romero (Section II).

⁷⁸⁰ Éric Dufour, *Le Cinéma de science-fiction*, Paris, Histoire et philosophie, Armand Colin, 2011, p. 12-14.

⁷⁸¹ Une des raisons de l'émergence de la SF dans les années cinquante est le déclin du *studio system*. Un nouveau type de diffusion apparaît avec les drive-in (projection en plein air) entraînant la fermeture de nombreuses salles de cinéma. Cinéma marginal d'un point de vue économique, quasiment tous les films de SF de ces années-là sont produits par des petites compagnies ou des producteurs indépendants. Voir Éric Dufour, op. cit., pp. 43-48.

Section I : Thématique de l'invasion et peur de l'assimilation

Le contexte politique du début des années cinquante, le maccarthysme, la paranoïa ambiante suscitée par les découvertes scientifiques et nucléaires, la compétition spatiale entre les deux puissances et le contexte international avec la guerre de Corée, s'inscrivent comme un stimulant patriotique et viennent favoriser l'émergence de films de science-fiction fortement imprégnés de valeurs conservatrices, parfois xénophobes et teintées d'une peur de l'Autre. Le spectre de la menace atomique va jouer un rôle majeur dans ce contexte. La dissuasion nucléaire suggère l'idée d'une véritable guerre suspendue dans laquelle l'ennemi formalise la menace et la confrontation tout en évitant son actualisation. La figure de l'ennemi devient une figure d'évitement presque rassurante et matérialisable face à la possibilité d'apocalypse que représente la bombe, elle-même difficilement représentable. Ces craintes mobilisent un imaginaire de représentations et de manipulations des terreurs dans les films avec deux types de trames narratives :

- celle de l'extinction et de l'assimilation ;
- celle du bouleversement de l'ordre culture/nature ;

Certaines figures emblématiques sont particulièrement intéressantes à étudier surtout quand elles sont réemployées à des périodes différentes. Les deux figures suivantes cristallisent la peur d'une contamination, d'une assimilation de l'humain par une altérité ennemie, souvent monstrueuse, défigurée ou extraterrestre, dont la finalité est le renversement et l'uniformisation de la société américaine. Elles inscrivent leur rapport à l'Autre dans un processus d'imitation des organismes vivants, qu'ils soient humains, animaux ou végétaux. L'évolution de la représentation du monstre extraterrestre, *the Thing*, au travers de deux films est particulièrement intéressante (I) tandis que la menace de l'assimilation des humains par les *Body Snatchers* illustrent parfaitement le point de basculement et la fragilité de l'identité (II).

I. *The Thing*, du monstre classique à « l'abjection polymorphe »⁷⁸²

The Thing est une créature de science-fiction créée par John W. Campbell, rédacteur en chef influent de la revue *Astounding Science-Fiction* (devenue *Analog* en 1960). Il publie en 1938, sous le pseudonyme de Don A. Stuart, la nouvelle *Who Goes There ?*. Elle est adaptée à l'écran à deux reprises : en 1951 par Christian Nyby et Howard Hawks (non crédité au générique) avec *La Chose d'un autre monde* (*The Thing from Another World*), puis en 1982 par John Carpenter avec *The Thing*⁷⁸³. L'histoire se déroule dans une base scientifique isolée en Antarctique. Un groupe de scientifiques découvre, dans la glace, un vaisseau spatial et une créature extraterrestre enfouie depuis des millions d'années. Ils la ramènent à la base, encore gelée. Mais *the Thing* finit par se réveiller et sème la terreur parmi les hommes. Son apparence hideuse se double d'une capacité illimitée de consumer et de s'appropriier les êtres. Suivant un processus d'imitation complexe, elle reproduit à la perfection tout élément vivant, qu'il soit humain, animal ou végétal. Il n'y a donc plus de personnalisation de l'ennemi, le processus d'imitation ne permettant plus de le différencier des êtres vivants. Le deuxième film, en particulier, apparaît « comme un prolongement éblouissant de *L'invasion des profanateurs*⁷⁸⁴, une sorte de tératologie qui oscille sans cesse entre l'homme et lui-même »⁷⁸⁵ et remet au cœur du film les thèmes de l'identité et de la perte de confiance. Il conviendra d'analyser le cadre et l'origine de l'invasion ennemie dans un premier temps (A) puis ses modalités, à savoir comment et par quels processus la paranoïa s'exprime au sein du discours cinématographique (B).

A. Le cadre et l'origine de l'invasion

Les deux films se caractérisent par un huis-clos, le groupe d'hommes étant isolé physiquement et moralement dans un désert glacé, hostile et inanimé (a). Cet enfermement les met en lutte contre une figure d'altérité, un ennemi extraterrestre redoutable dont l'évolution est révélatrice. Tandis que le premier film fait de *the Thing* une figure de monstre classique des années cinquante, avec une apparence physique proche de l'humain, le film de John

⁷⁸² Titre emprunté à Jean Baptiste Thoret et Luc Lagier, *Mythes et Masques, Les Fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland Éditeur, 1998, p. 270.

⁷⁸³ *The Thing* (1982) est le premier film de John Carpenter produit par le studio Universal, alors que le premier film est produit en indépendant par Howard Hawks avec la Winchester Pictures.

⁷⁸⁴ Voir supra, II.

⁷⁸⁵ Luc Lagier, Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 262.

Carpenter revient au plus près de l'histoire originale avec une représentation polymorphe de la créature (b).

a. Un isolement stratégique propice à l'apparition monstrueuse

Le choix des deux pôles est symbolique. L'invasion intervient dans des zones stratégiques du conflit géopolitique mondial, dans des bases scientifiques, cœur de la compétition spatiale et nucléaire entre les deux grandes puissances. Le premier film se déroule en Arctique (1) et le second en Antarctique (2).

1. L'Arctique

L'Arctique est le territoire entourant le pôle Nord, composé de l'océan Arctique et de la zone septentrionale des terres qui l'entourent. Les cinq pays limitrophes sont le Canada, les États-Unis (avec l'Alaska), le Danemark (par le Groenland), la Russie et la Norvège. L'Alaska peut être considéré comme constituant la frontière la plus au Nord des États-Unis. Au-delà s'étend un désert de glace qui peut être perçu comme le « pôle négatif de la frontière »⁷⁸⁶. Riche en ressources naturelles (notamment en pétrole et en gaz naturel), « l'Alaska, la Sibérie septentrionale et le grand Nord canadien font l'objet d'une exploitation intensive »⁷⁸⁷ et fut le théâtre de nombreuses revendications économiques des pays frontaliers. Bien qu'en vertu du droit international, personne ne possède le pôle Nord,⁷⁸⁸ il reste un territoire investi politiquement et militairement par les pays qui l'entourent, notamment par les États-Unis. Durant l'après-guerre, les tensions liées à la Guerre froide en font un endroit stratégiquement idéal pour y installer des stations de surveillance de l'URSS et des relais pour les bombardiers américains. La région fut particulièrement surveillée par l'armée américaine, l'OTAN pensant que les frappes nucléaires russes passeraient par cette région pour atteindre les États-Unis. En 1951, dans le cadre de l'OTAN, le Danemark autorisa son allié américain à installer quatre

⁷⁸⁶ Laprévotte Gilles, Mangin Anne Marie, Luciani Michel, *La Grande Menace : le cinéma américain face au maccartisme*, Amiens, Editions Trois Cailloux, 1990, p. 181.

⁷⁸⁷ Josyane Couratier, *Le système antarctique*, Bruxelles, Bruylant, 1991, p. 15.

⁷⁸⁸ Les pays limitrophes sont limités à une zone économique exclusive de 200 miles marins autour de leurs côtes.

bases de l'US Air Force dont une à Thulé⁷⁸⁹ dans la région côtière du Nord-Ouest du Groenland.

Dans la culture populaire, le choix de l'Arctique et de l'Antarctique peut être analysé, au même titre que celui des déserts arides des États-Unis (Nouveau Mexique, Arizona, Vallée de la Mort...) comme celui d'une étendue désertique et peu explorée, qui renfermerait les entités les plus monstrueuses, souvent issus d'expériences scientifiques. Le désert serait leur lieu, leur élément naturel : « Quand les ennemis d'outre-ciel n'attaquent pas directement d'en haut, ils rebondissent dans leur dimension désertique. »⁷⁹⁰ La première attaque des fourmis géantes dans *Des monstres attaquent la ville* (*Them !*, 1954) a lieu dans le désert du Nouveau Mexique tandis que l'araignée géante de *Tarantula* (1955) sévit dans une petite ville du comté de *Desert Rock* avant de retourner dans le désert. Dans *Danger planétaire* (*The Blob*, 1958), la créature monstrueuse est transportée en Antarctique pour y être congelée, à défaut de la détruire. Enfin, dans *Invasion USA*⁷⁹¹ (1952), l'Alaska est symboliquement le premier lieu de l'attaque soviétique.

Le film de Christian Nyby s'ouvre sur un paysage polaire battu par le blizzard et la première séquence plante le décor à Anchorage. Le journaliste Ned Scott (Douglas Spencer) y est dépêché sur place à la recherche d'un sujet. Il accompagne le Capitaine Hendry (Kenneth Tobey) où va se dérouler un congrès de recherche sous la houlette du docteur Carrington (Robert Cornthwaite). Hendry, militaire exemplaire, homme de confiance envoyé par le haut commandement militaire est chargé d'enquêter sur le crash récent d'un « étrange aéroplane dans les environs ». L'intérieur de la base et l'accueil chaleureux réservé aux deux hommes marquent le caractère familial de la base. Les hommes y sont solidaires et unis face à l'hostilité de l'environnement extérieur, battu par des tempêtes de neige. En pleine Guerre froide, le potentiel stratégique du pôle Nord l'inscrit au centre des intérêts de la puissance américaine. Le territoire polaire et son espace aérien deviennent donc des extensions américaines tant les Américains s'y sentent comme chez eux : « Bizarre comme le pôle Nord ressemble au Kentucky ! », s'exclame le journaliste. Ils s'y sentent libre d'expérimenter, comme le souligne l'organisation du congrès de scientifiques qui s'y tient, chapeauté par

⁷⁸⁹ Cette installation se déroula sans consulter la population locale, qui fut déplacée de force à Qaanaak. Ils demanderont réparation au gouvernement danois. Champalle Laurène, « Droit au retour : Les Inuits de Thulé en appellent à Strasbourg », *Libération*, 26 mai 2004. < www.liberation.fr/monde/0101490099-droit-au-retour-les-inuits-de-thule-en-appellent-a-strasbourg.>

⁷⁹⁰ Gilles Laprévotte, op. cit, p. 181.

⁷⁹¹ *Invasion USA* (1952) est un film d'anticipation, d'Alfred E. Green. Un homme étrange entre dans un bar et arrive à convaincre les personnes avec qui il discute, en leur montrant des images d'un monde saccagé par une invasion russe inattendue, de la nécessité d'une course aux armements et d'une forte politique de défense comme celle défendue par le président Truman et la doctrine du *containment*.

l'armée. L'association stratégique de l'autorité militaire et du progrès scientifique est caractéristique de cette période, illustrée par l'élaboration de la bombe H. Ils découvrent aux environs de la base une soucoupe volante, à côté de laquelle gît son occupant, pris dans la glace. Ils exhument la créature et la ramènent à la base, dans un cercueil de glace, pour l'examiner.

2. L'Antarctique

John Carpenter revient à la localisation initiale de l'histoire en choisissant le pôle Sud. L'Antarctique, immensité désertique, à l'échelle d'un continent, est une terre des extrêmes, lointaine et difficile d'accès. Dernière terre à coloniser, l'Antarctique est un espace qui fût longtemps dépourvu de régime juridique : « Une poignée d'Etats présents en Antarctique, s'est accrochée au droit international classique- à travers le concept de souveraineté pour les uns, celui de *res communis* ou *res nullius*⁷⁹² pour les autres-pour tenter d'harmoniser, leurs intérêts et leurs activités. »⁷⁹³ Le contexte d'après-guerre va pourtant précipiter les événements. Les nombreuses revendications de souveraineté de certains états, les tensions politiques Est-Ouest⁷⁹⁴ poussent les États-Unis à lancer un projet d'ouverture des négociations :

« Les États-Unis sont confrontés en 1958 à un triple problème. Au niveau Est-Ouest, il leur faut contenir l'avance désormais inexorable des soviétiques en Antarctique [...] En second lieu, Il faut maintenir la cohésion à l'intérieur de l'Alliance en empêchant que la situation ne se détériore dans le secteur ou les revendications se chevauchent. Enfin, il leur faut assurer la protection de leurs propres intérêts dans la région et qui milite en faveur d'une présence américaine aussi étendue et dépourvue d'entraves que possible. »⁷⁹⁵

Ils proposent aux gouvernements de l'Afrique du Sud, de l'Argentine, de l'Australie, de la Belgique, du Chili, de la France, du Japon, de la Norvège, de la Nouvelle Zélande, du Royaume-Uni et de l'Union soviétique, la conclusion d'un traité « faisant de l'Antarctique

⁷⁹² En droit international public, *res communis* exprime « l'idée que l'usage de certaines zones (maritimes par ex.) est commun à tous les États » ; *res nullius* « l'idée que certaines zones (maritimes par ex.) échappent à toute souveraineté territoriale mais sont susceptibles de passer sous celle de l'État qui en effectuera l'occupation ». Gérard Cornu, *Vocabulaire Juridique*, Paris, Association Henri Capitant, Quadrige, PUF, 2003. *Res* en latin signifie « chose » et la « Chose » est la traduction du nom de la créature *the Thing* en français.

⁷⁹³ Josyane Couratier, op.cit., p. 70.

⁷⁹⁴ Un mémorandum soviétique, daté du 5 juin 1950, exigeait une participation de l'URSS au règlement international du statut de l'Antarctique, et appelle à « la négociation d'un régime " qui concorde avec les intérêts légitimes de tous les Etats concernés" », in Josyane Couratier, p. 69.

⁷⁹⁵ Josyane Couratier, op. cit., p. 79.

une zone de paix exclusivement destinée à la libre recherche scientifique dans l'intérêt de l'humanité toute entière. »⁷⁹⁶. Le traité de Washington est signé le 1^{er} décembre 1959, après avoir été ratifié par les douze états. Ce succès diplomatique marque l'acte de naissance d'un véritable système antarctique. Le traité consacre des principes novateurs comme le gel des revendications territoriales, la neutralisation de l'Antarctique par la non-militarisation, et la non-nucléarisation (il s'agissait, dans le contexte de la Guerre Froide, de « frapper le plus l'imagination de l'opinion »⁷⁹⁷) et la coopération et la liberté de recherche scientifique. Ce dernier principe consistait en « l'affectation de la zone à des fins exclusivement pacifiques, avec pour objectif le développement de la recherche par la coopération entre états »⁷⁹⁸. Face à l'immensité et à l'inhospitalité du continent, la solidarité entre états semblait être « le complément indispensable »⁷⁹⁹ du principe de la liberté de recherche scientifique.

Paradoxalement, c'est dans cet espace de paix et de coopération internationale que va surgir l'ennemi. Le film met en scène une présence américaine et norvégienne sur le continent⁸⁰⁰ mais insiste sur l'échec du système antarctique. En témoigne l'absence totale de coopération et de communication entre les deux bases. La séquence d'ouverture en est révélatrice : un premier plan sur des falaises enneigées et silencieuses vient souligner la pureté du paysage polaire. Une apparente quietude est soudain contredite par la musique inquiétante d'Ennio Morricone : « *a tonic heartbeat overlaid with a repeating two-note figure rising from the dominant 5th to an unsettled and unsettling minor 6th, with a falling sequence beneath it* »⁸⁰¹. Puis elle est perturbée par l'intrusion de la technologie humaine signifiée par l'apparition dans le cadre d'un hélicoptère norvégien qui s'approche lentement. À son bord un homme, emmitoufflé dans un gros manteau, observe le sol avec des jumelles. Il poursuit un chien-loup qui avance péniblement à travers l'étendue blanche. Il lui tire dessus à plusieurs reprises mais rate sa cible. Le chien finit par atteindre la base américaine (*National Science Institute Station 4*). Les Américains et les Norvégiens se retrouvent alors face à face et leur incompréhension mutuelle atteint son point d'orgue. L'attitude excitée et menaçante des Norvégiens encerclés et englobés par la neige (hurlements, tirs, lancer de grenade...) fait apparaître comme inoffensive l'arrivée du chien. La familiarité du chien de traineau dans cette région enferme

⁷⁹⁶ Alain Gandolfi, *Le système antarctique*, Que sais-je ?, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 21.

⁷⁹⁷ Josyane Couratier, op. cit., p. 91.

⁷⁹⁸ Alain Gandolfi, op. cit., p. 24.

⁷⁹⁹ Alain Gandolfi, op. cit., p. 33.

⁸⁰⁰ « La Norvège [y] a entretenu depuis la fin du I^{er} siècle une présence scientifique et commerciale particulièrement active », voir Josyane Couratier, op.cit, p. 61.

⁸⁰¹ Anne Billson, *The Thing*, London, British Film Institute, 1997, p. 24.

les Norvégiens dans leur acharnement de violence et focalise l'attention sur eux en tant qu'agresseurs. La mise en évidence de la barrière linguistique qui les sépare est le signe d'un ethnocentrisme américain⁸⁰² : à leurs yeux, la langue norvégienne semblent un dialecte obscur et incompréhensible.

Cette séquence d'ouverture montre bien dans quel état d'aveuglement et de délitement est le système antarctique et par extension le système mondial :

- d'une part, le dialogue et toute forme de communication sont impossibles : « Personne ne parle à personne sur ce foutu continent », s'exclame Window (Thomas G. Waites), l'opérateur radio. Les Américains sont isolés moralement : ils n'ont pas de contact radio avec l'extérieur (« Il y a des parasites partout »). Ils le sont physiquement aussi : par leur localisation (« *We're about 1000 miles from nowhere, man.* ») et par les conditions météorologiques, puisque « la tempête [qu'ils] subissent semble les séparer du monde connu et maîtrisé et les fait entrer dans un no man's land inconnu et inquiétant, sans réels repères »⁸⁰³ ;
- d'autre part, la coopération entre états, qui devait consister en des « échanges de renseignements relatifs au programme scientifiques et aux résultats de leur observations »⁸⁰⁴ semble inexistante. C'est en visionnant les enregistrements trouvés à la base norvégienne que le groupe d'Américains va apprendre et comprendre la réalité de la menace qui les guette. L'absence de collaboration entre les deux bases et le silence des Norvégiens à propos de leur découverte signe leur arrêt de mort. Dans la confusion, le commandant Garry (Donald Moffat) abat le Norvégien et commet sans le savoir l'acte fondateur de l'invasion.

D'un film à l'autre, la représentation de la créature extraterrestre diffère, soulignant l'évolution esthétique et politique de la figuration monstrueuse dans le genre. Le premier film, fondé sur l'apparition de la créature, joue avec des effets de hors-champ et présente un monstre typique des années cinquante tandis que celui de Carpenter inaugure un nouveau régime de représentation de l'Altérité monstrueuse, dans le prolongement du film *Alien, le huitième passager* (*Alien*, 1978), une créature montrée plein cadre, arborant le visage de ce qui précisément n'en a pas.

⁸⁰² Le héros, McReady, le pilote d'hélicoptère, les qualifie de « Swedish » et ne semble pas faire de différence entre la Norvège et la Suède. À ses yeux, « c'est la même chose ».

⁸⁰³ Thoret, Lagier, op. cit., p. 75.

⁸⁰⁴ Alain Gandolfi, op. cit., pp. 33-34.

b. L'intrusion extraterrestre

La première créature tend à rejoindre la forme humaine, elle est clairement individualisée. Le film de Nyby ne reprend que le thème de base de la nouvelle : un groupe est isolé au milieu d'un désert polaire faisant face à un extraterrestre humanoïde monstrueux (situation stéréotypée des films de science-fiction des années cinquante dans laquelle un groupe d'humains est confrontée à l'Altérité sous forme d'extraterrestres belliqueux ou d'animaux monstrueux)⁸⁰⁵ (1). Quant à la deuxième, elle s'éloigne de la représentation anthropomorphique. Elle devient un micro-organisme qui contamine les êtres vivants, les transforme en créatures monstrueuses avant de créer une imitation parfaite de l'être assimilé (2).

1. L'extraterrestre classique des années cinquante

Mélange entre la créature de Frankenstein et un végétal, la première créature apparaît comme un monstre classique de la période, c'est-à-dire une créature humanoïde monstrueuse. Qualifié de « carotte intelligente » par le groupe, sa stature dépasse les deux mètres et a un corps constitué d'une « substance étrange entre la carapace d'un scarabée et une épine de rose », elle a les doigts en épines et des « graines sur les mains » lui permettant une reproduction « sans douleur, ni plaisir ». Elle partage avec les *Body Snatchers* la composante végétale et légumière et l'absence de sensations et d'affects. Sorte de père des cosses, *the Thing* est explicitement déterminée comme un organisme végétal. Selon Nicole Brenez, d'un point de vue figuratif, elle appartient au modèle organique : « Le végétal, c'est l'Autre de l'homme, l'autre créature vivante mais qui ne lui ressemble pas - celle par laquelle il faut passer pour atteindre l'altérité sans pour autant attenter au contour corporel. »⁸⁰⁶. Les assauts du monstre laissent le contour corporel humain intact et sa caractérisation essentielle réside dans la

⁸⁰⁵ John Carpenter rend d'ailleurs un hommage à ces films et à Howard Hawks lorsque dans une scène d'*Halloween, la nuit des masques* (*Halloween*, 1978), où il présente la baby-sitter et les enfants regardant les films *La Chose d'un autre monde* et *Planète interdite* (*Forbidden Planet*, 1956).

⁸⁰⁶ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université, Arts et cinéma, 1998, p. 33.

démarcation nette de la frontière entre l'humain et l'inhumain impliquant une extériorité entre les deux. Elle est définie, localisable et identifiable⁸⁰⁷ tout au long du film.

Ses caractéristiques morales s'apparentent à celles de la machine. Les premiers signes de sa présence sont d'ordre physique et mécanique : l'opérateur radio détecte « des perturbations qui détraquent tout » et qui faussent les appareils de repérages et les boussoles. Elle apparaît comme un robot végétal, dénué de facteurs émotionnels, un être sans « aucune terminaison nerveuse. Une masse de cellules perméables, sans connexions ». Elle revêt le caractère d'être impersonnel et mécanique souligné par Susan Sontag : « *The planetary invaders are usually zombie-like.* »⁸⁰⁸. L'impersonnalité de *the Thing*, et du monstre en général, est soulignée par sa dénomination grammaticale. Le pronom personnel *it*⁸⁰⁹ qui est utilisé n'a pas d'équivalent en français,⁸¹⁰ il s'emploie pour les objets et les choses inanimées. Cette caractéristique d'objet discipliné et insensible est un trait distinctif récurrent. La créature est l'étendard d'une nouvelle forme de société qui se veut à un stade supérieur de l'évolution, « un être d'un autre monde, à l'autre pôle de l'évolution », avec lequel le dialogue n'est pas possible.

En pleine Guerre froide, cette soucoupe volante fait figure de « découverte du siècle » et symbolise la peur de l'invasion et la subversion communiste. La peur de la contamination est palpable : « Et si ce vaisseau ne venait pas visiter la Terre mais la conquérir et faire germer une armée monstrueuse et se nourrir de l'humanité ? » s'interroge un des scientifiques. *The Thing* est connotée politiquement et apparaît comme une émanation de la paranoïa envers le régime soviétique : « *The Thing, which is an intelligent vegetable in humanoid form possessing advanced technological capabilities, is Hollywood's symbolic mediation of the fear gripping the social imagination at the prospect of America being subverted and dominated by a proselytizing, hostile, global communism* ». ⁸¹¹ La première hypothèse émise sur l'origine du mystérieux aéroplane est d'ordre politique - c'est « peut être un avion russe [...] Le pôle grouille de cette vermine » - puis les militaires qualifient la créature de « *Man from Mars* ». L'URSS est assimilée à la planète rouge, Mars, dans la plupart des films

⁸⁰⁷ *The Thing* est jouée par un acteur déguisé, James Arness.

⁸⁰⁸ Susan Sontag, *Against interpretation and other essays*, New York, Delta Book, 1966, p. 221.

⁸⁰⁹ De nombreux films de l'époque emploient ce pronom pour désigner le monstre avec par exemple, *It came from outer space* (1953), *It came from beneath the sea* (1955), *From hell it came* (1957). De même, pour *Des monstres attaquent la ville* dont le titre original est *Them!*

⁸¹⁰ On pourrait le traduire par *ça*. L'impersonnalité de *the Thing* renvoie à sa traduction française, « la Chose » qui convoque l'idée d'une entité abstraite. Le roman de Stephen King, *It*, est traduit en français par *Ça*. Le roman raconte la lutte d'un groupe d'enfants contre une entité maléfique surnommé *It* et qui se présente la forme d'un clown. *It* matérialise et prend la forme des peurs profondes des enfants.

⁸¹¹ Ernest Guerrero, « Aids as monster in science fiction and horror cinema », *Journal of Popular Film and Television*, Fall 90, vol. 18 (3), p. 86.

de l'époque : « elle est l'extra-Terre ». ⁸¹² En témoigne la provenance des visiteurs dans *La Guerre des mondes* (*War of Worlds*, 1953) : la planète rouge, inscrivant la lutte contre les extraterrestres comme une suite logique de la confrontation avec l'URSS. Une lumière rouge accompagne et baigne souvent l'arrivée des envahisseurs. Dans *La Planète Rouge* (*The Angry Red Planet*, 1959), les membres d'une mission spatiale sont attaqués par des créatures monstrueuses sur Mars. Une forte attraction cloue au sol le vaisseau et les empêche de repartir : « Nous ne réalisons pas l'ampleur du danger qui nous menace » s'exclame un des personnages. Deux d'entre eux réussissent à revenir sur Terre, avec un message d'avertissement des Martiens : « Hommes de la Terre, la planète Mars vous envoie cet avertissement. Ecoutez attentivement [...] Ne revenez pas sur Mars. Nous vous avons permis de rentrer pour cette seule raison : apporter cet avertissement à la Terre. Ne revenez pas ou nous vous détruirons ! ».

The Thing révèle aussi les craintes liées à l'essor du nucléaire, en témoigne le fait que les militaires traquent ce géant aux traits déformés à l'aide d'un compteur Geiger. De la même façon, dans *Des monstres attaquent la ville* (*Them !*), les fourmis sont devenues géantes suite à des essais nucléaires. L'araignée gigantesque de *Tarantula* est le fruit d'expériences d'un savant fou. Enfin, dans *L'Attaque des crabes géants* (*Attack of the Crab Monsters*, 1956), ceux-ci sont également le résultat d'essais nucléaires dans le Pacifique.

Enfin, la rareté du monstre à l'écran, que l'on aperçoit quatre fois au cours du film, l'enferme dans le hors-champ, accroissant ainsi son potentiel terrifiant faute d'effets spéciaux majeurs. Le deuxième film joue sur une représentation différente, la monstration de la créature amplifiant son potentiel horrifique. *The Thing* de Carpenter revient à la représentation originelle du roman et impose une représentation de l'altérité comme on ne l'avait encore jamais vue au cinéma.

2. Le sur-monstre⁸¹³ de Carpenter

Déjà dans le roman de Campbell, la description de la créature détonne en regard des monstres de l'époque : il est décrit comme ayant « trois yeux rouges, couleur de sang frais », quatre bras « semblables à des tentacules », à la place des cheveux « des paquets de répugnants vers

⁸¹² Gilles Laprévotte, op. cit., p. 142.

⁸¹³ Titre de l'article de Sébastien Clerget, « Le Sur-monstre. John Carpenter, *The Thing* », *Admiranda*, n° 6, 1991.

bleus semblaient grouiller, se tordre avec une affreuse souplesse », et une peau en « caoutchouc bleu, mouillé ». Cette apparence se double d'une capacité illimitée de consumer et reproduire en double tous les éléments vivants : « Elle peut imiter n'importe quel être... ou plus exactement : devenir n'importe quel être. »⁸¹⁴. La frontière physique entre l'humain et l'inhumain se brouille et s'interpénètre. Cette nouvelle figuration est caractéristique du renouveau de la science-fiction de la fin des années soixante-dix, amorcée avec *Alien, le huitième passager* (*Alien*, 1978), de Ridley Scott et son monstre xénomorphe, tendance qui perdure encore aujourd'hui. Le monstre est désormais polymorphe et dévorateur : « *The Thing is not bound by the laws of nature as we know them.* » Son organisme en perpétuelle métamorphose induit pour les protagonistes l'impossibilité d'adopter une position sûre. Ils sont dans l'incapacité de déterminer la forme originelle de *the Thing* : « Quand le processus de transformation est achevé, le point d'arrivée se confond avec le point de départ. Il n'y a aucune différence. »⁸¹⁵. Le groupe d'hommes se retrouve face à l'indicible, cherchant à comprendre et à décrire ce qu'ils voient sans jamais pouvoir cerner ce qu'elle est vraiment.

Sa force réside dans le contraste qu'il y a entre son apparente normalité (apparence animale ou humaine) et le déchainement d'horreur et de destruction que sa transformation nécessite. Lors de l'autopsie du cadavre monstrueux et suintant trouvé à la base norvégienne, le médecin Blair constate que « tout semble normal [...] ceci n'est qu'un assortiment normal d'organes internes » tandis que le travelling sur le visage pétrifié et déformé contredit ce discours. De même que lors de son arrivée à la base, *the Thing* se présente sous la forme rassurante d'un chien de traîneau, compagnon fidèle⁸¹⁶ et familier dans un environnement polaire, alors qu'il incarne la métaphore militaire du cheval de Troie. Sa similarité avec les autres chiens de la base lui permet d'ailleurs de se balader librement et de d'accaparer de nouveaux corps à l'insu des hommes. Ses imitations sont la réplique exacte de leurs modèles. Le processus d'imitation passe par l'assimilation pure et simple de l'être vivant (animaux, humains) tant elle s'insinue viscéralement dans l'organisme. Sa représentation est de l'ordre de l'informe et sa plasticité fait qu'elle épouse la forme de tout ce qu'elle dévore dans une débauche de viscères et de suintements organiques. Ces transformations terrifiantes se composent de plusieurs éléments :

⁸¹⁴ John W. Campbell, *Le Ciel est Mort*, Paris, Laffont, Le Livre de Poche, 2000.

⁸¹⁵ Jean-Baptiste Thoret, Luc Lagier, op. cit., p. 259.

⁸¹⁶ Une thématique est très présente dans les films contemporains : la question du sauvetage du chien. Cette situation dramaturgique, très usitée ces dernières années, peut être perçue comme la symbolique du salut moral de l'humanité : « *sauver le chien, c'est sauver celui qui ne sert à rien, c'est renoncer à l'efficacité au profit de la sensibilité* ». Vincent Amiel, Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris, Klincksieck Etudes, 2003, p. 144.

mâchoires géantes, dents acérées, tentacules, boyaux, sang. Les effets spéciaux de Rob Bottin⁸¹⁷ imaginent une créature hors-norme, dont la constitution morphologique dépasse la connaissance humaine. Cette réinvention des lois anatomiques passe par l'étirement démesuré des membres, l'explosion des têtes laissant apparaître des formes animales (tête de chien, araignée...) et végétales (fleur...), une déformation des corps accompagnée d'une force surhumaine et d'un cri strident. Comme dans *Alien, le huitième passager* (*Alien*, 1978), la créature est toujours humide, le film de Ridley Scott ayant donné naissance à « une figuration de l'indéterminé : La sécrétion donne l'impression que l'Alien n'a pas atteint sa forme définitive et reste en formation. »⁸¹⁸. En perpétuelle adaptation, elle évolue, change d'apparence, ne manifestant sa présence que par des traces de son passage (trace dans la neige, vêtements déchirés...) « sans pour autant montrer sa véritable identité, sa structure essentielle et invariable ». Les images de transformations « ont un sens proprement cinématographique : elles exhibent ce qui résiste à toute image, à toute représentation, car elles montrent le visage de ce qui précisément n'en a pas »⁸¹⁹. Pour Éric Dufour, la spécificité du monstre de Carpenter est d'illustrer ce que la philosophie allemande appelle phénomène⁸²⁰ :

« La chose apparaît, elle se donne à la perception, mais elle devient sans cesse autre que ce qu'elle est, de sorte que, si elle est bien présente puisqu'elle est montrée, elle reste toujours absente puisque son apparence est toujours en retard par rapport à ce qu'elle est - autrement dit, son être n'est précisément qu'un simple devenir qui résiste à toute fixation et, partant à toute identification. »⁸²¹.

Enfin, l'absence totale de femmes⁸²² au sein de la base fait baigner le film et inscrit le monstre dans un univers à forte connotation féminine mettant aux prises deux pouvoirs : l'un masculin, incarné par les douze hommes de la base, en apparence viril et vainqueur ; contre l'autre, féminin, symbolisé parfaitement par *the Thing*, puissance qualifiée d'« asymétrique, irrationnelle, rusée, incontrôlable »⁸²³. La seule allusion à une présence féminine intervient lorsque McReady (Kurt Russell), affalé avec un verre de whisky à la main, est battu aux

⁸¹⁷ Le jeune maquilleur Rob Bottin passa plus d'un an à confectionner ce monstre et les effets spéciaux du film. Exténué, il fit un séjour à l'hôpital à la fin du tournage.

⁸¹⁸ Éric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Lignes d'art, PUF, Paris, 2006, p. 123.

⁸¹⁹ Éric Dufour, op. cit., p. 114.

⁸²⁰ L'auteur reprend la définition de Kant dans la *Critique de la raison pure* : « "L'objet d'une intuition empirique indéterminée" : ce qui certes apparaît dans l'horizon perceptif, mais qu'on ne peut pas identifier, c'est-à-dire déterminer. », Éric Dufour, op. cit., p. 115.

⁸²¹ Ibid.

⁸²² Le film de Nyby développe quant à lui une romance entre le Capitaine Hendry (Kenneth Tobey) et Nikki Nicholson (Margaret Sheridan).

⁸²³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 85.

échecs par un ordinateur à la voix suave et féminine.⁸²⁴ McReady déverse alors son verre d'alcool dans le disque dur et le traite de *bitch* (garce). Cet affrontement devient vite, comme Barbara Creed l'a écrit à propos d'*Alien*, une dévoration par le féminin⁸²⁵. La créature représente la figure de la mère monstrueuse qui consomme et s'empare des hommes selon des procédés féminins. L'importance donnée aux orifices, comme la bouche, rappelle que « la bouche est carnivore. Cette cavité menace. Un monstre l'ouvre nécessairement. Un monstre est un visage avec une bouche géante munie d'une impressionnante dentition »⁸²⁶. *The Thing* est cette bouche gigantesque qui ingurgite ses victimes d'un seul trait, comme l'illustre le meurtre de Window, et arrache les membres tels un *vagina dentata* redoutable. Lors la scène de réanimation, au contact des électrodes, le ventre de Norris s'ouvre en bouche dévorante et le castre symboliquement en lui arrachant les deux avant-bras. Enfin, la créature accouche de tentacules et pénètre dans le visage de ses victimes, en projetant un liquide renvoyant à une représentation de pertes séminales.

Dans les deux films, un climat paranoïaque est à l'œuvre, selon un régime de représentations différentes, en lien avec le contexte de production du film. Le premier, pur produit des années cinquante, apparaît comme le reflet d'une peur de la subversion communiste, tandis que le second calque ses motifs sur les stéréotypes musclés et virils de la période pour mieux en souligner les contradictions et les failles.

B. Les modalités de l'invasion

Dans son essai *The Imagination of Disaster*⁸²⁷, Susan Sontag postule que le film de science-fiction, au même titre que le western, respecte toujours une typologie structurelle avec des moments clés et des passages obligés. Pour elle, deux modèles de scénarios, à quelques variations près, schématisent les œuvres produites jusqu'alors, que le premier film illustre parfaitement. L'invasion passe par le siège de la base scientifique. Les hommes sont assaillis par le monstre qu'ils doivent combattre. Le désert du pôle Nord devient le cadre d'une attaque séditeuse de la nature contre la civilisation, traduisant la peur classique de la subversion

⁸²⁴ La voix non créditée est celle de l'actrice Adrienne Barbeau, héroïne de *The Fog* (1980).

⁸²⁵ Barbara Creed, *The Monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, Routledge, 1994.

⁸²⁶ Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, Coll. Ecriture, 1992, p. 174.

⁸²⁷ Susan Sontag, « The Imagination of Disaster », in *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Delta Book, 1966.

communiste (a). Quant au continent Antarctique, il est assimilé à un espace de stagnation devenant le lieu d'annihilation et du drame de l'homme (b).

a. La peur de la subversion chez Nyby

Selon les modèles décrits par Susan Sontag, les trames narratives s'articulent autour d'un héros et de personnages aux caractéristiques immuables, qui doivent faire face à toute une série d'évènements prédéfinis (monstres, invasions extraterrestres, catastrophes naturelles...) avant d'être sauvés ou punis selon leur attitude envers la morale imposée par l'intrigue. En ce sens, les scénarios des premiers films de science-fiction jouissent d'une extrême simplification morale. La science-fiction permet d'exorciser les peurs liées au contexte politique et scientifique tout en réaffirmant les valeurs américaines, la nécessité de l'unité et du consensus (1). Le film s'inscrit dans la veine des films conçus autour du risque d'invasion du territoire étatsunien favorisant et précipitant l'opposition classique entre les militaires et les scientifiques (2).

1. Un manichéisme classique : solidarité et consensus

En Arctique, la solidarité fait la force. Comme dans la plupart des trames narratives de l'époque, la méthode plébiscitée est l'union, la lutte collective pour éliminer le monstre. Les hommes unissent leurs forces et combattent ensemble au nom de valeurs transcendantes, qui s'articulent autour d'une dichotomie Bien/Mal. Par leur action, ils prônent les vertus de la vigilance tout en déplorant les vices du pacifisme. L'apaisement et le *statu quo* sont mis à l'écart au profit de l'affrontement. Cette stratégie s'inscrit logiquement dans le contexte d'après-guerre, concomitant de la mise en place du *National Security State*. Tels des gendarmes du monde, les hommes de la base mettent en place une stratégie aux allures de participation collective à un effort de guerre. Au « nom du monde libre », le capitaine Hendry s'impose en leader, quitte à désobéir aux ordres hiérarchiques. Il s'oppose à la bureaucratie, incarnée par son supérieur, le général Fogarty, qui demande de ne pas blesser la créature, et désobéit aux ordres, quitte à risquer la cour martiale. Dans ce microcosme, marqué par la toute puissance militaire, Hendry s'impose comme une figure tutélaire dont le rôle est d'ouvrir les yeux de l'Amérique face à l'ennemi. Il prône l'affrontement et la destruction

« nette et sans bavures de leur méchant géopolitique préféré »⁸²⁸ comme la seule voie raisonnable. Une stratégie qui renvoie, sur le plan politique, à celle du *containment* du président Truman et à la signature du Pacte Atlantique (OTAN) en avril 1949 par les pays de l'Ouest, affolés par la contagion communiste sur la carte du monde. Toutes les forces convergent vers l'unique objectif : la liquidation du monstre. C'est d'ailleurs une des femmes de la base qui donne la solution pour l'éradiquer. Elle leur répond sur le registre culinaire, respectant ainsi la répartition des tâches entre les sexes et le *containment* domestique prégnant de l'époque : « Que fait-on avec un légume ? », « on le fait bouillir, frire, rissoler... ».

Comme dans la plupart des intrigues de science-fiction de l'époque, la Terre symbolise les États-Unis d'Amérique. Envahir la Terre, c'est envahir les États-Unis. Ce dualisme dans la pensée américaine inscrit son territoire comme un espace divin et clos. L'Amérique se perçoit comme le centre du monde, le centre de gravité de la planète reléguant tout ce qui est autre, différent et mauvais à la périphérie. Lorsqu'une attaque est portée sur le territoire, il faut donc serrer les rangs et se recentrer : « *There was no place to go but home, back to the center.* »⁸²⁹. L'extériorité de la menace impose « de " claquemurer" l'intérieur pour l'isoler du reste du monde et montrer comment le danger réside dans une contamination du centre par la marge. »⁸³⁰. Ce n'est, d'ailleurs, pas anodin si l'invasion commence par l'extrémité du globe terrestre (par le nord, l'Alaska) pour converger ensuite vers le territoire américain. Cette perception centrée situe la Terre comme le point d'intersection entre le Ciel et l'Enfer : « L'enfer, le centre de la terre et la « porte » du ciel se trouvent donc sur le même axe, et c'est par cet axe que s'effectuait le passage d'une région cosmique à une autre. »⁸³¹.

L'outre-espace devient cet Enfer d'où l'invasion démarre et d'où vient *the Thing*. Comme dans *Invasion USA* (1952), l'ennemi vient d'en haut, d'un non-lieu céleste d'où il est parachuté. La télévision parle de « *para-invaders* ». La peur de l'intrus tombé du ciel, consécutive de l'insularité américaine, fait écho à la psychose collective de l'été 1947, avec l'affaire Roswell⁸³². Contre ce qui vient du ciel et d'un autre monde que l'Occident, seule la force militaire apparaît comme le recours approprié. Et la plupart des intrigues se closent

⁸²⁸ Stephen King, *Anatomie de l'horreur, L'Univers de Stephen King par lui-même*, Paris, Éditions J'ai Lu, 1981, p. 219.

⁸²⁹ Peter Biskind, *Seeing is believing, or how Hollywood taught us to stop worrying and love the 50's*, New York, Bloomsbury, 2001, p. 112.

⁸³⁰ Jean Michel Durafour, *Hawks, Cinéaste du retrait*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 97.

⁸³¹ Mircéa Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 2004, p. 56.

⁸³² L'affaire Roswell se rapporte au crash, près de Roswell au Nouveau Mexique, en juillet 1947, de ce qui est présenté comme un objet volant non identifié (OVNI).

systématiquement sur des *happy ends* consacrant la victoire du héros militarisé sur le monstre ou l'*alien*. La mort de *the Thing* est suivie d'un avertissement au monde à la radio : « *Keep watching the skies !* » appelant à la vigilance et s'alignant sur les mêmes motifs : la destruction de l'ennemi par la promotion de l'interventionnisme aidé par une foi profonde en l'Amérique et en Dieu.

2. Le triomphe militariste sur la science

L'opposition entre les autorités scientifiques et militaires apparaît comme une thématique centrale des films de cette période. Selon Peter Biskind⁸³³, cette opposition et son dépassement permettent de déterminer les colorations politiques dans le film.⁸³⁴ Plus un film est *liberal*, plus les scientifiques ont tendance à prendre le pas sur les militaires dans la coalition pour lutter contre l'ennemi. Et inversement, plus les militaires ont la faveur scénaristique, plus le film peut être qualifié de conservateur.⁸³⁵ Entre ces deux extrémités, le personnage du scientifique peut évoluer de la figure du génie à celle du savant fou.

Le film de Nyby cristallise cet affrontement et met aux prises les militaires, emmenés par le capitaine Hendry, et les scientifiques, représentés par le docteur Carrington. Il est ici l'incarnation du « *mad scientist* » poursuivant ses expérimentations contre le bon sens.⁸³⁶ Le scientifique apparaît fasciné par la créature dont l'intelligence le dépasse : « Si nous pouvions communiquer avec lui, nous pourrions apprendre des secrets inaccessibles au genre humain. » et il s'obstine à penser qu' « il n'y a pas d'ennemis, juste des phénomènes à étudier ». Il est la figure du savant qui capitule face à l'ennemi par curiosité scientifique : « *[He] defects to the planetary invaders because "their" science is more advanced than "ours"* ». ⁸³⁷ En basculant

⁸³³ Peter Biskind, *Gods and Monsters: Thirty Years of Writing on Film and Culture from one of America's Most Incisive Writers*, New York, Nation Books, 2004.

⁸³⁴ Dans *La Guerre des mondes* (*War of World*, 1953), le crash de la météorite abritant les *aliens* est immédiatement suivi d'un déploiement massif des forces militaires : des jeeps, des chars et des soldats en arme. De même, dans *Le Jour où la Terre s'arrêta* (*The Day the Earth Still Stood*, 1951) le même dispositif est enclenché. Mais les réponses à l'invasion diffèrent selon la couleur politique du film. Dans le premier, les militaires au moyen de l'arme nucléaire apparaissent comme les plus compétents avant qu'une bactérie se charge des envahisseurs. Le deuxième film raconte l'arrivée d'un messenger spatial nommé Klaatu, venu avertir les Terriens des risques liés à leurs tendances bellicistes et à la course aux armements. Il peut se lire comme un film anti-expansionniste, à l'opposé des valeurs xénophobes qui sièent au genre. L'armée est cantonnée au mauvais rôle, elle poursuit Klaatu et lui tire dessus à deux reprises. Dès son arrivée, celui-ci confie qu'il souhaite parler aux plus grands esprits du monde, à des scientifiques renommés. Devant la statue de Lincoln à Wahington, il s'exclame : « C'est à un homme comme ça qu'il faudrait que je parle. ». Avant de repartir, Klaatu s'adresse à une assemblée de scientifiques pour son discours final.

⁸³⁵ Peter Biskind, op. cit., pp. 29-33.

⁸³⁶ Susan Sontag, op. cit., p. 216.

⁸³⁷ Ibid, p. 216.

du côté obscur, il est assimilé à l'Est et incarne le stéréotype de l'intellectuel, du « *egghead* », cible privilégiée du maccarthysme. Il apparaît comme un intellectuel extrémiste, forcément fanatique puisque : « Il ne pense pas comme il le devrait » selon les militaires. Cette remarque resitue le film dans la période de la Chasse aux sorcières pendant laquelle : « il y a eu la volonté de casser intellectuellement la dissidence, de transformer les communistes, les sympathisants, voire les simples progressistes ou les opposants en exilés de l'intérieur, sans existence sociale et sans droits parce différents et dissidents : des "non- êtres" puisque l'on disait d'eux qu'ils étaient *un-American* »⁸³⁸.

Bien que la renommée mondiale du docteur Carrington soit mentionnée et soulignée (« un grand scientifique, nobélisé, et envié de tous les pays »), le capitaine Hendry et le groupe le considère aussi dangereux que *the Thing*. Son apparence physique l'apparente à un Russe, avec son bouc⁸³⁹ et sa toque en fourrure. Comme le révèle Peter Biskind⁸⁴⁰, dans un des scripts du film, Carrington est tué par *the Thing* et le journaliste Scotty s'exclame : « *Both monsters are dead!* ». Il apparaît comme un dangereux idéologue et un agent de la subversion : « *Carrington is a pluralist mad scientist [...] this film attacks pluralists by equating them with Reds.* »⁸⁴¹. Il est donc considéré, en vertu de l'*Internal Security Act*⁸⁴² de 1950, comme un traître puisqu'il n'hésite pas à aider le monstre : il veut favoriser sa reproduction en créant dans la serre un climat favorable, il dissimule des informations au capitaine Hendry (comme la mort du chien dans la serre) et va jusqu'à saboter les tentatives des militaires pour le tuer. Son obstination conduira à la mort de deux hommes et son unique tentative de dialogue avec le monstre reçoit pour seule réponse un coup de griffe. Même la mise en garde des autres scientifiques ne l'arrête pas. Son manque de fiabilité l'assimile à une sorte de Robert Oppenheimer⁸⁴³ de la base. Jugé et considéré par les militaires comme l'ennemi, au même titre que *the Thing*, l'armée impose donc sa toute puissante face à ces « génies [...] prêts à vous lyncher. Excités comme des gamins avec une boîte d'allumettes ». Le film s'inscrit dans la perspective du *containment* avec l'idée que la force militaire demeure

⁸³⁸ Marie-France Toinet, *La Chasse aux sorcières*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1984, p. 65.

⁸³⁹ Selon Peter Biskind, le bouc « était aussi populaire dans les années cinquante que la mauvaise haleine », in *Seeing is Believing*, op. cit., p. 127.

⁸⁴⁰ Peter Biskind, op. cit., p. 134.

⁸⁴¹ Peter Biskind, op. cit., p. 134.

⁸⁴² Selon l'*Internal Security Act* : « *It shall be unlawful for any person knowingly combine, conspire or agree with any other persons to perform any acts which would substantially contribute to the establishment within the United State of a totalitarian dictatorship* ».

⁸⁴³ Robert Oppenheimer (1904-1967) est un physicien, directeur du projet Manhattan aux laboratoires de Los Alamos en 1942. Il est considéré comme un des pères de la bombe atomique. Ses soutiens à de nombreuses causes de gauche, ses réticences et ses mises en garde contre une escalade nucléaire, firent de lui une victime de la Chasse aux sorcières.

la solution la plus efficace. Le capitaine Hendry prend la tête des opérations et met en place des mesures d'urgence : consignation et mise à l'écart du docteur à son bureau. La presse est également muselée par les militaires. Dès la découverte du vaisseau spatial, le journaliste Scott veut couvrir la découverte au nom de la Constitution et de la liberté de la presse (« *the whole word wants to know* »), mais Hendry rétorque : « *I work for the Air Force, not for the world.* »

La destruction salvatrice de *the Thing* vante en filigrane les bienfaits de l'interventionnisme, choix des dirigeants de l'époque face à l'adversaire, et en particulier pendant la guerre en Corée : tuer pour ne pas être tué. Dans ce contexte, le film apparaît comme une parabole sur l'affrontement géopolitique soulignant ardemment « la nécessité de s'unir contre l'extérieur pour soumettre ceux qui refusent d'aider la mère patrie à préserver la cellule sécurisante de la civilisation »⁸⁴⁴.

Au début des années quatre-vingt, la paranoïa qui imprègne le film de John Carpenter s'exprime de manière différente dans la mise en scène. La frontière entre humain et inhumain n'est plus étanche et le corps humain est aliéné. Le sentiment d'insécurité est d'autant plus grand qu'il donne à voir le mal à l'état pur sans pour autant donner à ses personnages les solutions pour s'en débarrasser.

b. L'aliénation de l'humain chez John Carpenter

Au consensus et à la solidarité des personnages succède le doute et la désunion dans ce deuxième film. Le film étant sorti au début des années quatre-vingt, son pessimisme ne coïncide pas avec la période politique marquée par les deux mandats de Ronald Reagan et placée sous le signe du retour américain sur le devant de la scène internationale. Cette décennie, en pleine révolution conservatrice, célèbre au cinéma les bienfaits de la guerre et du bellicisme, recourant à des figures mythologiques saines et viriles pour renforcer son empire. Pourtant, chez Carpenter, la victoire sur le monstre n'est jamais définitive. Caractéristique fondatrice du film d'horreur, les personnages apparaissent impuissants, paralysés par leurs dissensions (1) et constamment acculés par le retour phobique de l'ennemi (2).

⁸⁴⁴ Noël Simsolo, *Howard Hawks*, Paris, Petite Bibliothèque des cahiers du cinéma, 2007, p. 196.

1. L'indétermination du monstre : dissension et individualisme

En Antarctique, une ère du soupçon s'installe. L'altérité n'étant plus repérable et localisable, personne « ne sait à qui (se) fier » puisque l'autre, le collègue, malgré son aspect familier, peut être le visage d'emprunt de *the Thing*. L'ennemi pouvant être nulle part et partout à la fois, les hommes sont tournés vers eux-mêmes selon une logique individualiste. Leurs relations et interactions relèvent d'une vision hobbesienne selon la loi de la sélection naturelle et du chacun pour soi : « Le groupe s'atomise jusqu'à disparaître et laisse place à des territorialités individuelles. »⁸⁴⁵. En témoigne le fait qu'ils se disputent comme des enfants, qu'ils expulsent Blair dont le comportement déplaît, et le mettent à l'écart. Le sentiment de défiance les amène à agir instinctivement pour leur propre conservation. En situation de guerre de tous contre tous, ils luttent séparément pour leur survie dans un microcosme « où les notions du bon et du mauvais, du juste et de l'injuste n'ont plus leur place »⁸⁴⁶. Le personnage de McReady, joué par Kurt Russell, est le seul individualisé, celui que le spectateur va suivre. Filmé en gros plan, à l'écart, il s'endurcit et sa solitude semble le mettre un temps à l'abri de la contamination⁸⁴⁷. Décrit dans le livre de Campbell comme une « gigantesque statue de bronze animée, surgie de quelque mythologie oubliée »⁸⁴⁸, il s'impose en leader, solide, barbu et viril. Pourtant, il s'inscrit à contre-courant de la figure du héros reaganien. Chez Carpenter, les personnages ne sont plus porteurs de valeurs positives luttant uniquement pour leur survie. Ce sont des « durs », cyniques et sans illusion, à l'image de McReady :

« Cette dimension désabusée des personnages exprime l'idée que les hommes ne peuvent que tenter de résister au mal, après en avoir pris conscience avec des moyens souvent modestes et limités comparés aux puissances qu'il s'agit d'affronter. La mise en avant de la figure de la résistance, aussi faibles soient ses armes, aussi désespérée soit sa lutte, est sans doute un des aspects de la dimension morale et politique du cinéma de Carpenter. »⁸⁴⁹

Paradoxalement, les douze hommes sont filmés de manière collective, tel un tout, avec une certaine distance. Cette indifférenciation est d'abord renforcée par la menace du *devenir-monstre*. *The Thing* qui n'a pas une forme définie peut prendre toutes les apparences, détruisant la singularité propre des personnages. La désunion constitue sa faiblesse et les

⁸⁴⁵ Jean-Baptiste Thoret, Luc Lagier, op. cit., p. 272.

⁸⁴⁶ Thomas Hobbes, *Le Léviathan, Chapitre 13 à 17*, Paris, Folio Plus, Philosophie, 2007, [1651], p. 15.

⁸⁴⁷ Même si, à la fin du film, Carpenter avoue volontiers que McReady est *the Thing*. Thoret, Lagier, op. cit., p. 263.

⁸⁴⁸ John W. Campbell, op. cit., p. 36.

⁸⁴⁹ Vincent Amiel, Pascal Couté, op. cit., p. 134.

prédispose à l'aliénation⁸⁵⁰ mais l'unité du groupe est également perçue « comme figure du mal dont l'indifférenciation rend possible sa puissance de métamorphose »⁸⁵¹. Chacun des personnages derrière sa normalité peut cacher le monstre ; en ce sens, le mal s'incarne dans le groupe en tant que puissance d'anéantissement de la communauté. Le fragile équilibre de la communauté est détruit par cette menace insidieuse de l'assimilation du corps et de l'identité. Comme dans *Alien*, l'invasion se traduit par une « effraction des corps »⁸⁵² et un viol physique. Être « tué équivaut à être violé ». L'homme est pénétré dans sa chair et son enveloppe corporelle sert d'hôte à l'étranger, colonisée par les tentacules sanguinaires de la créature.

L'indifférenciation est ensuite suggérée par le milieu dans lequel évoluent les hommes. Toutes les montagnes se ressemblent et tout semble assimilé par la neige. L'environnement polaire participe de cette impression d'aliénation et peut être perçu « comme un immense masque blanc qui cache quelque chose d'invisible et donc éminemment terrifiant »⁸⁵³. Ce sont des espaces qui englobent et « qui incorporent », sans ligne d'horizon ni repères identifiables dont la blancheur immaculée souligne la démesure et l'uniformité. La neige abolit les frontières et les repères habituels et plonge les hommes dans un monde indéfinissable. Comme dans l'intérieur du *Nostramo*, l'architecture froide et fonctionnelle de la base se compose de formes étranges qui renvoient au monstre, les tuyaux mimant des tentacules, et les stalactites suggérant des dents. La base devient elle aussi un labyrinthe, avec ses étroits couloirs dans lesquels de longs travellings soulignent le vide et le néant.

2. Le prolifération du mal et le retour phobique de l'ennemi

Dans le premier film, le monstre se nourrit de sang qui lui permet d'accélérer sa reproduction : « *The Thing is capable of a simple, effective means of reproduction and therefore rapidly spreading, but it also identified blood as primary source of Earthly nourishment.* »⁸⁵⁴ Cette référence au sang associe la métaphore de la figure du vampire aux représentations médiatiques du régime soviétique, souvent symbolisé comme un système totalitaire et vampirique, et à celle des arguments brocardés durant l'hystérie maccarthyste

⁸⁵⁰ Sébastien Clerget, p. 93.

⁸⁵¹ Vincent Amiel, Pascal Couté, op. cit., p. 139.

⁸⁵² Dominique Memmi, « Alien, ou les dents de l'Autre », in *Vertigo, Esthétique et Histoire du Cinéma*, Jean Michel Place, n°16, 1997, p. 183.

⁸⁵³ Thoret, Lagier, op. cit., p. 75.

⁸⁵⁴ Ernest Guerrero, op. cit., p. 86.

quant aux risques d'infection de la société par le virus communiste, tel le cancer qui attaque le corps, cellule après cellule.

Chez Carpenter, le sang devient le vecteur de la contagion. La créature s'y complaît tel un virus invisible en perpétuelle adaptation. Cette métamorphose intervient le plus souvent dans le hors-champ, à l'intérieur des corps, et n'est révélée que lorsque l'enveloppe charnelle est détruite. Le virus est enfermé hors du cadre comme étaient cachés et mis à l'écart les malades du Sida à l'époque de l'émergence du virus dès les années soixante-dix. Cette maladie du sang, dont on ne connaît pas les modalités de transmission, devient taboue. Les contaminés meurent très vite et la rapidité de la prolifération est vécue comme un traumatisme, notamment dans les milieux homosexuels.⁸⁵⁵ Le microcosme formé par les douze hommes de la base, isolés en Antarctique, renvoie à la perception de ce fléau homosexuel par les médias et l'opinion publique de l'époque : « *AIDS was generally looked upon as a disease afflicting an isolated world of homosexuals, marginal men who where, because of their indulgent lifestyles, responsible for their own pollution.* »⁸⁵⁶.

Telle une « hégémonie du corps sur l'esprit »⁸⁵⁷, tous les hommes sont exposés, indistinctement, à la contamination de *the Thing*. Le contact physique avec l'autre devient problématique car il est source de contagion dont la prolifération semble pandémique. D'après les calculs de Blair, il suffirait de 27 heures pour contaminer la planète. La métaphore du Sida est suggérée par les nombreuses scènes médicales (autopsies, réanimations, prises de sang) et plus particulièrement par celle du test sanguin. Finalement, le film revient à une action unique, une quête identitaire dont l'enjeu va consister à déterminer qui est humain et qui ne l'est plus, qui doit être rejeté qui doit être réintégré dans le groupe. L'enveloppe corporelle et le visage ne remplissant plus leur rôle de marqueur identitaire et de « protocole de reconnaissance »⁸⁵⁸, le test sanguin devient donc la seule définition génétique infaillible. Considérée par Carpenter comme une scène essentielle, elle intervient dans le dernier tiers du film. Elle s'impose comme la conséquence du délitement du lien social s'inscrivant comme l'ultime tentative pour débusquer le virus. Cette scène joue sur la peur irrationnelle : « *In the public imagination of contaminated blood fluids and blood imbued with conscious intent, lurking, ready to leap out and infects America's heterosexual middle-class majority under*

⁸⁵⁵ En particulier dans le quartier du Castro à San Francisco. Cf. Documentaire de David Weissman, *We Were Here*, 2010. Ce virus inconnu est, d'ailleurs, qualifié de « *gay cancer* » par les autorités politiques.

⁸⁵⁶ Ernest Guerrero, op. cit., p. 87.

⁸⁵⁷ Philippe Rouyer, *Le Cinéma gore : une esthétique du sang*, Collection « Septième Art », Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 174.

⁸⁵⁸ Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992, p. 162.

conditions of the most casual contact. »⁸⁵⁹. McReady orchestre le test, armé d'un lance-flamme : chacun doit donner un peu de son sang et le contact avec une aiguille chauffée à blanc est censé démasquer la créature. Il s'explique : « Quand un homme saigne, il ne s'agit que de tissu. Le sang de la Chose, au contraire, est de la vie. Attaqué, il résistera et fuira la brûlure d'une aiguille. » La scène, filmée en gros plan, suggère la tension palpable. Un travelling s'arrêtant sur chaque visage souligne l'incapacité à déceler le ou les contaminé(s). Lorsque le sang réagit, le simple contact de l'aiguille le fait jaillir dans un cri étouffé. Les gouttes de sang qui retombent au sol se traînent, attirés par le porteur. Le corps de Palmer réagit instantanément, convulse, se transforme et dévore Window avant d'être brûlé par McReady. Cette scène vient illustrer la paranoïa insidieuse et dégénérante qui innerve le film. Alors que la créature est tuée de manière définitive à la fin du premier film, celle de Carpenter est indestructible, les notes du scientifique stipulant que « son activité cellulaire ne s'arrête jamais ». La destruction de la base par les flammes apparaît comme le seul moyen d'éradication et de purification. Même si le retour phobique de l'ennemi reste possible. Dans un souffle nihiliste, la fin ouverte laisse les deux derniers survivants partager une bouteille de whisky. McReady et Childs sont seuls, face à face, dans un climat de suspicion mutuel. Derrière eux, la station finit de se consumer. Il n'y a plus de bien à opposer au mal, ni d'ordre stable qui pourrait remplacer le chaos. Tous deux attendent, dans la nuit glaciale, la fin d'une société malade, en phase terminale.

Le film de Carpenter sort sur les écrans américains en novembre 1982. Dans une période optimiste et favorable aux extraterrestres⁸⁶⁰, amorcée par Steven Spielberg avec *Rencontre du troisième type* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), puis confirmée par le succès mondial de *E.T.* (*E.T. The extra-terrestrial*, 1982), le film provoque l'incompréhension du public et des critiques. C'est un échec cuisant au box-office. Cette période cinématographique réactionnaire se caractérise par une forte « polarité sexuelle [...] dans laquelle la mécanique s'ancrera définitivement du côté masculin »⁸⁶¹ et où le corps doit être sans faille, viril et héroïque. Le cinéma développe des figures masculines fortes, viriles et guerrières, pour prendre la revanche du Vietnam grâce à des héros charismatiques comme John Rambo, Rocky Balboa, ou encore John McClane. Et « *le happy end* reconquis peut témoigner de la foi dans le

⁸⁵⁹ Ernest Guerrero, op. cit., p. 88.

⁸⁶⁰ Un propos qu'il convient de relativiser puisque le très traumatique *Alien, le huitième passager* (*Alien*) sort en salles en 1979.

⁸⁶¹ Jean-Baptiste Thoret, Luc Lagier, op. cit., p. 266.

rendez-vous avec le destin voulu par Reagan ». ⁸⁶² Carpenter s'inscrit en faux contre cette tendance. Les fins ouvertes, récurrentes dans ses films, soulignent l'ambiguïté de son cinéma qui « consisterait en un athéisme qui croit au mal, doublé d'un pessimisme qui refuse l'abandon et la défaite » ⁸⁶³. Les films de Carpenter gravitent fondamentalement autour d'une sorte de culpabilité originelle « démasquant la naissance violente de l'Amérique, enfouie sous le mythe fédérateur [...] Ces images repoussantes visent à relativiser l'anthropocentrisme de notre perception et à nous faire rencontrer des pures présences non humainement définies mais vivantes. » ⁸⁶⁴

Invasion Los Angeles (They Live, 1988) prolonge cette inscription en faux du cinéaste dans la décennie quatre-vingt avec une altérité extraterrestre dont il faut toujours se méfier. Elle est représentée comme le « devenir possible de l'homme occidental uniformisé par une société de consommation qui crée des besoins artificiels, inculque des fausses valeurs et nivelle le tout par le bas » ⁸⁶⁵. Les ennemis sont démasqués grâce à des lunettes permettant de voir leur vrais visages et les messages subliminaux, invisibles à l'œil nu, inscrits sur les supports publicitaires (affiches, journaux, ect.). Cette invisibilité de l'ennemi se cachant derrière le visage de citoyens américains est la trame narrative des films mettant en scène les *Body Snatchers*.

II. Les Body Snatchers : la menace de la substitution et de la désincarnation

Les *Body Snatchers* sont des figures fantastiques issues de la littérature, du livre éponyme de Jack Finney paru en 1955. Ils font leur première apparition dans *Colliers Magazine* sous forme de feuilleton, aux mois de novembre et décembre 1954, avant que le roman soit publié l'année suivante. En France, il est d'abord traduit en français sous le titre *Graines d'épouvante* en 1977, ⁸⁶⁶ puis sous celui de *L'Invasion des profanateurs*, en 1994. ⁸⁶⁷ L'intrigue relate l'histoire d'une petite ville californienne, Mill Valley, représenté par un médecin généraliste, Miles Bennell, qui se retrouve confrontée à une invasion extraterrestre d'un type

⁸⁶² Yannick Dahan, « Le Cinéma américain sous Reagan », *Cahiers d'histoire immédiate*, n°10, 1996, p. 48.

⁸⁶³ Vincent Amiel, Pascal Couté, op. cit., p. 135.

⁸⁶⁴ Pierre Berthomieu, *Le Cinéma hollywoodien, le temps du nouveau*, Evreux, Cinéma 128, Armand Colin, 2005, p. 71.

⁸⁶⁵ Éric Dufour, op. cit., p. 72.

⁸⁶⁶ Le livre paraît dans la collection Azimut, aux Éditions Glancier-Guénaud, presque dix ans après la sortie du film de Don Siegel.

⁸⁶⁷ Le roman est réédité, dans une version remaniée par l'auteur, dans la collection Présence du Futur (n°546), chez Denoël.

nouveau. Les envahisseurs, sous la forme de cosses⁸⁶⁸ végétales géantes, peuvent répliquer par germination tout être humain pendant son sommeil. Par ce processus (appelé « *snatching* » ou « *podisation* »), l'humain est ainsi dupliqué à l'identique. Il est remplacé par son double extraterrestre, dont la seule différence visible est l'absence d'émotions. Ce livre a été adapté à deux reprises à l'écran,⁸⁶⁹ à deux époques et dans des contextes politiques différents mais avec le même titre : *L'Invasion des profanateurs de sépultures (Invasion of the Body Snatchers)*. Le premier est réalisé en 1956 par Don Siegel, le second en 1978 par Philip Kaufman. Selon les mots d'Abel Ferrara, il conviendrait de refaire un film chaque année tant la métaphore est belle et « infinie⁸⁷⁰ ». Le contexte et les éléments diégétiques varient mais l'idée directrice reste la même : celle une invasion extraterrestre invisible (A), les deux films posant la question de la redéfinition de l'humanité dans un monde menacé par son simulacre (B).

A. Le cadre et l'origine de l'invasion

L'invasion intervient dans la tranquillité d'une réalité quotidienne, dans la petite bourgade de Santa Mira pour le premier et dans la grande ville de San Francisco pour le second. Par touches successives, cette quiétude bascule dans un cauchemar identitaire traduisant l'angoisse autodestructrice de l'Amérique : « Si l'autre peut en cacher un autre, le Même ne cache jamais que lui-même. C'est cela notre idéal-clone actuel : le sujet expurgé de l'autre, expurgé de sa division et voué à la métastase de lui-même, à la pure répétition. Ce n'est plus l'enfer des autres, c'est l'enfer du Même. »⁸⁷¹. Le rapport à l'Autre est ici un rapport de supplantation, de l'homme par un double extraterrestre, reproduit à l'identique (a). Le Même devient l'Autre dans une opération de substitution totale, appelé « *snatching* » (b).

a. La figure du double

Une invasion vouée à devenir planétaire prend naissance dans une petite ville où tout le monde se connaît puis dans une grande métropole où l'on croise chaque jour des gens qu'on

⁸⁶⁸ *Cosses* traduit de l'anglais *Pods*. Les cosses sont les structures végétales à l'intérieur desquelles se développent les répliques humaines.

⁸⁶⁹ Deux autres films seront réalisés après la Guerre froide : *Body Snatchers, l'invasion continue (Body Snatchers)*, en 1993 par Abel Ferrara, et *Invasion (The Invasion)* sorti en 2007, réalisé par Olivier Hirschbiegel.

⁸⁷⁰ « Le livre - il est magnifique. C'est une métaphore comme une image dans un million de miroirs - c'est infini », cité par Nicole Brenez, *Abel Ferrara, Le Mal mais sans les fleurs*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008, p. 11.

⁸⁷¹ Cité par Jean-François Rauger, « L'enfer du Même », *Cahiers du cinéma*, n°469, juin 93, p. 80.

ne connaît pas. Dans les deux cas, elle pose la question du remplacement de l'humanité par une société extraterrestre identique. Ce processus intervient par une subversion des apparences, un changement imperceptible prenant insidieusement des allures de complot (1). L'origine de l'ennemi s'avère être extraterrestre, prenant naissance dans des cosses végétales (2).

1. La subversion du réel

Cette subversion de la réalité s'ourdit à deux niveaux. Il y a à la fois une altération du quotidien des personnages et de l'altérité. Dans les deux films, tout d'abord, ces phénomènes étranges de substitution de corps se développent « sous les couleurs de la plus normale des quotidiennetés »⁸⁷². Dans le premier film, ils interviennent « un samedi matin comme tous les samedis matin », à Santa Mira, une petite bourgade américaine paisible et familiale de Californie. L'arrivée du docteur Bennell (Kevin McCarthy) à la gare de Santa Mira, de retour d'une convention médicale, est précédée d'un plan large qui balaie les montagnes boisées et ensoleillées de Californie. La quiétude apparente est contredite par la voix off du docteur : « *At the first glance, everything looked the same. It wasn't. Something evil had taken possession of the town.* » Dans le film de Philip Kaufman, Matthew Bennell (Donald Sutherland) officie dans le service de contrôle d'hygiène au département de santé publique (*Department of Public Health*) de San Francisco. Elizabeth Driscoll (Brooke Adams), sa collègue biologiste, lui confie avoir eu le même sentiment : « *People were different. Yesterday, it all seemed normal. Today everything seemed the same, but it wasn't. It was a nightmare. It was like the whole city had changed overnight.* ». Le clin d'œil est renforcé quelques minutes après lorsqu'un homme se jette sur le capot de leur voiture. Hirsute et affolé, il est joué par l'acteur Kevin McCarthy qui tape sur le pare-brise, puis sur la vitre, en criant : « *Help! Help! They're coming! You're the next!* », les mêmes mots prononcés lors de sa fuite à la fin du premier film.

Le sentiment de l'étrange n'est donc a priori pas encombrant dans cette quotidienneté domestique et routinière. Pour Clément Rosset, justement, « il y a effet fantastique parce qu'on a atteint à l'extraordinaire tout en restant de ce côté-ci du réel, sans qu'il y ait rupture du quotidien »⁸⁷³. Cette impression de changement imperceptible est particulièrement bien illustrée dans une séquence du film de Don Siegel. Alors que l'invasion a déjà commencé,

⁸⁷² Jean-François Tarnowski, « L'Invasion des profanateurs de sépultures », *L'Écran fantastique*, n°3, janvier 1978, p. 73.

⁸⁷³ Clément Rosset, *Propos sur le cinéma*, Paris, Puf, 2001, p.

Miles et Becky se réfugient pour la nuit dans le cabinet de celui-ci, attendant des nouvelles de leur ami Jack Bellicec. Au matin, ils assistent derrière la fenêtre du cabinet à une scène de la vie ordinaire de Santa Mira qui dérive doucement vers une situation « extra-ordinaire ». La subversion est suggérée par une succession des champs et contrechamps, entre les plans extérieurs, montrant à la fois le spectacle observé par les personnages et les plans, à l'intérieur du cabinet, exposant leurs réactions. Avec une vue plongeante sur la place centrale de Santa Mira, ils occupent une place d'observateurs privilégiés depuis une hauteur. La situation initiale est a priori banale soulignée par la stabilité et la fluidité des travellings. Ils aperçoivent « des gens [qu'ils connaissent] depuis toujours » et assistent à une scène d'agitation sociale anodine de la bourgade. Les habitants s'affairent à leurs occupations, drapés des oripeaux de la proximité et de la quotidienneté. Mais le tableau va dériver subrepticement, par des indices temporels (un horaire de bus qui diffère), matériels (des étrangers sont emmenés par la police à leur descente du bus) et graphiques (trois « stop » écrits en blanc sur le bitume du passage piéton), vers une situation complètement anormale. L'apogée de ce bouleversement intervient avec le mouvement convergent et ordonné de la population vers la place centrale. Sorte de parade invisible, elle ressemble à un comportement social déviant, contre nature, allant à l'encontre de l'organisation sociétale normalement préétablie. Les habitants de Santa Mira avancent machinalement tous dans la même direction vers le centre de la place triangulaire, où un officier de la police a pris position. S'opposent alors la stupéfaction et le débordement émotionnel humain face à l'avancée robotique et synchronisée des *Pods*. Trois camions chargés de cosses entrent dans le champ, leur position de stationnement prend la forme triangulaire de la place elle-même. La population est invitée à en récupérer pour leurs familles des villes environnantes et les habitants s'exécutent machinalement et aveuglément.

Ce comportement terrifiant matérialise l'invasion. En effet, l'altération de la réalité sociale est consubstantielle de celle de l'individu. La subversion de l'Autre est perceptible au travers d'hommes et de femmes qui ne reconnaissent plus leurs proches : l'ennemi est devenu celui qui a les yeux, les visages, les gestes et la démarche d'intimes. Physiquement, les *Body Snatchers* apparaissent comme des copies conformes des humains. Comme si quelque chose d'inexplicable avait changé, la biologiste Elizabeth Driscoll ne reconnaît plus son petit ami : « Geoffrey n'est plus Geoffrey. Extérieurement c'est toujours le même, mais en fait c'est un autre [...] Il n'a plus de chaleur, plus de tendresse ». La seule différence visible qui les distingue est l'absence d'émotions et d'affects. L'homme nouveau, le *Body Snatcher*, n'a besoin de rien, n'a de goût pour rien et évolue dans un monde « de réflexes conditionnés, de

marionnettes ne présentant pas le moindre soupçon de spontanéité »⁸⁷⁴. Cette caractéristique peut être analysée comme un « défaut de manque »⁸⁷⁵. L'homme semble dépossédé de ses aliénations sociales : le petit ami d'Elizabeth n'est plus passionné de sport, l'alcoolique cesse de boire et l'amour devient obsolète. Mais c'est surtout l'idée d'un bouleversement de la communauté et de la « symbiose »⁸⁷⁶ que l'on retrouve dans les deux films. Richard Begin définit cet idéal symbiotique comme le fait « de vivre ensemble dans un seul et même habitat considéré, selon des valeurs bien occidentales, comme "naturel" : la famille, la maison, les voisins, les collègues ou toute autre tribu sociale »⁸⁷⁷. Ce cercle familial et intime s'inscrit au cœur de cette altération. À l'image du petit Jimmy Grimaldi qui semble se jeter sous les roues du docteur Bennell, au début du premier film, fuyant une mère qui n'est pas la sienne et s'exclamant : « Ce n'est pas ma mère ! Ce n'est pas ma mère ! ». Puis la cousine de Becky Driscoll (Dana Wynter), Vilma, lui avoue ne plus reconnaître plus son oncle Ira : « Il agit et parle comme lui. Mais il lui manque quelque chose. Il ne me regarde plus de la même façon. ». À mesure que l'invasion prend de l'ampleur, la menace de la duplication précipite les deux personnages principaux (Miles/Becky et Matthew/Elizabeth) dans leurs désirs, ultimes témoignages de leur humanité. À Santa Mira, le docteur Miles Bennell retrouve son amour de jeunesse, Becky Driscoll, fraîchement divorcée. Dans leur lutte commune, ils finissent par se déclarer leur amour afin de ne pas se réveiller dans « un monde sans amour ». À San Francisco, Matthew Bennell et Elizabeth Driscoll jusque-là simples collègues, tombent dans les bras l'un de l'autre dans un moment critique et se clament mutuellement leur amour.

2. Un double végétal extraterrestre

La représentation du « double ennemi » convoque une vision menaçante de l'espace combiné avec une métaphore végétative et légumière. À ce titre, les deux génériques sont significatifs utilisant une imagerie du ciel ou de l'espace, référence à l'origine extraterrestre de l'invasion future. Les crédits du premier film apparaissent sur un ciel sombre et troublé par le passage de nuages en accéléré, signifiant que la menace vient d'en haut. L'origine de l'invasion, établie beaucoup plus tard dans le film, est décrite comme « des semences dérivant

⁸⁷⁴ Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, Évreux, Éditions du Seuil, 1972, p. 197.

⁸⁷⁵ Les êtres se trouvent ainsi privés « de la possibilité si humaine d'addiction », in Xavier Daverat, « Abel Ferrara et le mal », in *Why not ? Sur le cinéma américain*, Jean Baptiste Thoret, et Jean-Pierre Moussaron (dir.), Pertuis, Rouge Profond, 2002, p. 154.

⁸⁷⁶ Richard Begin : « "C'est ce regard-là qui a disparu!" *Invasion of the Body Snatchers* ou l'altération du même », in Laurent Guido (dir.), op. cit., p. 104.

⁸⁷⁷ Ibid.

dans l'espace [ayant] pris racine dans un champ [...] [les] nouveaux corps grandissent là-dedans ». Dans le second film, le générique situe immédiatement le film dans une dimension anormale et science-fictionnelle. Les premières images sont révélatrices puisque qu'elles montrent une véritable migration cosmique de végétaux extraterrestres inscrivant le caractère anormal de l'invasion dès le générique. Le premier plan s'ouvre sur une planète à la roche rougeâtre, évoquant Mars, recouverte d'une végétation sur laquelle se développent et se détachent des particules blanches. Ces particules blanches s'apparentent à des cellules transparentes et volatiles. Elles s'élèvent du sol, volent en apesanteur à travers l'espace jusqu'à la Terre. Un plan sur les nuages suggère leur passage dans l'atmosphère avant qu'elles atterrissent et viennent germer sur des végétaux terrestres. San Francisco est symbolisé par le Golden Gate Bridge, au pied duquel des plantes sont colonisées par les particules extraterrestres. Le Golden Gate, littéralement « le pont de la Porte d'or », ouvrage hors norme et symbole emblématique de l'identité américaine,⁸⁷⁸ permet de traverser le détroit du Golden Gate⁸⁷⁹ et de relier la ville de San Francisco à celle de Sausalito. Le fait que les graines extraterrestres viennent germer au pied de ce pont met en évidence le symbolisme de « Centre » décrit par Mircea Eliade : « Le pont ou l'échelle entre la Terre et le Ciel étaient possibles parce qu'ils s'élevaient dans un Centre du Monde. »⁸⁸⁰. L'Amérique, toujours pensée comme centre, subit symboliquement les assauts venus du ciel par l'intermédiaire de ce pont suspendu.

Les graines extraterrestres s'accrochent comme de la glu à la végétation puis un bulbe marron, surmonté d'une fleur rouge, se forme. L'héroïne, Elisabeth Driscoll, telle une Eve au paradis terrestre, en cueille une au début du film et provoque sans le savoir la transformation de son compagnon. Elle finit par l'examiner et constate qu'il s'agit d'une fleur qui prolifère dans des ruines ou des villes rasées par la guerre : « *It's a grex. That's when two species cross-pollinate and produce a third completely unique one [...] many of the species are dangerous weeds and should be avoided. [...] Their rapid and widespread growth was even observed in many of the war-torn city of Europe. Indeed, some of these plants may thrive on devastating ground.* ».

⁸⁷⁸ Le Golden Gate est présent dans de nombreux films. Dans *Invasion USA* (1952), le pont est pris pour cible et détruit par les Russes. Dans *Le Monstre vient de la mer* (*It Came from Beneath the Sea*, 1955), il est détruit par une pieuvre géante ; dans *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958), Kim Novak se jette mystérieusement dans l'océan devant lui ; dans *Superman* (1978), le super-héros y sauve de justesse les enfants d'un bus scolaire ; dans *Star Trek VI : Terre inconnue* (*Star Trek VI : The Undiscovered Country*, 1991) et *Star Trek* (2009), la Star Fleet Academy est située sur le Golden Gate ; et dans *X-men : L'Affrontement final* (*X-Men : The Last Stand*, 2006), le personnage Magnéto le détourne pour accéder à l'île d'Alcatraz.

⁸⁷⁹ La porte d'or fait référence à la ruée vers l'or en Californie (1848-1856) qui transforme profondément la Californie. Le petit hameau de San Francisco se développe et compte 70 000 habitants en 1862. Cette fièvre de l'or est évoquée par Mark Twain dans *Mes folles années* (1872).

⁸⁸⁰ Mircea Eliade, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 2004, p. 63.

La capacité d'adaptation des envahisseurs est extrême et le moyen de prolifération s'incarne dans des cosses végétales⁸⁸¹ ressemblant à des haricots géants. Dans le film de Siegel, elles font leur première apparition dans une serre⁸⁸² pendant un moment de répit et de convivialité pour Miles et Becky, lors d'un barbecue, situation typique des années cinquante, illustrant « *a quintessential postwar american tableau* »⁸⁸³. Dans le deuxième film, elles apparaissent dans un jardin, les nouveaux corps poussant comme des légumes. L'eau devient logiquement un facteur de croissance et de circulation du mal. Élément vital pour toute forme de vie végétale sur Terre, l'eau de pluie médiatise la propagation des graines extraterrestres au début du film. Son ruissellement transporte avec elle les semences extraterrestres, venant les fixer sur les plantes et imprégner la terre. Symboliquement, le premier cadavre est découvert dans des thermes où l'humidité est omniprésente et où la vapeur d'eau embrume les vitres des cabines. Ces thermes sont tenus par Nancy Bellicec (Veronica Cartwright), la femme d'un ami de Matthew, Jack Bellicec (Jeff Goldblum). Ils incarnent un couple hippie, adepte d'une culture alternative et écologique.⁸⁸⁴

b. Le principe du *snatching*⁸⁸⁵

Tous les personnages sont confrontés à la menace d'une duplication. Le processus de transformation, appelé le *snatching*, réinvente une structure corporelle à l'identique en puisant aux sources anatomiques du sujet. Il peut s'interpréter comme une « invention économique de l'altération absolue par substitution du Même au Même »⁸⁸⁶. La violence de l'invasion est d'autant plus grande que la substitution s'opère pendant le repos des personnages. Ce processus nécessite le sommeil de l'homme, par extension celui de la raison appelant à une vigilance de tous les instants (1). La duplication des humains s'effectue par la germination des corps substitutifs à l'intérieur dans des cosses végétales. Comme pour *the Thing*, elle passe par l'accaparement des corps et par une atteinte à l'intégrité physique et morale mis en scène différemment d'un film à l'autre (2).

⁸⁸¹ Cette caractéristique organique fait référence à la Nature, qui était d'ailleurs, pendant la conquête de l'Ouest, l'ennemi le plus redoutable du pionnier américain. Sur l'affiche du film de Philip Kaufman en 1978 apparaissait sous le titre, la phrase : « *The seed is planted... Terror grows.* ».

⁸⁸² Alors que dans le livre, elles apparaissent dans la cave de la maison de Miles.

⁸⁸³ Rick Worland, *Horror film, an introduction*, Blackwell Publishing, 2007, p. 98.

⁸⁸⁴ De manière ironique, Nancy pense que les plantes « ressentent des émotions, comme les humains » et leur passe de la musique classique pour stimuler leur croissance.

⁸⁸⁵ *To snatch* en anglais signifie « arracher avec force, s'agripper ».

⁸⁸⁶ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, Université DeBoeck, 1998, p. 23.

1. Une apologie de la vigilance

« *Sleep no more!* »⁸⁸⁷, prophétise le titre initial du premier film, en référence au monologue d'Hamlet : « *To die, to sleep... No more; and, by a sleep, to say we end.* »⁸⁸⁸ Dans les deux films, dormir équivaut à disparaître. Il faut donc être en alerte constante, la baisse de vigilance devenant dangereuse. Ceux qui résistent sont ceux qui veillent, d'où la nécessité d'être en état d'alerte constante, motif typique des films fantastiques des années cinquante, que l'on retrouve notamment dans l'avertissement radio entendu à la fin de *La Chose d'un autre monde* : « *Keep watching the skies !* ». Derrière cette thématique du sommeil assassin⁸⁸⁹, il y a un appel à la lucidité et à la clairvoyance. Le nom de la ville fictionnelle Santa Mira est d'ailleurs symbolique, il comporte déjà en lui l'idée du regard⁸⁹⁰, de la surveillance. Cette privation de répit pour les personnages est d'autant plus difficile que le sommeil est une phase de vulnérabilité et de récupération nécessaire aux personnages. Pour Jean-Baptiste Thoret, il constitue « le lieu où l'homme fatigué prend congé de l'énergie qui le ronge. Zone frontière où certains refont le plein d'énergie là où d'autres s'en délestent à jamais »⁸⁹¹. La menace est d'autant plus implacable que le repos est un besoin vital pour l'homme. Il ne peut rester éveillé éternellement. Cet aspect-là revient sans cesse dans les deux films : « Il finira bien par s'endormir. », prophétisent les Pods à propos de Miles ou de Matthew.

La lutte acharnée des personnages pour rester debout se confond avec celle d'une humanité en perte. Pour résister, ils passent par divers moyens : la fuite⁸⁹² et la prise de médicaments excitants ou d'amphétamines contribuant à renforcer le climat paranoïaque. Ce sommeil de la raison s'apparente à un lavage de cerveaux collectif, réduisant les « nouveau-nés » à des automates, des êtres décérébrés. Comme le constate Elizabeth : « C'est comme si la ville entière avait changé en une nuit. ». Ce sommeil mortel est parfois même mis à exécution ou conseillé par des intimes et des proches, une trahison dramatisant davantage la nécessité d'une vigilance constante. La dénonciation des proches, acculant à l'exil et à la fuite, c'est « justement toute l'horreur douloureuse du maccarthysme où une dénonciation est davantage

⁸⁸⁷ Titre initial du film de Don Siegel.

⁸⁸⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Le livre de poche, 1996, [1603], p. 150.

⁸⁸⁹ D'autres films ont en commun cette idée du sommeil horrifique. Notamment les films mettant en scène le personnage de Freddy Krueger dans une série de films dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Le premier réalisé par Wes Craven, en 1984, s'intitule *Les Griffes de la nuit* (*A Nightmare on Elm Street*).

⁸⁹⁰ *Mirar* en espagnol signifie « regarder » et *Mira* veut dire « la vue ».

⁸⁹¹ Jean-Baptiste Thoret, « Énergie, action, violence : les métamorphoses du cinéma américain dans les années soixante-dix », in *Why not ? Sur le cinéma américain*, Jean-Baptiste Thoret, et Jean-Pierre Moussaron (sous la direction de), Pertuis, Rouge Profond, 2002, p. 43.

⁸⁹² Le mot *RUN* est inscrit sur une étagère dans le bureau de Matthew Bennell à la fin du deuxième film.

prise au sérieux quand elle vient des proches, des intimes »⁸⁹³. Les deux films se closent sur la transformation de l'héroïne, d'abord Becky sous le regard désespéré de Miles : « Un instant de sommeil et la femme aimée s'est changée en ennemie farouche ». Puis celle d'Elizabeth laissant Matthew seul face à la menace.

2. L'accaparement des corps

La reproduction des corps substitutifs par les cosses s'apparente à une appropriation suivie d'une copie du corps humain. Chez Don Siegel, cet accaparement des corps s'effectue dans le hors-champ ; seule une imitation de Becky est découverte par Miles, qu'il décrit comme « un masque inachevé. Les traits sont vagues, mal dessinés. Ce n'est pas un cadavre mais une statue sur le point de s'animer ». De même, le devenir des anciens corps n'est pas montré, Seule une explication est avancée par le héros : « Ils se désintègrent probablement au terme du processus. ». Cette absence suggère la représentation propre, aseptisée et parfois décourageante (« Vous ne sentirez rien ») de l'apocalypse nucléaire, récurrente dans les années cinquante.⁸⁹⁴

Chez Kaufman, elle est mise en scène comme un viol physique, plein cadre. La scène de transformation est montrée comme un accouplement suivi d'un accouchement, représentation renforcée par la nudité des corps naissants. Pendant un instant de répit, Matthew, assoupi dans son jardin, finit par s'endormir lentement. En plan serré, des petites racines viennent s'accrocher à son bras et s'enrouler doucement autour. Un plan large en contre-plongée vient immédiatement confirmer la présence de quatre cosses à ses côtés (destinées aux quatre personnages présents). L'extrémité de la cosse s'ouvre laissant bourgeonner une fleur rose, couleur chair. Le bouton de la fleur expulse ensuite une sorte de crâne visqueux puis un corps en entier. Ces nouveaux corps, recouverts d'un liquide semblable à du sperme, se composent de filaments blancs, semblables à des petites racines sortant de ces cosses et s'accrochant à la peau humaine. Ces radicules s'introduisent dans les orifices pour en absorber les sucres vitaux et nourrir la copie symbolisant l'idée du vampirisme.

Pendant la transformation, les corps semblent connectés, dans une relation d'interdépendance, puisque le réveil de l'un provoque le délaissement de l'autre : plus Matthew semble sombrer dans un sommeil profond, plus les corps avancent dans leur développement. Sa peau

⁸⁹³ Jean-François Tarnowski, op. cit., p. 86.

⁸⁹⁴ Michel Chion, *Les Films de science-fiction*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008, p. 237.

commence à peler, à se dessécher. Son double semble le vider de sa substance et absorber son énergie vitale. Inversement, son réveil provoque chez le corps naissant des convulsions suivies de cris effrayant. L'immobilité des corps, chez Siegel, laisse place chez Kaufman à des corps mouvants qui se débattent et poussent des cris, comme des nouveau-nés à la naissance. La transformation est montrée de manière traumatique et douloureuse. L'ancien corps est littéralement réduit en cendres lorsque le processus arrive à son terme. Si l'humain s'endort, les corps se désintègrent et l'enveloppe corporelle s'apparente à un sac vide destiné à être jeté aux ordures. Littéralement, ce sont les camions bennes qui récupèrent les restes de l'humanité. Leurs allées et venues incessants renforcent le caractère effroyable et implacable de l'invasion. Dans cette symbolique du sac poubelle renfermant les débris de l'humain « fusionnent les fours nazis, la volatilisation des corps à Hiroshima et la transformation contemporaine du patrimoine génétique en propriété industrielle, c'est-à-dire trois tentatives de néantisation de l'humain »⁸⁹⁵. Enfin, ce deuxième film innove en octroyant un langage aux *Body Snatchers*. Désormais, ils peuvent communiquer entre eux, comme le constate Elizabeth : « Je n'arrête pas de voir ces gens. Il y a une connexion entre eux. Il me semble qu'ils se passent des informations, un secret. ». Ils débusquent les humains par un cri strident et un doigt accusateur rendant encore plus difficile la survie des personnages.

Les deux films inaugurent un mode de représentation de l'invasion différente : le premier se situe dans un monde a priori normal et quotidien dans lequel des indices d'un autre monde caché apparaissent subrepticement jusqu'à sa découverte ; dans le second, les apparences basculent dès les premières images, dévoilant directement les dysfonctionnements liés à la présence des envahisseurs. Ils ont pourtant en commun d'illustrer le désir de mettre en place une société nouvelle et uniformisée, peuplée d'êtres semblables et robotiques au service de la survie du groupe pensé comme un tout.

B. Les modalités de l'invasion

Bien qu'il ait été souvent admis que le projet de société prôné par les *Body Snatchers* serait la métaphorisation et une critique du communisme, en particulier dans le film de Don Siegel, il apparaît plus pertinent de le rattacher à la question du Mal.⁸⁹⁶ À chaque fois, l'invasion est le prétexte pour mieux actualiser le péril identitaire et de l'uniformisation, bien qu'elle se

⁸⁹⁵ Nicole Brenez, op. cit., p. 14.

⁸⁹⁶ Éric Dufour, op. cit., pp. 69-72.

caractérise par une violence symbolique et le motif de la contamination, typique des films de science-fiction des années cinquante (a) et par la promotion d'un discours politique proche des idées totalitaires (b).

a. Une pandémie de la duplication

Les deux films jouent sur le même motif : celui d'une contamination qui prolifère et contre laquelle les structures politiques, économiques et sociales ne peuvent lutter (1). La logique de remplacement s'effectue si rapidement qu'elle provoque l'inversion des rôles entre humains et *Pods* par l'utilisation d'une imagerie médicale renversée (2).

1. Une prolifération d'ordre virale

Comparable à la multiplication d'un virus⁸⁹⁷, la prolifération des doubles est rapide et la contamination semble généralisée. Elle abolit les barrières sociales, le territoire et le milieu dans lequel évoluent les personnages n'est plus sûr. L'invasion gangrène tout le microcosme communautaire, détruisant les cercles familiaux, amicaux, jusqu'au milieu du travail. Elle annihile ensuite les barrières structurelles. Les autorités politiques, militaires et même scientifiques sont d'ordinaire les recours ultimes face à une menace. Lorsque les autorités locales s'avèrent impuissantes, les appels à Washington, au FBI ou au Pentagone sont souvent salvateurs.⁸⁹⁸ Parfois, c'est même l'intervention de l'autorité divine qui porte secours à la communauté en péril, comme dans *La Guerre des mondes*, où le scientifique est réduit à errer dans une église avant de s'en remettre à Dieu lui-même. *Invasion USA* se termine dans le bureau ovale sous l'autorité bienveillante d'un président dévoué à son pays. Enfin, dans *Des monstres attaquent la ville*, c'est l'union des trois instances (politique, scientifique et militaire) qui met fin à l'attaque des fourmis géantes.

Avec les *Body Snatchers*, les individus se retrouvent et doivent agir seuls. Il n'y a pas d'autorité supérieure, la complicité et la corruption des autorités sont généralisées. Le FBI « ne répond pas », le gouverneur est « occupé ». « Ils tiennent le central! » chez Don Siegel. La police appelle à l'apathie générale (« Restez sur place, Mr Bennell ! ») et les pouvoirs

⁸⁹⁷ D'un point de vue médical, le virus est un micro-organisme intracellulaire. Il a besoin d'une cellule hôte dont il utilise les constituants pour se multiplier.

⁸⁹⁸ Peter Biskind, *Seeing is believing, or how Hollywood taught us to stop worrying and love the 50's*, New York, Bloomsbury, 2001, p. 124.

publics ne cessent de répéter : « Ne cédez pas à la paranoïa [...] restez tranquille ! ». Les médias ne remplissent plus leur rôle de transmission de l'information sur le territoire américain. À San Francisco, les routes sont bloquées par des barrages policiers empêchant la fuite des survivants : « Ils tiennent la ville sous contrôle ! », s'exclame Elizabeth. La distribution de cosses s'effectue même devant le City Hall (mairie). La ville contestataire n'est plus qu'un terreau propice à la propagation du Mal : « les virus prolifèrent dès qu'ils ont la place libre. Dans un monde expurgé de vieilles infections, dans un monde clinique idéal se déploie une pathologie impalpable, implacable, née de la désinfection elle-même »⁸⁹⁹.

L'armée est absente et/ou complice des envahisseurs et le téléphone devient un instrument de surveillance. Sa sonnerie retentit à plusieurs reprises, rappelant sans cesse aux personnages la menace qui les guette. « Ils savent qu'on est là », s'exclame Elizabeth dans le second film, en jetant un regard sur le téléphone. Enfin, les forces productives et économiques sont mises au service des *Pods*. Les fermiers de Santa Mira (Grimaldi, Pixley, Gessler) semblent avoir abandonné les principes de l'économie capitaliste fondée sur l'initiative individuelle et la libre entreprise, pour devenir des fermiers collectivistes au service de l'entité extraterrestre. Les cosses sont cultivées dans leurs fermes collectivistes : « Ils cultivent des milliers de cosses dans leurs serres », s'exclame Miles à la fin du film. Leur distribution centralisée et étatisée prend des allures de pratique de société à économie dirigiste, puisqu'elle s'effectue sous l'autorité de l'officier de police. À San Francisco, l'industrialisation de la culture des cosses devient une réalité : « Une usine... Ils les font pousser ! ». Matthew, dans un dernier élan, tente de saboter l'usine en y mettant le feu, dans une scène qui rappelle la destruction de l'usine fabriquant le fameux « soleil vert » par le héros joué par Charlton Heston dans *Soleil Vert*⁹⁰⁰ (*Soylent Green*).

2. La métaphore médicale renversée

Les premières images du film de Don Siegel sont celles d'une entrée d'hôpital, où Miles en fuite et affolé vient raconter son histoire ; celui de Kaufman s'ouvre sur l'inspection de l'hygiène d'un restaurant français par Matthew les inscrivant dès le début dans une imagerie

⁸⁹⁹ Jean Baudrillard, *La Transparence du mal. Essais sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990, p. 69.

⁹⁰⁰ *Soleil Vert (Soylent Green)* est un film d'anticipation réalisé en 1973. En l'an 2022, New York est surpeuplé et pollué. La faune et la flore ont disparu de la surface terrestre. Les humains se nourrissent désormais d'un aliment de synthèse appelé *soylent green*, produit par la multinationale Soylent. Thorn (Charlton Heston), un policier, enquête sur l'assassinat d'un des dirigeants de la multinationale et découvre que le *soylent green* est fabriqué à base de cadavres humains.

médicale et sanitaire. Symboliquement, la dialectique du patient et du médecin est renversée par la mise en scène. Les médecins ne semblent pas convaincus par le récit de Miles. Son comportement agité et son accoutrement débraillé le placent dans la position du patient aliéné, tandis que l'atmosphère aseptisée du département de Santé publique l'inscrit paradoxalement comme l'un des foyers potentiels de la contamination. Les employés y apparaissent comme des machines automatisées et robotisées, marchant au pas et travaillant collectivement.

L'absence d'affects devient l'état de normalité. Les individus ne sont envisagés qu'au travers d'un prisme binaire : patients/guérisseurs. Les *Pods* sont devenus soignants et clairvoyants tandis que les humains sont les malades. La manifestation d'une émotion devient un signe clinique de l'état humain. Pour passer inaperçus, ils doivent donc simuler un état végétatif, marcher d'un pas lent sans aucun signe émotionnel : ils sont devenus des « hommes privés de leur énergie, renvoyés à un état purement végétatif, mû par l'instinct de survie, et dénué de passions »⁹⁰¹. Ce renversement accentue davantage le climat paranoïaque. Ceux qui paraissent fous ne le sont pas, comme Miles lorsqu'il se trouve au milieu des voitures, hurlant au grand complot.⁹⁰² Et inversement, ceux qui ont subi la transformation se posent en personnes lucides, rétablies et raisonnables : « Je me sentais comme une folle... En me réveillant ce matin, le cauchemar s'était dissipé » ; « Je voulais que tout le monde sache que j'ai retrouvé mon équilibre » ; « Femme guérie, beaucoup mieux aujourd'hui ! ». La pratique de la psychologie est présentée comme une technique de lavage de cerveau.⁹⁰³ En témoigne le personnage du psychiatre, présent dans les deux films, qui s'avère incapable de poser le bon diagnostic. Successivement, il s'agit selon lui d'une « sorte de névrose contagieuse ; une hystérie collective » due aux « événements mondiaux », puis d'une « grippe à forme hallucinatoire » dans le second film. Acquis à la cause des cosses, c'est avec des arguments scientifiques qu'il explique ensuite à Miles ou à Matthew en quoi cette « évolution vers une nouvelle forme de vie » est nécessaire et constitue un progrès. Enfin, les survivants sont désignés par les *Pods* selon un vocabulaire médical comme des individus de « type H ». Matthew et Elizabeth sont ainsi qualifiés par le chauffeur de taxi, joué par Don Siegel dans le

⁹⁰¹ Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 44.

⁹⁰² « *You're the next !* », crie-t-il aux automobilistes. L'un d'eux le traite d'ailleurs d'alcoolique. La première version du film devait se terminer sur cette scène.

⁹⁰³ Le roman de Finney se déroule pendant l'été 1953, et c'est à cette époque que la presse s'intéresse à l'histoire des GI's soupçonnés de s'être fait « laver le cerveau » par les communistes.

deuxième film, les inscrivant davantage comme des éléments subversifs, comme les « ennemis objectifs »⁹⁰⁴ de la nouvelle société, qu'il faut assimiler.

b. L'inéluctable uniformisation de la société

L'assimilation physique des êtres est consubstantielle d'une uniformisation de la société justifiée par un discours politique. Les *Pods* veulent imposer un *way of life* et une domination totale des individus au moyen de méthodes radicales. Chaque film exprime des peurs intimement liées à la période de production du film. Chez Siegel, plus qu'une fable maccarthyste⁹⁰⁵, il s'agit d'une critique de la société libérale américaine des années cinquante (1). Philip Kaufman, en choisissant la ville emblématique de San Francisco pour son intrigue, l'inscrit dans une veine désenchantée marquée par la fin de la contre-culture (2).

1. Une Amérique en proie à la standardisation

Le discours officiel des *Body Snatchers* ne varie pas d'un film à l'autre. Les deux œuvres proposent un nouveau *way of life*, basé sur une évolution naturelle de l'humain vers une existence sans affect et sans idéologie, et dont la seule liberté et le seul dessein sont la conservation et la survie de l'espèce.⁹⁰⁶ En ce sens, devenir un *Pod* va de pair avec le fait d'abolir la pensée sans même la subsistance d'une pensée unique : pas de pensée du tout. Le seul fait d'être capable de penser et de ressentir des émotions devient suspect. À chaque fois, c'est le personnage du psychiatre qui expose et motive le changement : « Il y a un mois à Santa Mira, la vie était difficile. Puis la solution est venue [...] Nous renaissions dans un monde pacifié. Plus besoin d'amour... Sans l'amour, l'ambition, le désir, la foi, la vie est tellement plus simple ». Dans le film suivant, le psychiatre Kibner⁹⁰⁷ explique la renaissance « dans un monde sans troubles, sans anxiété, sans peur et sans haine [...] Nous évoluons vers une nouvelle forme de vie [...] Nous nous sommes adaptés et nous avons survécu. La fonction de la vie est la survie ! ». Cette évolution passe nécessairement par l'uniformisation

⁹⁰⁴ Hannah Arendt, op. cit., p. 56.

⁹⁰⁵ Peter Biskind, *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Bloomsbury, New York, 1983; Nora Sayre, *Running Time: Films of the Cold War*, Dial Press, New York, 1982.

⁹⁰⁶ Hannah Arendt, op.cit., p. 173.

⁹⁰⁷ Le rôle du psychiatre est d'ailleurs joué par Leonard Nimoy, connu pour son célèbre rôle de Spock dans la série *Star Trek*. Officier scientifique, bras droit du Capitaine James T. Kirk à bord du vaisseau *Enterprise*, Spock est mi-vulcain, mi-humain. Il lutte en permanence pour effacer toute trace d'émotion dans son comportement, comme le veut la tradition vulcaine.

et par la primauté du collectif sur l'individu qui « élimine l'individu au profit de l'espèce, sacrifie les “ parties ” au profit du “ tout ” »⁹⁰⁸. Ils prônent une société où l'individualité est dissoute au profit d'un « tout » et en ce sens, le film peut s'apparenter à une parabole du système totalitaire soviétique alimentée par le climat politique de l'ère maccarthyste et les déclarations de John E. Hoover à propos de la « révolution communiste » : « Souvenez-vous toujours que “ ça peut arriver ici ” et qu'il y a des centaines de personnes dans ce pays, en ce moment, qui travaillent en secret pour que ça arrive. »⁹⁰⁹

Cependant, une autre lecture s'impose. Le *Pod* constitue avant tout la matrice figurative d'un cinéma de la simulation au cœur de la filmographie de Don Siegel.⁹¹⁰ Précurseur d'un nouveau cinéma, dans les années cinquante, au même titre que Robert Aldrich ou Sam Peckinpah : « ses films ont absorbé le désenchantement consécutif à la crise de l'impérialisme américain, à l'enlisement vietnamien, à la résurgence de la violence politique. Ils décrivent avec pessimisme un monde contraint de faire le deuil des eschatologies qui l'ont alors jusqu'à présent justifié »⁹¹¹. L'invasion apparaît plutôt comme le spectre d'une démocratie fascisante se livrant à la chasse aux subversifs. Cette peur d'une assimilation sociale et de la perte du libre arbitre qui s'y rattache s'impose comme une critique du climat anxigène des années cinquante et une exhortation désespérée contre la standardisation rampante d'une société apathique. La présence de Daniel Mainwaring⁹¹² à l'écriture du scénario renforce d'autant plus cette interprétation. Journaliste engagé et proche des *major leftists*, il s'est illustré à travers de nombreux écrits critiquant violemment la corruption et le maccarthysme triomphant : « *The totalitarianism in Mainwaring's belief was homegrown, not imported.* »⁹¹³ Son coscénariste Richard Collins, non crédité, est l'un des témoins inamicaux devant la HUAC en 1947.⁹¹⁴ En prenant ses distances avec le livre de Jack Finney⁹¹⁵ et sa fin en forme de *happy end*, ils décrivent le microcosme de Santa Mira, tout autant menacé par

⁹⁰⁸ Hannah Arendt, op. cit., p. 210.

⁹⁰⁹ John Edgar Hoover, *Masters of Deceit, the story of Communism in America and How to fight it*, New York, Henry Hold and company, 1958.

⁹¹⁰ Voir Jean Baptiste Thoret, op. cit., pp. 43-44.

⁹¹¹ Jean-Francois Rauger, « Visages sans yeux, Don Siegel », *Cinémathèque*, n°16, p. 80.

⁹¹² Il est également l'auteur du scénario de *Haines* (1950), de Joseph Losey, film ouvertement antimaccarthyste. Il est crédité sous le nom de Geoffrey Homes au générique, son pseudo comme romancier. Auteur de nombreux romans policiers, cette influence a sans doute son importance dans le traitement du film de Don Siegel, plus proche du policier que de la science-fiction. Ce paradoxe est d'ailleurs l'un des atouts du film.

⁹¹³ Albert J. La Valley, *Invasion of the Body Snatchers : Don Siegel, director*, Rutgers University Press, 1989, p. 8.

⁹¹⁴ Éric Duffour, *Le Cinéma de science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 71.

⁹¹⁵ Le livre de Jack Finney se termine par le départ des envahisseurs, les cosques s'envolent, fuyant la Terre devenue hostile.

l'uniformisation des opinions que par une vaste conspiration du silence. Le motif du sommeil et du réveil des consciences est symptomatique, il met en lumière l'indifférence passive d'une majorité silencieuse. Les autorités, porteuses du consensus politique, social et culturel, volent les corps et les âmes. Don Siegel partage le constat de ses scénaristes : ayant eu lui-même quelques difficultés à imposer sa vision du film à la *Warner*, il qualifie le studio de « *Pods* ». ⁹¹⁶

2. Une Amérique en proie à la fin des idéaux

Le film de Philip Kauffman peut s'interpréter comme une réflexion sur la fin de la contre-culture. L'action se déroule dans la ville emblématique de San Francisco dans laquelle l'uniformisation rampante est prégnante par les méthodes employées. Elles ressemblent à celles utilisées par les régimes totalitaires selon la définition de Hannah Arendt ⁹¹⁷ et visent la domination totale par la terreur et la propagande. La dissolution des institutions traditionnelles s'accompagne d'un climat de défiance mutuelle entre les individus. La délation devient l'une des armes privilégiées des *Pods*, symbolisée par leur doigt accusateur accompagné d'un cri strident maléfique et rassembleur pour dénoncer et débusquer les derniers humains. Ce pouvoir illimité « ne peut être assuré que si tous les hommes littéralement, sans exception aucune, sont dominés de façon sûre dans chaque aspect de leur vie » ⁹¹⁸. L'éducation doit être mise sous contrôle. Le rôle d'endoctrinement de l'école est souligné dès les premières images. Il s'ouvre dans un parc à San Francisco où une institutrice encourage ses élèves à cueillir les fleurs maléfiques : « *There's some more flowers, kids. Go pick'em. Now you can take them home to your parents* ». Les enfants s'exécutent, signant ainsi leur endoctrinement futur. Symboliquement, le film se clôt sur un plan de Matthew observant le déchargement d'un camion rempli de cosses derrière une école tandis que les enfants sont pressés par leur enseignant d'aller faire la sieste. L'école devient non seulement un lieu de propagande, mais également un des médiums de l'invasion.

⁹¹⁶ Albert J. La Valley, op.cit., p.155. La Warner a demandé à Don Siegel d'ajouter au film un prologue et un épilogue, la fin initiale du film leur paraissant trop radicale. Ils ont également refusé le titre voulu par Don Siegel (« *Sleep no more* ») et trouvé le nouveau (« *Invasion of the Body Snatchers* »).

⁹¹⁷ Par système totalitaire, elle désigne le régime nazi et le régime stalinien. Elle distingue également des épisodes totalitaires en dehors de ces deux cas, comme le maccarthysme.

⁹¹⁸ Hannah Arendt, op. cit., p. 43.

L'art et la culture s'inscrivent comme les domaines privilégiés pouvant servir les moyens de propagande pour le contrôle des esprits et des cœurs. Les systèmes « ne tolèrent aucune activité qui ne soit pas entièrement prévisible »⁹¹⁹, exécutée à dessein. Cette uniformisation en marche de la culture dans laquelle toute initiative intellectuelle, spirituelle ou artistique spontanée devient dangereuse voire criminelle, est révélée par l'opposition entre deux personnages : le docteur Kibner (Leonard Nimoy) et Jack Bellicec (Jeff Goldblum), ami de Matthew. Tous deux sont des écrivains : Kibner est un psychiatre célèbre enchaînant les succès littéraires, « sortant un livre tous les six mois » ; Bellicec est la figure de l'écrivain raté en mal d'inspiration, le poète de la contre-culture. Leur inimitié est symbolisée par le dégoût de Bellicec à l'égard de Kibner : « son livre est infect. Ses idées, c'est de la merde ! ». Leur opposition est cristallisée par une scène dans une librairie où Kibner est venu faire la promotion de son dernier livre. Déjà acquis à la cause des envahisseurs, il apparaît comme l'écrivain-psychiatre de la masse, symbole d'une tendance à l'uniformisation littéraire, d'autant plus symbolique dans la ville de San Francisco.⁹²⁰ Dans cette librairie, où tous ses adeptes viennent célébrer le grand psychiatre Kibner, Jack Bellicec apparaît totalement isolé et hagard. Il s'exclame : « Kibner veut changer l'homme pour l'adapter au monde. Alors que moi je veux changer le monde pour l'adapter à l'homme. Où est Homère? Kazantzakis? Où est Jack London ? »⁹²¹ avant de prophétiser : « C'est une énorme conspiration ! ». L'isolement du personnage constitue « le début de la terreur [...] certainement son terreau le plus fertile »⁹²² que la suite du film vient confirmer. C'est accompagné de Kibner que Jack Bellicec vient débusquer Matthew et Elizabeth cachés au département de santé. À ce moment-là, Jack avoue que Kibner « a raison » et son ralliement à la masse vient assurer de l'atomisation définitive des individus.

San Francisco, ville emblématique ayant abrité les premiers balbutiements de la contre-culture et donné un espoir sans précédent à la jeunesse américaine, s'inscrit comme le foyer d'une standardisation rampante. Le casting accentue la violence symbolique de l'invasion. Donald Sutherland, un des leaders de cette génération d'acteurs engagés et fervents militants contre la

⁹¹⁹ Hannah Arendt, op. cit., p. 66.

⁹²⁰ San Francisco a vu naître le mouvement littéraire et artistique de la *Beat Generation* dans les années cinquante.

⁹²¹ Il choisit symboliquement trois écrivains : Homère, dont l'étymologie du nom signifie en grec ancien « otage », « celui qui est obligé de suivre » ; Kazantzakis, érudit grec, journaliste engagé, poète, philosophe, dont la démarche intellectuelle pourrait se résumer par l'épithète inscrit sur sa tombe à Héraklion : « Je n'espère rien, je ne crains rien, je suis libre. » ; Jack London, écrivain et journaliste engagé, qui adhère en 1896 au *Socialist Labor Party* et dont la démarche intellectuelle libre et vagabonde inspirera notamment Jack Kerouac.

⁹²² Hannah Arendt, op.cit., p. 225.

guerre du Vietnam,⁹²³ incarne le héros Matthew. À la fin du film, il croise Nancy, femme de Jack Bellicec, dernière survivante du groupe d'amis. Elle l'interpelle devant le City Hall, il se retourne et la pointe du doigt en criant. Lui aussi est passé du côté des envahisseurs. Plus ancré dans le contexte post-soixante-dix marqué par la réélection de Nixon et les années de désorientation politique suivant l'effondrement de la contre-culture, ce second film témoigne d'une résonance particulière signant la toute-puissance du conformisme. Comme le confie Philip Kaufman dans une interview: « Nous étions tous endormis dans les années cinquante, à plein d'égards. Nos existences étaient conformistes et déterminées de l'extérieur. Nous nous sommes peut-être un peu réveillés dans les années soixante, mais maintenant nous nous sommes à nouveau rendormis. »⁹²⁴

Les mouvements de protestation, nés au début des années soixante, les mouvements féministes, homosexuels, pour les droits civiques ou contre le conflit au Vietnam font place dans les années soixante-dix à des assassinats et à des scandales politiques que le genre fantastique va absorber en le traduisant à la fois par un discours cinématographique plus radical et par une esthétique *gore* caractérisée par une outrance et une surenchère de l'horreur sanglante. Le genre explose dans les années soixante-dix, conjugué à la disparition du code de censure, à l'évolution des mœurs et au contexte politique. Une figure en particulier se situe au carrefour du fantastique, de la science-fiction et de l'horreur, inscrivant les effets *gore* dans une dimension éminemment politique : le mort-vivant de Georges A. Romero. Les *Body Snatchers* et le mort-vivant s'inscrivent comme les deux faces d'une même invasion : l'une invisible, l'autre visible. Elles ont en commun de priver la figure monstrueuse d'une dimension positive et d'un potentiel progressiste capable donner un sens aux réactions et aux actions humaines⁹²⁵ et sont révélatrices de l'impuissance des autorités politiques et des défaillances du monopole légitime de la violence.

⁹²³ Il a participé au scénario et à la réalisation du documentaire de Francine Parker, *F.T.A.* (littéralement *Free The Army* ou *Fuck The Army*) aux côtés de Jane Fonda en 1972 qui retrace la tournée du spectacle effectuée par une troupe d'acteurs, de musiciens et de comiques près des bases militaires américaines sur la côte ouest des États-Unis. Ponctué de nombreux numéros musicaux ou comiques, son but est de dialoguer avec les soldats, de les faire réfléchir à leur engagement, voire de les pousser à l'insoumission.

⁹²⁴ Jim Hoberman, *The Magic Hour, Une fin de siècle au cinéma*, Nantes, Capricci, 2009, p. 89.

⁹²⁵ Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 102.

Section 2. Analyse d'une figure moderne : le mort-vivant de Georges A.

Romero

En 1968, George A. Romero réalise avec une équipe réduite⁹²⁶ *La Nuit des morts-vivants* (*Night of the Living Dead*). Le registre de l'horreur est choisi essentiellement pour des raisons commerciales, et leurs économies propres (114 000 dollars suffiront) sont engagées pour le tournage dès le printemps 1967. Comme pour les deux suivants - *Zombie : Le crépuscule des morts* (*Dawn of the Dead*, 1978) et *Le Jour des morts-vivants* (*Day of the Dead*, 1985) – ces films sont produits par George A. Romero et son équipe hors des circuits hollywoodiens, sous forme d'autoproductions mêlées à certaines coproductions internationales, notamment avec Dario Argento⁹²⁷ pour le second. À chacune de ces productions, George Romero s'assure d'une indépendance financière afin de maîtriser l'esthétique de ses films et cette marginalisation volontaire est certainement l'une des raisons pour lesquelles sa production constitue « un lieu de réflexion formel et métaphorique, aux États-Unis comme au-delà des frontières américaines »⁹²⁸.

La sortie du premier opus est indissociable de son contexte. 1968 est une année charnière, l'offensive du Têt surprend les officiels américains en janvier, Martin Luther King est assassiné en avril et la pauvreté grandissante liée aux inégalités sociales signe en partie l'échec de la *Great Society* prônée par le président Johnson. Le cinéma américain fait le deuil de son classicisme, la plupart des genres subissant une profonde métamorphose⁹²⁹ caractérisée par une violence crue et des scènes particulièrement sanglantes : *La Horde sauvage* (*The Wild Bunch*, 1969) pour le western, *Bonnie et Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967) et *French Connection* (1971) pour le film policier, ou encore *M.A.S.H.* (1970) pour le film de guerre. L'heure est à l'inflation réaliste de la violence et de l'horreur avec la guerre du Vietnam, et ses images viennent hanter l'Amérique. L'horreur et la sensation que finalement l'ennemi puisse être votre voisin ou que le Mal est à l'intérieur, et l'idée que la frontière entre *Eux* et *Nous* semble désormais ténue, touchent toute la production cinématographique.

⁹²⁶ Ce premier film est produit par *Image Ten Productions*, la société de production créée par Georges A. Romero. Il co-écrit le scénario avec John A. Russo et occupe le poste de chef opérateur et de monteur.

⁹²⁷ Un accord entre eux stipule que Laurel Production (compagnie de Georges A. Romero et Richard P. Rubinstein) détient les droits du film (et le *final cut*) pour les pays anglophones et l'Amérique du Sud tandis que les coproducteurs (dont Dario Argento et son frère Claudio) disposent des droits pour le reste du monde. Voir Roger Dadoun, *Cinéma, Psychanalyse et Politique*, Paris, Ciné Seguir, 2000, pp. 153-154.

⁹²⁸ Francesco Pitassio, « Mauvais rêves. George A. Romero, les mort-vivants et le cauchemar américain », in Laurent Guido, *Les peurs de Hollywood*, op. cit., p. 118.

⁹²⁹ Jean-Baptiste Thoret, « Ils sont comme nous », in Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Politique des Zombies*, Paris, Ellipses, 2007, p. 6.

Robin Wood analyse l'évolution du fantastique partir des années soixante comme un inexorable « retour du refoulé »⁹³⁰ symptomatique d'une période de « crise et de désintégration culturelles extrêmes, qui seules offrent la possibilité d'un changement radical et d'une reconstruction »⁹³¹. Le grand mouvement de dépeçage et de défiguration des corps et de l'histoire va de pair avec un grand mouvement du retour du refoulé et du déterrement. Les frontières entre l'humain et l'inhumain ou entre le héros et l'ennemi s'amenuisent, et celles entre le hors-champ et le champ s'interpénètrent, ne laissant aux personnages aucune position sûre. La naissance de cette figure passe par sa reconstruction artistique et cinématographique de la superstition d'origine (vaudou) et sa mise en œuvre par sa transposition dans le monde contemporain selon le sens parabolique souligné par Gérard Lenne : « Au lieu de sonder les mystères qui l'entourent, l'homme s'interroge sur lui-même. »⁹³². L'œuvre de Romero est un cas particulier d'un point de vue du discours et du mode de production. Il a non seulement modernisé la figure traditionnelle du non-mort,⁹³³ mais aussi révolutionné le genre en livrant la matrice figurative du zombie moderne.

Pour Gilles Deleuze, « le seul mythe moderne, c'est le celui des zombies »⁹³⁴. Le mort-vivant romerien s'est imposé comme une des figures politiques des plus modernes du cinéma américain (I). L'analyse porte sur les trois premiers films de son œuvre⁹³⁵ au fil desquels une continuité temporelle s'élabore par les titres (Nuit/Aube/Jour) et par l'évolution de l'invasion (Emergence/Diffusion/Victoire) accentuant sa radicalité symbolique. L'invasion des morts-vivants accule les survivants à faire table rase du passé et signe la condamnation d'une société d'un point de vue politique, militaire et éthique (II).

⁹³⁰ Selon lui, via la figure du monstre s'effectue un retour du refoulé dans le film d'horreur des années soixante et soixante-dix qui représenterait des formes de sexualité qui ne seraient pas en accord avec les normes sociales dominantes, avec le modèle du couple monogame, hétérosexuel, la famille et les institutions qui le soutiennent. Sa thèse centrale est : « *In a society built on monogamy and family there will be an enormous surplus of repressed sexual energy, and that what is repressed must always strive to return.* », in Robin Wood, op. cit., p. 72.

⁹³¹ Robin Wood, « Le retour du refoulé », in Frank Lafond, *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Liège, Éditions du Céfal, 2003, p. 24.

⁹³² Gérard Lenne, *Le Cinéma "fantastique" et ses mythologies, 1895-1970*, Paris, Henry Veyrier, 1985, p. 71.

⁹³³ Le mort-vivant est une figure qui existe dans de nombreuses religions. Sorte de cadavre réanimé au sens strict ou esprit de personne morte revenu au sens large.

⁹³⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 401.

⁹³⁵ Œuvre qui a engendré une progéniture cinématographique aussi nombreuse et différenciée. Il réalise trois autres films dans la même veine par la suite avec *Le Territoire des morts* (*Land of the Dead*, 2005), *Chronique des morts vivants* (*Diary of the Dead*, 2008) et *Le Vestige des morts-vivants* (*Survival of the Dead*, 2010).

I. *Le mort-vivant, la métaphore du déterrement*

Tandis que les *Body Snatchers* capitalisent sur la thématique du sommeil mortel, les morts-vivants flirtent avec l'activité onirique tant ils « semblent littéralement naître du sommeil de la raison »⁹³⁶. Cette figure issue du folklore haïtien est, dans un premier temps, une parabole de l'exploitation du travailleur dans l'économie industrielle moderne mais aussi celle du « native » des pays colonisés.⁹³⁷ Déjà employée dans le cinéma hollywoodien, par des cinéastes comme Jacques Tourneur avec *Vaudou (I walked with a zombie, 1943)* ou Victor Halperin avec *White Zombie (1932)*, elle est réactualisée par le mort-vivant « romerien », qui se différencie radicalement de ses ancêtres. Il n'est plus l'instrument d'un maître, ni une victime pathétique et romantique soumise à une volonté humaine⁹³⁸. Il devient désormais un ennemi actif et cannibal. La violence symbolique de l'invasion réside dans les caractéristiques de cette nouvelle représentation (A). Dans les trois films, les morts-vivants s'attaquent aux humains et dévorent leurs chairs inscrivant ces figures de l'altérité dans un rapport de dévoration. Ces corps sans âme se traînent lentement et inexorablement se mouvant uniquement par une faim frénétique (B).

A. La modernisation politique du mort-vivant

En 1968, la figure du mort-vivant entre dans l'ère politique en devenant « une métaphore limpide d'une Amérique déliquescence en proie à un refoulé qui fait retour ».⁹³⁹ Le mort-vivant n'est plus une victime dirigée. Coupé de tout signifiant sacré, il devient une figure qui ne fait plus sens. La transgression des lois naturelles et de la frontière entre la vie et la mort devient elle-même signifiante (a) et son apparition au sein de l'intrigue est symptomatique (b).

⁹³⁶ Francesco Pitassio, op. cit., p. 123.

⁹³⁷ Maximilien Laroche: « *The figure of the zombi represents the African view of death as it was transformed within the Haitian context. He is the symbol of the slave, the alienated man robbed of his will, reduced to slavery, forced to work for a master. This explains his double economic and religious significance* », in Rowland Smith, *Exile and Tradition. Studies in African and Caribbean Literature*, Longman, Dalhousie University Press, 1976, p. 55.

⁹³⁸ Dans *White Zombie*, c'est un sorcier vaudou, Murder Legendre, interprété par Bela Lugosi, qui contrôle par son pouvoir hypnotique une armée de zombies qu'il exploite dans usine de canne à sucre. Dans *I Walked With a Zombie*, à Haïti, la femme d'un riche propriétaire, Mrs Rand, est atteinte d'une étrange maladie. L'infirmière américaine venue la soigner découvre qu'elle est devenue zombie à la suite d'un sort vaudou jeté par sa belle-mère, pour avoir voulu s'enfuir avec son beau-frère.

⁹³⁹ Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 7.

a. Une figure subversive et radicale

La modernisation passe par la reconstruction de cette figure dont le surgissement ne s'explique plus. Par sa métaphorisation, il traduit l'état symptomatique et chaotique dans lequel la société américaine se trouve à l'aube des années soixante-dix (1). Elle passe également par une esthétique à chaque film renouvelée, mise au service d'une dénonciation pamphlétaire (2).

1. Le désenchantement du mort-vivant : l'absence de sens

Loin de tout rituel religieux, le mort-vivant chez Romero est constitué par le mélange d'éléments relevant à la fois de la figure du zombie vaudou (mort au visage terreux qui se lève de terre), du vampire⁹⁴⁰ (dont la morsure entraîne la contamination et la transformation) et du cannibale (qui se nourrit de chair et de sang humain). Désormais, il envahit le territoire américain et n'est plus cet ennemi lointain issu de contrées exotiques comme Haïti ou la Transylvanie⁹⁴¹. Il retient de la figure classique sa représentation physique : raideur des corps, démarche lente et mécanique, regard vide. Mais son existence n'est pas le signe d'une faute ou d'une transgression comme pour les vampires ou les fantômes. La survie alimentaire semblant seule guider leur retour d'entre les morts, ils incarnent, de ce fait, le « degré zéro du vivant dans sa conception épistémologique la plus éculée »⁹⁴². Ils n'ont de spécifiquement humain que les stigmates de leur ancienne vie (visage, habits), ce sont des êtres ordinaires, parfois des proches des survivants transformés en automates décervelés dont l'action n'est dictée que par l'instinct de survie.

De plus, dans les trois films, aucune explication n'est donnée quant à l'origine de ce retour macabre. Les morts-vivants surgissent sans qu'aucune explication ne vienne justifier leur présence. Un état de fait qui s'inscrit en porte-à-faux avec le « vieux réflexe hérité des films de genre des années cinquante qui se croyaient toujours obligés de fournir une explication scientifique, même la plus improbable : la science, la bombe, les radiations, thermonucléaire... »⁹⁴³. Seul le premier film évoque une origine spatiale par le biais d'une édition spéciale télévisée émettant l'hypothèse d'une consultation d'experts aérospatiaux : un satellite envoyé aux abords de la planète Vénus, détruit par la NASA elle-même, a été exposé

⁹⁴⁰ Le roman de Bram Stoker, *Dracula*, fut publié en 1897 sous le titre *The Undead*.

⁹⁴¹ La Transylvanie est la région du centre-ouest de la Roumanie, délimitée par les montagnes des Carpates, qui abrite le château de Dracula dans le roman de Bram Stoker.

⁹⁴² Serge Chauvin, « Du mort et du vivant », in *Politique des zombies*, op. cit., p. 31.

⁹⁴³ Jean-Baptiste Thoret, « Conversation avec Georges A. Romero » in *Politique des zombies*, op. cit., p. 198.

à des radiations inconnues (« Les radiations sont-elles la cause de tous ces événements ? »). Mais cette explication est évoquée uniquement pour en souligner sa vacuité ; les morts-vivants font sens par leur simple présence. Le deuxième film induit l'idée d'un débordement de l'au-delà au travers de la phrase du personnage de Peter (Ken Foree). Citant son grand-père, un prêtre vaudou, il déclare : « *When there is no more room in Hell, the dead shall walk the Earth* ». La nature humaine et la société sont devenues si viles et si corrompues que l'Enfer ne peut plus les contenir. Une explication spirituelle est réitérée dans le troisième film par le pilote : « Nous avons été punis par le Créateur. Il nous a envoyé cette calamité pour nous donner une idée de ce qu'était l'Enfer. ». Fondamentalement, au fur et à mesure de la trilogie, l'invasion s'étend et la présence des morts-vivants reste posée comme une donnée brute. Le mort-vivant constitue ce « bloc insensé »⁹⁴⁴ qui cristallise une Amérique en quête de réponses. Cette inexplicabilité de l'origine de l'ennemi contribue à renforcer l'absence de transcendance capable de donner un sens supérieur aux actions humaines : il y a une « impossibilité d'identifier un critère causal pour rendre compte de l'aberration et trouver une alternative au simple empirisme »⁹⁴⁵. La sécularisation et le désenchantement du mort-vivant l'inscrit dans le quotidien américain et peut être perçu, selon Andrew Tudor, comme une « profonde insécurité à propos de nous-mêmes, et parallèlement les monstres de la période sont représentés de plus en plus comme appartenant à un paysage quotidien contemporain ».⁹⁴⁶ Cet ennemi, menaçant l'humanité depuis ses fondements, est mis en scène selon une esthétique brute imprégnée d'une violence sanglante.

2. Une esthétique nouvelle

En 1968, la MPAA remplace le régime de censure du *Production Code* par un système de classification et la création de la *Classification and Rating Administration (CARA)*⁹⁴⁷. Cet allègement de la censure a pour conséquence de libéraliser l'image et la représentation de la violence à l'écran. *La Nuit des morts-vivants* contient peu de scènes à proprement parler *gore*

⁹⁴⁴ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Cahiers du Cinéma, Essais, Paris, 2006, p. 298.

⁹⁴⁵ Francesco Pitassio, op. cit., p. 125.

⁹⁴⁶ « *A profound insecurity about ourselves, and accordingly the monsters of the period are increasingly represented as part of an everyday contemporary landscape.* », in Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford: Basil Blackwell, 1989, p. 48.

⁹⁴⁷ La CARA est une subdivision de la MPAA chargée de classer les films en quatre catégories et selon les sigles suivants : G, tout public (*suggested for general audience*) ; M (*suggested for mature audience*) devenu rapidement PG, tout public mais les parents sont avisés que certaines scènes sont susceptibles de choquer les enfants (*Parental Guidance*) ; R, interdit aux moins de 16 ans non accompagnés par un parent (*restricted*) et X strictement interdit aux moins de 16 ans.

mais représente pour la première fois le cannibalisme de manière explicite. Les images montrant les morts-vivants consommer et dévorer des viscères d'agneau et des abats provoquent à l'époque de nombreuses réactions. Ce qui était jusqu'à présent caché, dissimulé, est soudain mis en pleine lumière à l'aide d'effets spéciaux élémentaires.⁹⁴⁸ Ce débordement sanglant et cette esthétique *gore* s'imposent comme des éléments du discours contestataire du cinéaste dans ces années de bouleversements politiques et sociaux et traduisent l'état d'esprit du contexte de l'époque, où les nombreux événements politiques (guerre du Vietnam, assassinats politiques...) ont buté sur un problème voire une absence d'explication et de signification. L'heure est à la surenchère dans l'hyperréalisme selon les propres mots de Romero.⁹⁴⁹ La caméra s'arrête sur les détails de la putréfaction du corps, sur sa décomposition et sur l'arrachement de la chair et des membres. La déliquescence du corps humain est poussée à son paroxysme puisque l'état de décomposition devient l'état majoritaire et les survivants humains la minorité. Le mort-vivant s'inscrit comme le « dépositaire littéral d'une corruption généralisée (du pouvoir, des structures et des corps), d'une histoire à déterrer. La créature de Romero constitue en fait la figure terminale d'un processus d'altération qui, dans le cinéma des années soixante et soixante-dix, a fait subir au corps humain ses pires sévices, de l'explosion *gore* du crâne de JFK à la guerre du Vietnam »⁹⁵⁰.

À chaque film, le choix esthétique est révélateur même s'il est souvent justifié par le réalisateur par des contraintes budgétaires.⁹⁵¹ Dans *La Nuit des morts-vivants*, le choix du monochromatisme s'impose pour un moindre coût. Le noir et blanc, contrasté et granuleux, recycle l'esthétique documentaire des années soixante, dans une veine du reportage brut s'inspirant des séquences de tueries des reportages photographiques du Vietnam, parues notamment dans *Life*. Cette impression de noirceur, ces plans peuplés d'acteurs inconnus, accompagnés de cadrages instables et de raccords approximatifs, assimilent le film à un reportage de guerre. Tom Savini, le maquilleur, est d'ailleurs un ancien du Vietnam et confie s'en être inspiré : « J'ai tenu à ce que chaque zombie ressemble le plus possible aux cadavres que j'ai eu l'occasion de voir : verdâtres, avec des reflets brunâtres et agités de frémissements. Je voulais qu'ils aient vraiment l'air d'authentiques charognes en marche. »⁹⁵². À cette approche naturaliste et à ces images saisies sur le vif succèdent les couleurs vives et

⁹⁴⁸ Philippe Rouyer, op. cit., p. 48.

⁹⁴⁹ Il déclare: « C'est justement grâce à une représentation hyperréaliste qu'une interprétation allégorique devint possible » dans sa préface du livre *The Complete Night of the Living Dead Book*, Harmony Books, 1985. Reproduite dans *Politique des zombies*, op. cit., pp. 25-28.

⁹⁵⁰ Jean-Baptiste Thoret, « Dead-lines (note sur le statut du hors-champ dans le cinéma américain des années 70) », in Frank Lafond, *Cauchemars américains*, op.cit., p. 47.

⁹⁵¹ Philippe Rouyer, op. cit., p. 48.

⁹⁵² Cité in Philippe Rouyer, op. cit., p. 189.

grotesques, dominées par le rouge dans *Zombie*. Les couleurs agressives des vitrines des magasins et du sang toujours plus fluidifié viennent révéler et témoigner de l'esthétique et de la laideur des sitcoms et autres programmes télévisuels de l'époque.⁹⁵³ Les morts-vivants sont parfois accoutrés de manière grotesque accentuant le caractère burlesque du film. Enfin, le dernier *Le Jour des morts-vivants* est dominé par une blancheur cotonneuse et des couleurs délavées signifiant la menace de disparation et l'extinction programmée des humains.

b. L'apparition et le surgissement symbolique du mort-vivant

Dès le premier film, le hors-champ ne joue plus son rôle traditionnel de repère du monstre qui évolue désormais dans le cadre. Il n'est plus besoin d'obscurité et de décors signifiants, l'ennemi est partout, évoluant en plein jour dans des lieux ordinaires et quotidiens. Rien n'apparaît plus effrayant que l'apparente banalité du réel derrière laquelle se cache une situation malsaine (1). Les films suivants s'ouvrent symboliquement sur le cauchemar et le réveil de l'héroïne, installant l'intrigue dans une situation critique voire désespérée dont l'Amérique n'arrive plus à colmater les brèches (2).

1. La contamination du cadre

La figure *romerienne* ne contient plus la dimension réactionnaire du genre soulignée par Serge Daney. Il ne suit plus le schéma⁹⁵⁴ traditionnel : partant d'une situation normale bouleversée par l'arrivée d'un intrus (ennemi/monstre) qui impulse un consensus et un désir de retour à l'ordre initial. Désormais, une situation anarchique précède symboliquement l'apparition du mort-vivant. Le premier film s'ouvre sur les routes abandonnées de Pennsylvanie. Le générique est incrusté sur des images d'une voiture roulant sur une route déserte. Le noir et blanc expressionniste donne un aspect quasi-apocalyptique aux images tant le paysage semble vide et stérile, déjà vidé de toute humanité. Le crédit du réalisateur et le nom de George Romero apparaissent ironiquement avec le drapeau américain en arrière-plan.

⁹⁵³ Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 6.

⁹⁵⁴ Serge Daney écrivait à propos de *Jaws* (1972) de Steven Spielberg : « À un désir mal placé (ces jeunes qui fumaient sur la plage et que la fiction va vite écarter), va se substituer un désir plus socialisable, désir d'en finir avec l'horreur, désir de retour à la normale. C'est là la fonction des films-catastrophes. Mais ce n'est pas la seule : car ce qui est donné à désirer du même coup, c'est la normativité. Ce en quoi ce cinéma, à la limite, fascise », in *La Rampe, Cahier Critique 1970-1982*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1996, p. 123.

Un frère et une sœur, Johnny (Russell Streiner) et Barbara (Judith O'Dea) viennent fleurir la tombe de leur père. Le cimetière s'impose comme un lieu particulièrement symbolique. Il convient de noter la résurgence d'un tel lieu et du motif du déterrement par la suite dans le cinéma des années soixante-dix. À la fin de *Délivrance* (*Deliverance*, 1973), de John Boorman, des tractopelles exhument et déplacent les cadavres pour la construction d'un barrage. De même dans *Easy Rider* (1974), Dennis Hopper présente une scène hallucinatoire sous acide au cours de laquelle les personnages sont couchés sur des caveaux.

En pleine campagne pennsylvanienne, cet espace religieux dédié au repos éternel des morts devient également un lieu de transgression. Tandis que Barbara se recueille sur la sépulture, Johnny aperçoit un homme dans l'arrière-plan. À première vue, il semble marcher normalement, quoique titubant. La piété de Barbara s'oppose aux railleries païennes de Johnny. Il se moque de sa sœur en mimant un fantôme : « *They coming for you, Barbara !* » pendant que l'homme continue d'errer dans le fond du cadre, tout juste sorti du hors-champ, « respectant encore la hiérarchie qui prévalait dans le film de genre classique »⁹⁵⁵. Arrivé à la hauteur de Barbara, celui-ci l'agrippe. Son frère s'interpose pour la défendre. Il tombe en arrière et meurt en se cognant la tête contre une stèle. Barbara fuit avec le tueur à ses trousses. La véritable nature de l'ennemi n'est révélée qu'à la 56^e minute, par la télévision : « *It has been established the persons who had recently died have been returning to life and committing act of murder [...] the unburied dead are coming back to life and seeking human victims.* » Selon la thèse de Jean-Baptiste Thoret sur l'utilisation du hors-champ dans le cinéma des années soixante-dix, l'arrivée du mort-vivant par le fond du cadre provoque la désactivation du hors-champ, lieu historique du Mal et pose l'idée d'un désordre voire d'un chaos préexistant à la situation de départ abolissant tout désir de retour à l'ordre initialement inexistant.⁹⁵⁶ La même logique est à l'œuvre dans l'ouverture des films suivants.

2. Le chaos préexistant à l'invasion

Les deux films suivants s'ouvrent sur le réveil cauchemardesque de l'héroïne. *Zombie (Dawn of the Dead)* installe son intrigue dans la continuité du premier film. L'invasion se poursuit et Fran (Gaylen Ross) se réveille, la tête appuyée contre la moquette rouge d'un studio de télévision dans lequel règne une agitation extrême. Les journalistes se relaient pour dormir

⁹⁵⁵Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 300.

⁹⁵⁶Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 303.

tandis que les autres se bousculent, parlent et crient en même temps. Deux experts sur le plateau s'affrontent verbalement sur la stratégie à adopter contre les morts-vivants. La régie cherche désespérément les relais de secours pour garder l'antenne et George Romero lui-même se met en scène comme le chef d'orchestre de ce désordre puisqu'il apparaît assis derrière la table de mixage. Les morts-vivants n'apparaissent qu'après cette succession de scènes de tension sur le plateau dans la séquence suivante. Des logements sociaux sont encerclés par une brigade du *Special Weapons and Tactics* (SWAT) de Philadelphie, qui s'efforce de maintenir l'ordre tout en utilisant une violence institutionnelle pour le compte d'un système vacillant. La brigade s'apprête à lancer un assaut sanglant contre un immeuble d'un quartier défavorisé dont les habitants gardent leurs morts enfermés dans la cave en signe de respect. Les policiers semblent motivés par des motifs de haine raciale et sociale et utiliser des pratiques douteuses. Wooley (James A. Baffico), l'un d'eux s'exclame : « Je vais leur exploser la gueule à tous, leur sale gueule de Portoricains et de nègres minables ». Symboliquement, Romero se saisit de la question des minorités au travers de cette scène : il montre les résidents hispanophones et afro-américains tout aussi menacés par la répression de la police au service du pouvoir que par les morts-vivants. Ces scènes introductives mettent également en exergue le chaos et le déclin régnant au sein de deux des institutions américaines les plus puissantes : les médias et la police.

L'assaut est lancé, au cours duquel l'officier zélé Wooley assassine indifféremment zombies et résidents de l'immeuble dans une crise de folie meurtrière jusqu'à ce qu'un policier afro-américain Peter (Ken Foree), ne l'arrête en le tuant. Les morts-vivants sont libérés et dans la confusion Peter est sauvé par Roger (Scott H. Reiniger), qui lui propose de fuir en hélicoptère avec Fran et son ami Steven (David Emge). Avant leur départ de l'immeuble, un prêtre portoricain unijambiste prédit prophétiquement : « Quand les morts se mettent à marcher, nous devons arrêter de tuer ou on perdra la guerre » soulignant l'abolissement symbolique de la ligne de démarcation de plus en plus fragile entre humains (champ) et morts-vivant (hors champ). Désormais, les morts-vivants occupent l'intégralité du cadre. Les humains sont donc « voués, tôt ou tard, à rejoindre le hors-champ » et inversement celui-ci « plein d'une masse qu'il ne peut contenir » est condamné à envahir « le champ et [à] le contamine[r] »⁹⁵⁷.

Le Mal s'est emparé des terres américaines comme le confirme le début du troisième film. *Le Jour de morts-vivants* (*Day of the Dead*) s'ouvre sur le plan de l'héroïne Sarah (Lori

⁹⁵⁷ Jean-Baptiste Thoret, *Cauchemars américains*, op. cit., p. 49.

Cardille), prostrée et immobile, enfermée dans une pièce carrée blanche. Elle lève la tête et se dirige vers un calendrier accroché au mur, indiquant le mois d'octobre (le 31, veille de la fête des morts) et surmonté d'une photo en couleur. Celle-ci représente une carte postale, illustration d'un paradis perdu⁹⁵⁸ réduit à une prairie sur laquelle on distingue des citrouilles, et à l'arrière-plan une famille. Ces citrouilles, référence à la traditionnelle fête d'Halloween, rappellent symboliquement l'apparence des cosses extraterrestres des *Body Snatchers*. Sarah caresse la photo quand, soudain, des dizaines de mains surgissent du mur et elle se réveille brusquement à bord d'un hélicoptère avec trois autres personnages, dont son compagnon Miguel (Antone Dileo Jr), qui se pose dans une ville côtière de la Floride. Ils sont à la recherche de survivants et constatent l'état des lieux critique : la ville est à l'abandon, des carcasses de voitures brûlées et des cadavres en décomposition jonchent le bitume. Des poubelles renversées et un vieux journal témoignent de l'Apocalypse avec la Une qui titre : « *The Dead Walk* ». Un crocodile garde l'entrée de la banque, des liasses de billets parsèment les trottoirs et le cinéma (appelé l'Edison⁹⁵⁹) est en décrépitude. Seule une armée de morts-vivants répondent à l'appel du haut-parleur signifiant davantage la désagrégation du système et des institutions. L'invasion a atteint son apogée laissant la colonisation du territoire américain aux zombies. « Cet endroit est mort. Comme tous les autres », s'exclame un des personnages, installant ces quelques survivants enfermés et prisonniers d'une quête désespérée et épuisante.

Les morts-vivants ne sont porteurs d'aucune revendication et leur retour d'entre les morts n'est jamais rationnellement expliqué. Cette masse sans cesse en expansion semble se régénérer indéfiniment par le caractère inéluctable de la mort de l'homme et de son *devenir zombie*.

⁹⁵⁸ On pense à la séquence du reposoir dans *Soylent Green* (1973), de Richard Fleischer, dans lequel le personnage âgé Sol Roth (Edward J. Robinson) se rend dans une clinique pour se faire euthanasier et contemple avant de mourir des images d'une nature luxuriante disparue.

⁹⁵⁹ Ce cinéma porte le nom de Thomas Edison (1847-1931), industriel américain à l'origine de nombreuses inventions électriques (plus de 1 000 brevets) dont celle du kinétoscope en 1888, considéré comme l'un des premiers appareils de visualisation cinématographique, et le kinétographe en 1891, ancêtre de la caméra moderne.

B. Une prolifération macabre

Le mort-vivant se situe dans un espace-limite, un entre-deux : il n'est ni complètement vivant, ni tout à fait mort. N'ayant pas la conscience de nuire ni de tuer, « la destruction qu'il porte sur son sillage est dépourvue de toute intention »⁹⁶⁰. Dans le même temps, cet ennemi apparaît comme une entité collective et une masse assimilatrice sans cesse en expansion. Les mains et les bras tendus vers l'avant, prêts à agripper tout ce qui se présente, figurent l'aliénation qui guette les humains (a). Face à la vague de terreur, certains survivants finissent par se comporter, eux aussi, comme une entité collective meurtrière et, inversement, les morts-vivants tendent à manifester quelques traces résiduelles d'humanité. Les trois films ne cessent de travailler en profondeur un mouvement d'indifférenciation et de télescopage entre l'humain et le mort-vivant (b).

a. La fonction aliénante de l'invasion

Dans les trois films, les morts-vivants sont reconnaissables et caractérisés par leur démarche qualifiée de « transe ». Leur puissance ne réside ni dans leur force physique ni dans leur rapidité mais dans leur nombre croissant et leur avancée lente et inexorable (1). Une fois mordu ou mort, l'humain est condamné au *devenir zombie*, à rejoindre la masse, condamné à la stricte égalité et à la perte de toute individualité (2).

1. Une avancée lente, massive et inexorable

La puissance des morts-vivants réside dans leur avancée lente et dans l'augmentation exponentielle de leur nombre, selon une « mythologie de la puissance collective, d'un Léviathan brûlant qui lierait, au sens le plus culinaire du terme, des centaines, des milliers d'individus. »⁹⁶¹ Ils s'inscrivent comme une figure d'oppression adoptant toutes les caractéristiques habituellement associées aux appareils d'État totalitaires : « masse indistincte, uniforme, ne visant qu'à sa propre expansion, à assimiler tout individu isolé »⁹⁶². L'aliénation

⁹⁶⁰ Clémentine Hougue, « En-deçà de l'au-delà : le zombie aux limites de la fiction. Les effets de réel dans les romans de Max Brooks et la série télévisée *The Walking Dead* », *TRANS-* [En ligne], | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 11 mars 2014. URL : <http://trans.revues.org/1017>.

⁹⁶¹ Hervé Aubron, « Seuls, tous ensemble », in *Vertigo*, n°21, juillet 2001, p. 86.

⁹⁶² Hervé Aubron, op. cit., p. 90.

passé ici par la transformation en zombie, effaçant toute distinction et les entraînant dans la misère du pourrissement collectif.

En s'appuyant sur les travaux d'Elias Canetti sur la figure sociale de la masse et les caractéristiques qu'il y associe, le mort-vivant semble y correspondre. Une de ses spécificités est sa tendance à l'accroissement et sa capacité à l'augmentation infinie assimilant tout ce qui se présente : « La masse ouverte est la masse proprement dite, qui s'abandonne librement à sa tendance naturelle à s'accroître. »⁹⁶³, ajoutant de manière presque métaphorique que la masse n'est jamais repue. « Elle fait preuve d'appétit tant qu'il reste un homme qui échappe à son emprise. »⁹⁶⁴ Les trois films montrent les morts-vivants attirés et rassemblés en masse autour du refuge des survivants : autour de la maison dans laquelle Barbara trouve refuge après sa fuite du cimetière, rapidement rejointe par un autre survivant, Ben (Duane Jones) ; autour du supermarché dans lequel les quatre personnages s'installent après leur fuite en hélicoptère dans le second ; enfin, le long du grillage entourant la mine désaffectée et souterraine dans laquelle un groupe de survivants s'est établi. Leur nombre ne cesse de croître à mesure que la trilogie avance : le premier commence par une nuit (*Night of the Living Dead*) au cours de laquelle la poignée de survivants se barricade dans une maison isolée, faisant face dans un premier temps à une dizaine de morts-vivants dont le nombre augmente progressivement. Le second se poursuit à l'aube (*Dawn of the Dead*), passant de la campagne à la ville et dans lequel l'invasion s'est étendue et les autorités sont dépassées. Enfin, le troisième film se termine avec le jour (*Day of the Dead*) dans lequel un renversement symbolique s'est opéré : les morts-vivants occupent désormais la surface terrestre tandis que les humains sont acculés à vivre sous terre, enterrés. Les humains sont désormais en minorité, comme le confirme le docteur Logan : « *They have overrun us. We're in the minority now. Something like 400 000 to one by my calculations.* ».

La masse de morts-vivants forme donc un Tout ouvert à une expansion continue. Les médias font d'ailleurs toujours état d'une augmentation constante du nombre de contaminés dont le vecteur est le processus de morsure/contamination/transformation : « Chaque mort qui n'est pas exterminé devient l'un d'entre eux. Il se mettra à tuer et ses victimes deviendront aussi des zombies », affirme un expert invité sur un plateau de télévision. Ce processus, classique dans le cinéma fantastique, est ici radicalisé : une fois le sujet mort ou mordu, sa transformation est irrémédiable et aucun retour en arrière n'est possible. La métamorphose invite à quitter un état pour en rejoindre un autre, enjoint de répondre à l'appel : « *One of*

⁹⁶³ Elias Canetti, *Masse et Puissance*, Paris, Gallimard, 1986, p. 17.

⁹⁶⁴ Elias Canetti, op. cit., pp.19-20.

us ! »⁹⁶⁵. Tout humain est donc un mort-vivant en latence et l'avenir de l'homme s'inscrit comme un devenir régressif. En ce sens, le *devenir zombie* constitue une forme de domination totale passant par la régression de l'homme : « L'homme ne peut être pleinement dominé qu'à condition de devenir un spécimen de l'espèce animale homme »⁹⁶⁶, selon d'Hannah Arendt. L'état de zombie apparaît comme l'aliénation par excellence tant ils semblent « absents à eux-mêmes »⁹⁶⁷ : ils n'établissent aucun lien entre eux et se rassemblent en masse dans l'unique but de se repaître des vivants.

2. La perte de toute individualité

Les morts-vivants, en tant que masse, correspondent à la définition donnée par Hannah Arendt : « Le terme de masse s'applique seulement à des gens qui, soit à cause de leur simple nombre, soit par indifférence, soit pour ces deux raisons, ne peuvent s'intégrer dans aucune organisation fondée sur l'intérêt commun. »⁹⁶⁸ Les morts-vivants qui la composent se caractérisent donc par leur isolement consécutif à l'absence de liens entre eux mais également par la perte de leur individualité. Celle-ci est consécutive à l'égalité de tous ses membres, deuxième trait distinctif de la masse selon Elias Canetti. Selon lui, la masse constitue « un état d'égalité absolue »⁹⁶⁹ entraînant l'annihilation « absolue et indiscutable »⁹⁷⁰ de toutes différences. Le mort-vivant, même s'il est singularisé par son apparence physique ou ses vêtements, hérités de son ancienne vie humaine, perd toute individualité. Tous partagent la même démarche et la même gestuelle, « au sens d'une indifférenciation de comportements et d'un mouvement d'ensemble qui annulent les différences »⁹⁷¹. Une fois mordu, l'individu renaît sous la forme d'un zombie subissant « l'évanouissement de [sa] personnalité consciente [...] Il n'est plus le même, mais un automate que sa volonté est devenue impossible à guider. »⁹⁷². Ils sont dans un état d'égalité stricte sans qu'aucune interaction n'existe entre eux : « Les zombies sont tous, et de manière strictement identiques, pris entre les deux pôles d'une existence quasi-végétative et d'une frénésie brutale lorsqu'il s'agit de dévorer les

⁹⁶⁵ L'expression « *One of us !* » vient du film de Tod Browning *La Monstrueuse Parade (Freaks, 1932)* et d'une ritournelle par laquelle les phénomènes de cirque invitent symboliquement une jeune femme à rejoindre leur communauté.

⁹⁶⁶ Hannah Arendt, *Les Origines du système totalitaire*, Paris, Seuil, 1972, p. 197.

⁹⁶⁷ Hervé Aubron, op. cit., p. 87.

⁹⁶⁸ Hannah Arendt, op. cit., p. 32.

⁹⁶⁹ Elias Canetti, op. cit., p. 27.

⁹⁷⁰ Elias Canetti, op. cit., p. 27.

⁹⁷¹ Pascal Couté, « Masse, meutes, individus », in *Politique des zombies*, p. 145.

⁹⁷² Auguste Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1998, p. 14.

humains. »⁹⁷³. Cette renaissance macabre les propulse dans une existence purement collective qui n'est pas consciente, contrairement aux *Body Snatchers*, foule de clones poursuivant toute déviance dans le but avoué d'un projet de société uniformisé. La distance qui s'impose entre les morts-vivants est renforcée par l'absence de pensée et de relations entre eux. Guidés par une simple impulsion mécanique et répondant aux « mêmes stimuli », les morts-vivants s'apparentent finalement à des « antimasses », selon le terme d'Hervé Aubron, dans le sens où le nouveau lien social qui figure à l'écran est « non plus une énergie commune, une liaison dynamique, presque organique mais un lien en creux, une absence commune »⁹⁷⁴.

Enfin, la puissance des morts-vivants réside dans le fait qu'ils se situent toujours dans la proximité du refuge des survivants. Les morts-vivants sont rarement isolés et s'amassent autour du refuge des survivants dont la position finit par devenir intenable. Créant un rassemblement compact où « rien ne doit s'interposer, rien ne doit [...] ouvrir un intervalle », le lieu du siège humain (maison/centre commercial/mine désaffectée) est toujours envahi dans un mouvement de masse compacte, de corps serrés les uns contre les autres »⁹⁷⁵. Ne tolérant aucun écart, c'est la masse des zombies en tant qu'entité collective inconsciente qui fait leur force. Les scènes d'attaques témoignent d'ailleurs de la dernière caractéristique de la masse selon Elias Canetti : « la direction est indispensable à sa permanence »⁹⁷⁶. Les zombies sont pris dans une unité de direction, un mouvement vers un objectif à atteindre, impulsés continuellement vers leur nourriture, les humains. Portés par un mouvement d'ensemble perpétuel, à la direction unique, ils errent, mus par « une puissance uniquement destructrice »⁹⁷⁷ et sont guidés par une mécanique naturelle et lente qui ne s'arrête jamais.

b. Les morts-vivants, opprimés oppresseurs

Paradoxalement, le mort-vivant apparaît à la fois comme un agresseur (il est le bras armé de la destruction de la société industrielle) mais également comme une victime, dont le sort témoigne d'une déshumanisation rampante de l'homme. Au fil des trois films, la proximité entre humains et morts-vivants n'a de cesse de s'accroître, travaillée par une indifférenciation figurative et plastique. Ils apparaissent « non plus comme une figure d'altérité, mais comme

⁹⁷³ Pascal Couté, op. cit., p. 145.

⁹⁷⁴ Hervé Aubron, op. cit., p. 87.

⁹⁷⁵ Elias Canetti, op. cit., p. 27.

⁹⁷⁶ Elias Canetti, op. cit., p. 28.

⁹⁷⁷ Auguste Le Bon, op. cit., p. 4.

une image, dégradée et terrifiante, du Moi »⁹⁷⁸. Il n'y a plus de différence fondamentale de nature entre l'homme et le monstre et ce télescopage est perceptible à la fois chez les humains, dont le comportement ne cesse de se dégrader (1), et chez les morts-vivants, dont l'absence de conscience les place dans une position de cibles, légitimes à tuer (2).

1. La « zombification » des humains

Dans le cinéma des années soixante-dix, l'humanité n'est plus une donnée acquise, elle est à reconquérir sans cesse. Les films de Romero traitent principalement, selon Éric Dufour, du rapport entre l'état de nature (mort-vivant) et l'état social (humain). L'apparition des zombies ne fait que souligner la précarité de l'état social qui se dissout pour ne laisser place qu'au chaos.⁹⁷⁹ De fait, il souligne que ces films s'inscrivent comme l'antithèse du western⁹⁸⁰, tant la fragilité de la distinction entre l'homme et l'animal (incarné par le mort-vivant) apparaît grande. Face à l'invasion, certains survivants deviennent des prédateurs encore plus dangereux que l'ennemi lui-même. En effet, la réaction et les attitudes des survivants suggèrent une certaine indifférenciation avec les morts-vivants.

Cette déshumanisation est d'abord présente dans la représentation des milices.⁹⁸¹ Celles-ci s'assimilent à la tradition largement décrite par le cinéma westernien : le posse⁹⁸². Dans l'histoire de l'Ouest, « le posse consistait en une chasse à l'homme qui mobilisait des fermiers en dehors de tout cadre légal »⁹⁸³. Il peut également agir sous mandat juridique dans une perspective supplétive. Les milices des films peuvent également s'assimiler à des groupes de

⁹⁷⁸ Gilles Menegaldo, « *La Nuit des mort-vivants* de George A. Romero (1968) : une modernité subversive », in Frank Lafond (dir.), *Cauchemars américains, Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Liège, Céfal, 2003, p. 149.

⁹⁷⁹ Éric Dufour, op. cit., pp. 153-154.

⁹⁸⁰ « On sait que le western américain montre la sortie de l'état de nature et l'émergence de l'état social : le règne de la loi se substitue à celui de la violence », op. cit., p. 154.

⁹⁸¹ Cette milice correspond à la définition de la meute d'Elias Canetti : « C'est la forme d'émotion collective que l'on rencontre partout dans les hordes peu nombreuses qui se déplacent par petites bandes de dix ou vingt hommes. » Elle partage avec la masse deux caractéristiques : l'égalité et la direction. En effet, la meute est animée par « l'infaillibilité de sa direction » et l'égalité par l'unicité du but qu'ils veulent atteindre ensemble, in Elias Canetti, op. cit., pp. 97-98.

⁹⁸² *Posse Comitatus* est un concept juridique issu de la Common Law défini comme « *the body of men above the age of fifteen in a county (excluding peers, the clergy, or the infirm), whom the sheriff could summon to repress a riot or for other purposes* ». <<http://oxforddictionaries.com/definition/posse?q=posse>>.

⁹⁸³ Philippe Jacquin, Daniel Royot, *Go Ouest ! Une histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Champs, Flammarion, 2004, p. 313.

« vigilantes » dans la mesure où ils se substituent à l'ineffectivité de la loi et des autorités.⁹⁸⁴ Les vigilantes s'inscrivent, quant à eux, dans l'exercice de la justice et l'application de la loi en dehors de tout cadre légal comme un moyen parallèle. Le posse et les vigilantes partagent la pratique d'une justice expéditive et la présence de ces milices dans les trois films, sous différentes formes, est la preuve que chez Romero l'exercice de la loi et la répression militaire sont proches voire identiques.

La Nuit des morts-vivants met en scène un groupe de *rednecks* chassant le zombie et tirant sur tout ce qui bouge sans discrimination apparente. Ils se rassemblent dans une atmosphère de kermesse presque joviale, où ils discutent autour d'un barbecue en s'initiant à un nouveau type de ball-trap. Le film se termine symboliquement par l'arrivée de cette milice près de la maison assiégée. Le seul survivant est alors le personnage de Ben, afro-américain et seul personnage positif du film : « il est volonté de lutte, énergie, ténacité, l'authentique force de vie et d'amour opposée à l'invasion des morts-vivants ». Leur arrivée n'est pas salvatrice pour lui puisqu'il est pris pour un mort-vivant et abattu d'une balle entre les deux yeux⁹⁸⁵ par le shérif McClelland et ses acolytes. Le film se termine sur des images d'un grand bûcher dans lequel les miliciens jettent les corps inertes des morts-vivants (dont celui de Ben), leur octroyant davantage un statut de victime.

Dans *Zombie*, cette déshumanisation croissante des humains est incarnée par le réflexe de consommation des quatre personnages principaux, qui s'enferment dans le centre commercial et consomment sans limite jusqu'à la satiété voire l'ennui. L'installation des humains est surtout précédée d'une organisation rationnelle de l'élimination. Les mort-vivants sont exterminés et leurs corps entassés. Mais surtout, la perte d'humanité est symbolisée par la milice qui prend ici la forme d'un gang de *bikers*, archétype des *Hell's Angels*, qui forcent les portes du centre commercial, entraînant dans leur sillon une nuée de zombies. Il s'adonne alors à une sorte de jeu de massacre, lançant avec désinvolture des tartes à la crème sur leurs visages. Les *bikers* décapitent, tuent et tirent sur chaque morts-vivants, coincés sur l'escalator du supermarché, comme sur des cibles mouvantes de stands forains.

Enfin, dans *Le Jour des morts-vivants*, la cohabitation entre le groupe de scientifique, incarné par Sarah et le groupe de militaires, mené par le capitaine Rhodes (Joseph Pilato), est source

⁹⁸⁴ Philippe Jacquin explique : « La décision et la volonté de créer un comité de vigilantes sont justifiées par l'idéologie même de la république et de la Constitution : le droit du peuple à assumer sa souveraineté face à la démission d'autorités incapables de défendre leurs droits et leurs propriétés. », in Jacquin, Royot, op. cit., p. 164.

⁹⁸⁵ Son meurtre à la fin du film apparaît comme un condensé métaphorique de la question noire aux États-Unis. Il est liquidé par le groupe d'autodéfense pour avoir été confondu avec un zombie. L'environnement monochrome WASP reprend ses droits et résonne avec l'assassinat de Martin Luther King qui interviendra entre la fin de la postproduction du film et la première projection publique.

de tensions. L'affrontement éclate lors d'une réunion qui se termine par un coup d'état symbolique de Rhodes. L'état de nature s'est emparé de cette communauté, comme en témoigne également le traitement infligé aux morts-vivants. Ils sont assimilés à du bétail, enfermés dans un enclos et capturés à l'aide d'un lasso. Ils servent de cobayes aux expérimentations du docteur Logan (surnommé Docteur Frankenstein), comme en témoignent les images de leurs corps éventrés et torturés dans son laboratoire. Retour à la figure vaudou comme symbole d'une condition d'esclave, les morts-vivants sont attachés avec des chaînes et instrumentalisés à des fins scientifiques.

2. Vers des traces d'humanité chez les morts-vivants ?

Le traitement du zombie suit le mouvement inverse à mesure qu'avance la trilogie. Les morts-vivants apparaissent et deviennent les victimes d'une humanité pervertie tout en esquissant une certaine forme de sensibilité à mesure qu'avance la trilogie. *La Nuit des morts-vivants* dans un premier temps ne fait que souligner leur condition d'être dépossédés de leur âme, mus par l'instinct et leur faim de chair humaine. Cependant, la vacuité de leur existence consciente les met en position de proie et ils apparaissent comme les victimes d'une répression humaine aveugle. *Zombie* se situe dans un entre-deux, dans un moment d'ambivalence puisqu'il semble rester aux morts-vivants une sorte de mémoire de leur condition antérieure. Ils sont attirés par le centre commercial par « une sorte d'instinct. Le souvenir de ce qu'ils faisaient ». De plus, l'atténuation des différences entre les visages zombies et humains, par l'évolution du maquillage notamment, se double d'un mimétisme calqué sur le comportement humain. Les morts-vivants s'agglutinent contre les portes vitrées du supermarché et utilisent même les escalators. À la fin du film, lorsque les zombies reprennent possession du centre commercial, suite au raid des motards, ils s'adonnent aux mêmes activités que les quatre personnages Roger, Fran, Stephen et Peter, en réinvestissant les allées des magasins et la patinoire. *Le Jour des morts-vivants* prolonge et accentue ce processus d'indifférenciation. Le renversement est d'abord symbolique puisque le groupe de survivants vit sous terre tandis que les zombies occupent et dominent la surface terrestre. De plus, les recherches du docteur Logan mettent en lumière les traces résiduelles d'humanité chez le mort-vivant. Ce savant fou fait de la « rééducation » avec le personnage de Boubou (Bub⁹⁸⁶), un zombie apprivoisé. Le mort-

⁹⁸⁶ *Bub* est une abréviation de *bubbles* (bulles) et renvoie à *bubble head* signifiant littéralement, tête de bulle, et évoque l'idée d'une tête vide. Il désigne ici un zombie qui n'a rien dans la tête et auquel on essaie d'inculquer quelque chose.

vivant, initialement symbole d'une subversion de l'ordre social, devient un objet d'asservissement de la science. Il le resocialise en le conditionnant à réapprendre certaines pratiques et comportements humains avec un système de punitions et de récompenses. Ces expériences esquissent une individualité potentielle du mort-vivant : « C'est la zone R. C'est cette gelée préhistorique que nous avons héritée des reptiles [...] On doit pouvoir le domestiquer. On doit pouvoir le conditionner selon nos propres désirs. » Même s'il reste une exception, Boubou finit par développer une forme d'intelligence primitive qui invite à s'interroger sur la nature du mort-vivant. D'ailleurs, un de ses premiers gestes de zombie libéré de ses chaînes est de se saisir d'une arme pour tuer le tyrannique capitaine Rhodes, juste avant d'effectuer un salut militaire. Ce troisième film semble augurer la promesse d'un possible affranchissement tant la part d'humanité est désormais à chercher du côté des zombies. Cette idée trouve son aboutissement dans les films suivants, notamment dans *Le Territoire des morts* (*Land of the Dead*, 2004), quatrième opus, qui se clôt sur une reconnaissance implicite et une détente entre le leader des morts-vivants, *Big Daddy*, et celui des humains. Une cohabitation semble désormais possible. Par un regard, ils s'accordent une trêve et empruntent des directions opposées.

Les survivants des trois films font face à « un réel méconnaissable » tant le mort-vivant incarne l'altérité pure, à la fois ressemblant et radicalement différent. Figure ambiguë, il symbolise fondamentalement la fin de la toute-puissance humaine par le renversement de la dialectique humain/monstre et représente à la fois l'antithèse et le prolongement de l'homme. Il fantasme l'idée d'une *tabula rasa* civilisationnelle et pose donc en filigrane la question du devenir de son hypothèse : la fin du principe de consommation, la fin de la société humaine, voire même la fin de l'Histoire.

II. Le mort-vivant ou la fin de l'Histoire

Les films de Romero sont contemporains d'une série de films d'anticipation souvent pessimistes comme *La Planète des singes* (*Planet of the Apes*, 1968) ou *Soleil vert* (*Soylent Green*, 1973) qui, « plutôt que de restaurer un ordre ancien, ont imaginé, non pas des modèles sociétaux de rechange mais les versions extatiques d'une Amérique en pleine déroute »⁹⁸⁷.

⁹⁸⁷ Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 9.

Les films de Romero ne font qu'interroger et mettre à l'épreuve cette idée. Ils interrogent les grandes thématiques des mythes fondateurs de l'Amérique tout en soulignant leurs envers.

Le mort-vivant de Romero s'inscrit comme une figure de l'horreur acculant les humains à redéfinir leur place sur le territoire et par extension, celle de la frontière symbolique entre une zone sauvage et une zone civilisée. Selon Jean-Baptiste Thoret, il s'agit pour les personnages survivants « de recréer à l'intérieur du cadre la séparation autrefois prise en charge par les règles qui régissaient le rapport champ/hors-champ ». Le nettoyage et la purification de leur territoire leur incombe de nouveau mais la violence qui s'y rattache n'est plus régénératrice et fondatrice (A). Une fois installé dans un endroit capitonné, le groupe de survivants répète à chaque fois le même schéma affichant la volonté de restauration d'un ersatz de l'ancienne société voué inlassablement à l'échec (B).

A. La tentative de sanctuarisation du territoire américain

La conquête de l'Ouest est rejouée ici par une tentative de re-sanctuarisation du territoire américain, avec notamment la symbolique du siège pris sous un angle pathologique et non plus salvateur (a). Par cette mise en scène, les survivants apparaissent comme les victimes et les proies des vagues de morts-vivants qui s'abattent sur eux, légitimant leur riposte. Alors qu'ils s'inscrivent eux-mêmes comme des agresseurs par les massacres perpétrés dans les trois films venant faire écho aux événements politiques et militaires contemporains de la production du premier film (b).

a. La dé-conquête symbolique du territoire

Face à l'invasion, la stratégie des survivants des trois films suit à chaque fois le même schéma : dans un premier temps ils fuient, se barricadent dans un endroit clos qui finira par être envahi du fait de leur mésentente ou de la rencontre avec d'autres groupes humains. Ils effectuent les mêmes gestes : sécuriser et délimiter un espace fermé, tracer une ligne de démarcation entre une zone saine et une zone malade. La stratégie est le repli sur soi avec la fermeture des issues extérieures et le blocage des portes (1). Cette tentative de reconquête d'un territoire emprunte la symbolique de la destinée manifeste que les films détournent pour mieux souligner la vacuité de l'action humaine (2).

1. Le repli et l'enfermement : l'état de siège permanent

Le motif du siège renvoie à une figure socio-historique précise de la réalité américaine, celle de l'abri antiatomique comme mécanisme de défense. Comme le souligne Roger Dadoun, le révérend L.S. McHugh esquisse, dès l'automne 1961 dans une revue, la dynamique de ce motif dans les films de Romero : « Si vous êtes déjà en sécurité dans votre abri et si d'autres personnes cherchent à y pénétrer, vous pouvez les traiter comme des agresseurs, et utiliser tous les moyens à votre disposition pour les repousser. »⁹⁸⁸ L'impossible survie extérieure pousse les personnages à chercher un abri dans une sorte de réclusion rassurante : maison, centre commercial, mine. Mais le motif du siège n'est plus utilisé ici dans sa dimension positive et mythique qui lui était octroyée dans le film de combat de la Seconde Guerre mondiale. Le siège n'est plus tenu valeureusement comme la promesse d'une victoire finale puisqu'à chaque fois, le territoire est inlassablement reconquis par les morts-vivants.

Déjà dès son installation, ce motif est synonyme d'enfermement et d'emprisonnement. Symboliquement, l'urgence est à la suppression de tout lien susceptible de faire communiquer les espaces entre eux. Le territoire se divise en trois strates concentriques : d'abord, la zone la plus proche du centre est colonisée par les survivants ; puis la couche intermédiaire qui constitue le lieu de la menace perpétuelle des morts-vivants ; enfin, la zone extérieure représente une issue possible de salut pour les personnages mais comporte surtout le risque d'une confrontation avec d'autres humains. Les trois groupes entretiennent « des rapports de forte adversité »⁹⁸⁹ : les humains entre eux, les humains face aux morts-vivants et les deux face à d'éventuels nouveaux vivants. Dans *La Nuit des morts-vivants*, la maison apparaît comme un endroit exigu et fermé : « la multiplicité des angles de prises de vue, [le] montage heurté, l'exploitation des axes obliques, verticaux et horizontaux, des plongées et contre plongées, composent un espace dense, heurté, haletant, vacillant, ambigu »⁹⁹⁰. La décomposition hante l'espace souligné par la position des personnages au sein de la maison : Ben et Barbara occupent le rez-de-chaussée tandis que la famille Cooper et le jeune couple formé par Judy et Tom sont enfermés dans la cave. Entre eux, des tensions apparaissent sur le choix stratégique d'occupation et de défense de l'espace : Mr Cooper ne cesse de critiquer les barricades érigées par Ben, estimant que seul le sous-sol offre une protection sûre.

⁹⁸⁸ Roger Dadoun, op. cit., p. 153.

⁹⁸⁹ Francesco Pitassio, op. cit., p. 120.

⁹⁹⁰ Roger Dadoun, op. cit., p. 152.

Dans *Zombie*, le centre commercial est perçu comme un espace concentrationnaire par la fermeture des grilles et le cloisonnement des espaces. Il s'inscrit comme un îlot de civilisation coupé de tout lien avec l'extérieur et avec autrui, laissant les quatre personnages condamné à une consommation illimitée. Enfin, le troisième film met en exergue le caractère oppressant du refuge des survivants dès le début du film. Les personnages étant littéralement et métaphoriquement enterrés, ce positionnement souligne davantage leur état d'épuisement et de lassitude : « Nous sommes dans une gigantesque tombe. Avec une épitaphe que personne ne viendra jamais lire. ». Le choix d'une ancienne mine est d'ailleurs emblématique : il renverse l'image minière si importante dans l'édification du pays.⁹⁹¹ Les grandes ruées vers l'or (« *Gold Rush* ») au XIX^e siècle ont poussé de nombreux pionniers à partir à l'Ouest pour y faire fortune et à s'y établir.⁹⁹² Ici, elle est réduite à un microcosme étroit, une projection de l'humanité où chaque personnage est défini par son métier ou sa caste (militaire/scientifique/civil). L'espace apparaît comme froidement administratif composé de pièces blanches, de couloirs vides et de pièces impersonnelles (laboratoire/salle de réunion) où les humains sont réduits à leur seule fonction utilitaire. En son sein, les interactions sociales sont quasiment inexistantes entre les groupes, jusqu'à la scission du collectif en deux groupes ennemis (militaires/scientifiques) marqué par le coup d'état symbolique du militaire Rhodes.

2. Une destinée manifeste inversée

L'installation (le *settlement*) s'inscrit généralement dans le western comme un moment d'action de grâce dans le phénomène d'expansion, d'occupation et de conquête du territoire selon le mythe de la destinée manifeste appelant le peuple élu à une terre promise. Chez Romero, la geste des fondations mythiques, teintée de valeurs américaines, ne s'effectue plus dans une expansion victorieuse mais dans une tentative de sanctuarisation d'un bout de territoire nécessaire à la survie des personnages. Les hommes subissant un retour à l'état de nature, la précarité de l'état social laisse place presque immédiatement au chaos⁹⁹³ et au règne de la force. La violence ne régénère plus l'homme et n'est plus consubstantielle d'un retour à l'ordre. Le mythe expansionniste de la destinée manifeste est également renversé.

⁹⁹¹ Ces grandes migrations ont permis au gouvernement fédéral de conforter son autorité juridique sur les nouveaux territoires et de faciliter le passage à la constitution d'État.

⁹⁹² « Le "Gold Rush", la ruée vers l'or, fait passer la population de la Californie de 14 000 habitants en 1848 à 223 856 en 1852, même si tous sont loin d'avoir fait fortune. », in Jacquin, Royot, op. cit., p. 130.

⁹⁹³ Éric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Vendôme, PUF, 2006, pp. 154-155

L'occupation de l'espace renvoie à une thématique de la dé-conquête puisque le territoire américain envahi par les morts-vivants est à reconquérir. Pour les survivants, il s'agit avant tout de redéfinir un îlot de civilisation dans cette gigantesque *wilderness*.

Les survivants de *Zombie* tentent de reproduire la même conquête fondatrice et de recréer dans le centre commercial un nouvel Éden : « Cet endroit doit être une mine d'or ! » s'exclame Steven en arrivant. Seul le personnage féminin de Fran semble conscient du paradoxe. Elle leur répond : « Vous êtes fous ! C'est ce qu'on essaie de fuir... ». Dans leur tentative d'accaparement de l'espace, les références à la conquête de l'Ouest sont nombreuses au travers des trois films : de la petite maison assiégée en pleine campagne, dans le premier, aux ceintures de cartouches accumulés en passant par le chariot dans le second, sans oublier l'élevage de zombies parqué dans un enclos dans le troisième film.

La Nuit des morts-vivants se termine par la reprise de la maison assiégée par le shérif McClelland et ses hommes tuant et brûlant les corps des intrus dans un grand feu purificateur. Mais leur action semble anéantie par le second film qui fait état du dépassement des autorités par le nombre grandissant de morts-vivants. *Zombie* est le plus révélateur : une scène dans une armurerie montre les personnages se préparer à une sorte de « solution finale » pour se débarrasser des morts-vivants. La musique tribale (percussions) et les plans sur les trophées taxidermiques (défenses d'éléphant, têtes d'animaux sauvages) évoquent une préparation à la chasse. Les hommes font le plein d'armes et de munitions avant de se lancer dans la jungle du supermarché au décor faussement exotique. La séquence du carnage démarre l'extermination mécanique des morts-vivants sur le tapis roulant. Elle peut se lire comme la métaphorisation d'une politique impérialiste, d'une épuration des peuples natifs colonisés au sein du territoire hostile. Les colonisateurs, incarnés par les humains, se livrent à des scènes de pillage après la sécurisation des frontières par la fermeture des portes et au massacre dans le sang des populations indigènes, représentées par les morts-vivants.

Dans les trois films, cette tentative d'expansion et de conquête n'aboutit jamais à une issue positive et salvatrice mais sur le recul et la fuite des survivants. À chaque fois, le récit du *last stand* comme « syndrome typique de la culture américaine »⁹⁹⁴ se retourne contre les humains, acculés à la fuite, chassés de leur territoire. La fin du *Jour des morts-vivants* confirme l'inversion expansionniste et l'effondrement de la croyance mythologique. La mine est envahie par les zombies et les personnages fuient à bord d'un hélicoptère. Sarah se réveille sur une plage caribéenne évoquant la possibilité utopique d'une île, d'une nouvelle terre

⁹⁹⁴ Francesco Pitassio, op. cit., p. 122.

promise. Tandis que cet espace insulaire et chimérique est perçu comme un répit temporaire pour ces trois survivants esseulés, le territoire américain est laissé aux morts-vivants, à la sauvagerie et à la *wilderness* comme la « fin symbolique d'une déconquête de l'Ouest »⁹⁹⁵.

b. Le mort-vivant, catalyseur des contestations et du conflit au Vietnam

L'année de sortie de *La Nuit des morts-vivants* coïncide avec une période charnière marquée par de nombreux bouleversements politiques aux États-Unis. Les contestations de toute sorte grondent sur fond de conflit au Vietnam. Le zombie peut s'inscrire symboliquement comme le porte-parole de toutes les minorités raciales, étudiantes, religieuses qui, depuis le début des années soixante, militent pour leur reconnaissance (1). Mais il cristallise surtout la métaphorisation de l'ennemi au Vietnam par l'imagerie westernienne attachée au conflit (2).

1. L'iconographie de la contestation

Au début de l'année 1968 se déroule l'offensive du Têt, événement qui marque définitivement la conscience américaine, et la contestation contre la guerre s'inscrit en filigrane dans la production du premier film. Comme le rapporte un capitaine des Marines en décrivant les combats :

« J'eus l'impression que tout était dévasté. Il y avait des chars et des camions calcinés, des voitures renversées qui brûlaient encore. Partout gisaient des cadavres, pour la plupart des civils. La fumée et la puanteur se mêlaient. On se serait cru dans un film d'épouvante – la musique étrange en moins. On avait l'impression qu'il pouvait à tout moment se passer quelque chose, qu'ils allaient sortir des maisons et se mettre à nous tirer dessus de tous côtés [...] Et la puanteur ! On en sentait le goût dans les rations, comme si on mangeait de la mort »⁹⁹⁶.

Si le Vietnam ressemble à un film d'épouvante, on peut voir dans le film d'horreur de cette période le spectre de la guerre. Sur les campus mobilisés, la symbolique du cannibalisme est réutilisée dans la *Free Press* et les journaux étudiants. Pour dénoncer les exactions et l'impasse dans laquelle se trouvent les États-Unis, le Berkeley Bard écrit en 1968 : « L'armée recommande le cannibalisme comme technique de survie après une évasion d'un camp de prisonniers de guerre tenu par l'ennemi. Dans plusieurs manuels de survie de l'armée, le

⁹⁹⁵ Vincent Malausa et Jean-Baptiste Thoret, « Cauchemar blanc (Le jour des mort-vivants, 1985) », in *Politique des zombies*, p. 97.

⁹⁹⁶ André Kaspi, *États-Unis 68, L'année des contestations*, Bruxelles, Editions Complexes, 1988, p. 23.

soldat évadé reçoit le conseil suivant : N'oubliez pas que la chair humaine est comestible et que l'homme est, de tous les animaux, le plus facile à attraper. Faire cuire suffisamment. »⁹⁹⁷. À l'image du borbier vietnamien, le territoire et la société américaine tombent dans le chaos et la terreur dans *La Nuit des morts-vivants*, dans lequel apparaît le motif du feu, élément iconographique majeur de la contestation aux États-Unis. Le fauteuil enflammé que lance Ben pour éloigner les zombies renvoie aux images des manifestants brûlant leurs livrets militaires devant les caméras en guise de provocation.⁹⁹⁸ En avril 1967, à New York, certains vont même jusqu'à brûler le drapeau américain.⁹⁹⁹ À la fin du film, l'incinération des corps en décomposition et les images du bûcher final du corps de Ben évoquent celles parues dans la presse¹⁰⁰⁰ lors de l'immolation du moine bouddhiste Thich Quang Duc, le 11 juin 1963, dans les rues de Saïgon. Un geste désespéré pour protester contre les exactions du gouvernement de Ngo Dinh Diem à l'encontre des bouddhistes. La première dame de ce gouvernement, l'implacable madame Nhu, qualifie alors cette immolation de « barbecue » et propose même de fournir l'essence et les allumettes pour d'autres moines s'exclamant : « *Let them burn! And we shall clap our hands.* »¹⁰⁰¹. Ces immolations se répètent sur le territoire des États-Unis jusqu'à l'automne 1965 lorsqu'un *quaker*, Norman Morrison, s'immole devant le Pentagone en signe de protestation contre la guerre.

2. L'utilisation de la rhétorique militaire et stratégique

Dans les trois films, les morts-vivants sont assimilés à l'ennemi vietnamien dans le conflit asiatique par l'utilisation de la rhétorique stratégique utilisée pendant le conflit, elle-même inspirée de l'histoire américaine et des guerres indiennes assimilant le Viêt-Cong à l'ennemi originel, l'Indien.

Dans les trois films, l'utilisation de cette rhétorique est éminemment révélatrice. D'abord, par la référence explicite aux missions dites de *search and destroy* consistant pour les troupes américaines à inspecter un territoire pour y débusquer les ennemis Viêt-Cong et les détruire. Cette allusion peut faire double-sens puisqu'inconsciemment et mécaniquement les morts-vivants s'adonnent à une telle pratique : ils marchent et envahissent le territoire américain à la

⁹⁹⁷ Christiane Saint-Jean-Paulin, *Quand l'Amérique contestait, 1960-1970. Analyses, chronologie et documents*, Paris, Ophrys, 1999, p. 24.

⁹⁹⁸ Dès 1966, le Congrès se voit contraint de prendre des mesures et fait voter une loi faisant de ces destructions de symboles un délit.

⁹⁹⁹ Christiane Saint-Jean-Paulin, op. cit., p. 13.

¹⁰⁰⁰ La célèbre photo avait été prise par Malcom W. Browne.

¹⁰⁰¹ A. J. Langguth, *Our Vietnam: The War, 1954-1975*, New York, Simon and Schuster, 2000, p. 216.

recherche des survivants dans le but de se nourrir et donc de les tuer. Mais c'est surtout les groupes de survivants qui s'y adonnent. Dans *La Nuit des morts-vivants*, la télévision nomme explicitement ces opérations dans un reportage : « *A new camera have just return from covering such a search and destroy operation against the ghouls. This one is conducted by sheriff McClelland.* » Ce dernier, ceinture de cartouche le long du torse et chapeau en feutre, est interviewé et explique la méthode pour les tuer : « *No problem [...] Get yourself a club or a torch. Beat them or burn them. They go up pretty easy.* » C'est dans la continuité de cette battue que Ben est assassiné à la fin du film.

Ensuite dans les films suivants, il convient de souligner l'importance de l'hélicoptère. Il est l'instrument qui permet la fuite des personnages, version moderne du radeau de la Méduse.¹⁰⁰² Pendant la guerre du Vietnam, l'hélicoptère *Huey* acquiert une place privilégiée : il l'incarne symboliquement et littéralement notamment par son utilisation dans les missions *search and destroy* jusqu'à la représentation de la guerre à l'écran. Du ballet Wagnérien d'hélicoptères dans *Apocalypse Now* (1979) à la scène de l'hélicoptère dans *Full Metal Jacket* (1987), où le soldat psychotique tire à vue sur les civils à terre en criant « *Get some ! Anyone who runs is a VC. Anyone who stands still is a well-disciplined VC.* ». Cette séquence fait écho au deuxième film lorsque les quatre survivants s'échappent du studio à bord de l'hélicoptère et assistent à une scène similaire : des groupes de *rednecks* s'adonnent à des opérations *search and destroy*, tirant à vue sur tout ce qui avance. Les morts-vivants ont ainsi pris la place des Viêt-Cong et des civils comme victimes collatérales de la guerre.

Enfin, la topographie des guerres indiennes utilisée pendant le conflit est reprise avec l'opposition entre deux zones, l'une civilisée, l'autre sauvage. Dès le début de l'affrontement, les Américains se sentent investis au Vietnam dans une guerre de conquête contre une race inférieure,¹⁰⁰³ à l'image des Indiens. Le territoire non soumis au contrôle du gouvernement du Sud-Vietnam est d'ailleurs appelé « *Indian country* »¹⁰⁰⁴ et la rhétorique de l'assainissement est convoquée. Pour survivre, les soldats doivent sécuriser et nettoyer le territoire à conquérir : « *According to the official rhetoric, the Viet Cong did not live in places, they "infested areas" ; to "clean them out" the American force went on "sweep and clear"*

¹⁰⁰² L'hélicoptère est un motif récurrent des deux derniers films de George A. Romero. Rester sur terre leur étant impossible, les survivants s'enfuient dans les airs grâce à ce moyen : « il s'agit bien d'essayer au moyen de l'hélicoptère de préserver sa part d'humanité, de quitter la base. Les survivants s'échappent [...] d'un espace de la découpe et de la digestion des corps. », in Jean-Marie Samocki, « Le Mort-vivant et le cannibale, la tétralogie ou les disparitions impossibles », in *Politique des zombies*, op. cit., p. 90.

¹⁰⁰³ Frances Fitzgerald, *Fire in the Lake, the Vietnamese and the Americans in Vietnam*, New York, Vintage Books, 1973, p. 492.

¹⁰⁰⁴ Frances Fitzgerald, op. cit., p. 491.

operations or moved all the villagers into refugee camps in order to sanitize the area. »¹⁰⁰⁵. La même stratégie est à l'œuvre dans les films de Romero. Dans *Zombie* notamment, les quatre rescapés investissent le centre commercial et sécurisent le périmètre en fermant les portes d'entrée aux zombies. La sécurisation du lieu clos passe par l'élimination méthodique de ceux restés à l'intérieur. La référence aux guerres indiennes est plus explicite dans *Le Jour des morts-vivants*, dans lequel l'endroit où les morts-vivants sont retenus prisonniers s'appelle « *Seminole storage facility* »¹⁰⁰⁶. Au XIX^e siècle, la tribu séminole oppose une résistance farouche à la politique expansionniste du gouvernement américain. Lors de la signature de l'*Indian Removal Act*, le 28 mai 1830 par le président Jackson, ordonnant la déportation de tous les Indiens implantés à l'est vers les nouveaux territoires à l'ouest du Mississippi, les Séminoles refusent de quitter la Floride. Ils mènent alors une guérilla impitoyable contre le gouvernement, appelée la Seconde Guerre séminole (1835-1842), au terme de laquelle ils sont contraints à l'exil et forcés de rejoindre l'*Indian Territory*¹⁰⁰⁷. Les Séminoles ne se sont jamais rendus au gouvernement et se sont qualifiés de « peuple invaincu ». Les guerres séminoles¹⁰⁰⁸, et particulièrement la seconde, s'illustrent parmi les premiers conflits de type guérilla. En ce sens, ils préfigurent le conflit vietnamien : « *The United States and its powerful army were repeatedly humiliated by a relatively small band of warriors whom most whites derided as nothing more than "savages".* »¹⁰⁰⁹ Enfin, l'obsession du dénombrement des morts est prégnante dans cette trilogie comme au Vietnam où le comptage des cadavres (« *body count* ») est vu comme un indicateur de progrès (« *indicator of progress* »¹⁰¹⁰). Le shérif McClelland compte les dépouilles de morts-vivants en les exposant tels des trophées : « *we kill over nineteen today !* ». Cette technique suggère que la mort et la destruction sont perçues comme les valeurs absolues dans le processus de victoire de la guerre.¹⁰¹¹

Robin Wood écrit en 1986 : « *They are two keys to understanding the development of the Hollywood cinema in the 70's : the impingement of Vietnam on the national consciousness*

¹⁰⁰⁵ Frances Fitzgerald, op. cit., p. 492.

¹⁰⁰⁶ Après la décimation des premiers peuples natifs de Floride par la maladie, le peuple séminole s'est constitué par l'émigration des restes de plusieurs tribus affaiblies (Creeks, Calusas,...) et de nombreux anciens esclaves noirs fugitifs à la fin du XVIII^e siècle.

¹⁰⁰⁷ L'*Indian Territory* constitue l'ensemble des terres octroyées aux Indiens par le gouvernement américain par l'*Indian Intercourse Act* de 1834. Les territoires octroyés sont réduits progressivement. En 1890, il ne recouvre que la moitié de l'état actuel de l'Oklahoma.

¹⁰⁰⁸ La première guerre séminole a lieu de 1818 à 1819 et la troisième de 1855 à 1858.

¹⁰⁰⁹ John and Mary Lou Missall, *The Seminole Wars, America's Longest Indian Conflict*, Gainesville, University Press of Florida, 2004, p. xvii.

¹⁰¹⁰ Frances Fitzgerald, op. cit., p. 485.

¹⁰¹¹ Ibid.

and the unconscious, and the astonishing evolution of the horror film. »¹⁰¹². Le premier film en est l'illustration parfaite tant il vient sceller dans le marbre le cauchemar collectif dans lequel les États-Unis sont englués au travers de l'impasse du conflit vietnamien et de la situation des minorités à l'intérieur du pays.¹⁰¹³ Les films suivants ne viennent que prolonger cette démarche qui, sur le plan narratif, consiste en un rejet de toutes les conventions du genre horrifique. Les personnages ne sont plus héroïques et parfois même meurent rapidement. Les valeurs familiales et patriotiques ne sont plus exaltées et les autorités ne sont plus efficaces face au danger.

B. Une société en déliquescence vouée à la disparition

Dans les trois films, les autorités politiques et militaires apparaissent comme inefficaces, déficientes puis inexistantes. La défaillance du monopole légitime de la violence laisse les survivants livrés à eux-mêmes. Ils tentent alors de reconstruire un semblant de projet social, un ersatz de l'ancienne société. Mais ils échouent par leur renoncement au passé qui provoque leur désolidarisation et leur atomisation (1). L'isolement et le délitement signent la fin du contrat social, accentuant le caractère désespéré de la situation. À la fin du dernier film, les trois survivants, condamnés à l'exil, abandonnent le territoire aux morts-vivants, posant en filigrane la question du *devenir zombie* et celle du mort-vivant comme incarnation du dernier Homme (2).

a. La fin du contrat social

En dépit des nombreuses exégèses de ses films, George Romero a toujours tempéré leur propos politique et social : « Pour moi, ce ne fut jamais aussi clair. Les zombies [...] représentent la révolution, ils incarnent le changement [...] Le zombie, c'est la permanence de ce désir qui de temps en temps refait surface. »¹⁰¹⁴. Pourtant, le discours de ses films est toujours radical et la figure l'ennemi apparaît fondamentalement comme un révélateur de toutes les préoccupations de l'époque. L'avancée des morts-vivants annonce la condamnation

¹⁰¹² Robin Wood, op. cit., p. 44.

¹⁰¹³ Le personnage afro-américain de Ben s'inscrit comme le héros du film tant il se comporte comme un personnage dominant dès le début et inscrit en sous-texte la contestation majeure emmenée par le *Civil Rights Movement*, sur laquelle se greffent notamment les mouvements étudiants.

¹⁰¹⁴ Jean-Baptiste Thoret, « Conversations avec George A. Romero », in *Politique des zombies*, p. 187.

à terme de l'homme : d'abord par la désintégration de l'appareil politique et militaire (1), ensuite par la disparition de tous rapports et liens sociaux, familiaux et affectifs entre les survivants (2).

1. La disparition des institutions et des autorités

Le monde laissé par la marche des morts est caractérisé par la désintégration absolue des institutions laissant l'Amérique dans un état au bord de l'implosion. Cette déliquescence est caractérisée d'abord par l'impuissance puis par la disparition progressive des autorités politiques et militaires.

Leur silence et leur impuissance dans *La Nuit des morts-vivants* sont soulignés par une scène montrant des journalistes qui interrogent trois officiels sortant d'une réunion. Ils sont cadrés au centre de l'écran télé avec pour arrière-plan le Capitole à Washington, les inscrivant légitimement comme les porte-parole du gouvernement. Le journaliste insiste : « Pouvez-vous nous donner une réponse aux questions posées ? ». Les trois officiels ne répondent pas, se contredisent pour finalement ne donner aucune explication claire aux médias et à la population. *Zombie* par sa séquence d'ouverture met en exergue l'incompréhension et les désaccords entre les différents experts scientifiques et politiques. Quant aux autorités militaires, elles semblent s'organiser par les battues et les opérations de *search and destroy* mises en place dans la campagne pennsylvanienne. La loi martiale étant déclarée, l'exercice et le maintien de l'ordre est désormais entre les mains de ces groupes de *rednecks*. Dans *Le Jour des morts-vivants*, les tensions entre militaires et scientifiques signent leur échec commun. Ils sont incapables d'unir leurs efforts dans le but de survivre. Surtout, les militaires menés par Rhodes imposent une domination par la force, teintée d'intimidation masculine et virile. Rhodes tue même de sang-froid le docteur Logan après avoir découvert la réalité de ses expériences, et les autres militaires ne cessent de menacer Sarah physiquement et sexuellement. Cette situation est d'autant plus symbolique qu'elle rend compte de la rencontre conflictuelle entre un cinéaste et une période que tout oppose. Le choix d'une héroïne, à travers le personnage de Sarah, dans un univers militaire et virilisé permet au cinéaste de confronter non seulement l'optimisme factice de la période mais également la restauration au cinéma de la masculinité et la virilité comme une thématique centrale : les films de Sylvester Stallone, de Chuck Norris et de Schwarzenegger s'inscrivent comme les réponses populaires

au féminisme.¹⁰¹⁵ Seulement, chez Romero, la femme est une figure forte et les militaires malgré la prise de pouvoir finissent par échouer et laisser la base aux morts-vivants.

Enfin, l'incapacité des moyens de communication et des médias à relier les hommes entre eux est établie. Dans *La Nuit des morts-vivants*, les informations sont imprécises, tardives ou censurées. Puis succède à cela dans *Zombie* la contradiction entre experts sur la stratégie à adopter dans le studio de télévision. Enfin, dans *Le Jour des morts-vivants*, Washington n'émet plus et personne n'entend l'appel radio lancé par l'opérateur, qui constate : « On est peut-être les derniers. » Quand George Romero commence le tournage du film, l'Amérique s'apprête à réélire Ronald Reagan. Politiquement, c'est une période de contrôle et de restauration des valeurs traditionnelles américaines. Pourtant, l'état des lieux de l'Amérique constaté au début du film est sans appel : Washington ne répond plus, le courant a été coupé ; il n'y a plus de système monétaire, la banque étant symboliquement gardée par un crocodile ; les boutiques sont fermées et les villes désertées, laissées à l'abandon. La fin du film renforce le pessimisme puisqu'il se clôt en inversant le dispositif d'ouverture. Le film s'ouvre sur le réveil après un cauchemar de l'héroïne Sarah, et se termine également par son réveil sur une plage ensoleillée et utopique laissant en suspens le sort réel des trois survivants : ont-ils réellement fui la mine ? Ou est-ce la dernière vision de Sarah avant de mourir, réalisant son désir d'exil utopique, « la possibilité d'une île qui n'aura pas lieu »¹⁰¹⁶ ?

2. Le délitement des rapports sociaux et familiaux

La dissolution du noyau social, familial et affectif finit d'achever définitivement l'ancien système. Dans *La Nuit des morts-vivants*, le traitement cinématographique du motif de la famille en est symptomatique. Le modèle familial qu'il propose est un modèle de désintégration. En témoignent le parricide et le matricide ; la petite Cooper devenue zombie, finit par tuer à la truelle et dévorer ses propres parents, incapables de réagir. Le repli sur soi de la famille Cooper, face aux autres survivants et la passivité silencieuse par la catatonie de la jeune Barbara « comme la majorité de référence du président Nixon »¹⁰¹⁷ créent des tensions au sein du groupe et diminuent ses chances de survie. Dans *Zombie*, le couple incarné par Fran et Steven une fois installé confortablement dans le centre commercial, affronte les

¹⁰¹⁵ Robin Wood, op. cit., p. 288.

¹⁰¹⁶ Vincent Malausa, Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 100.

¹⁰¹⁷ Roger Dadoun, op. cit., p. 152.

mêmes difficultés. Les liens amoureux se distendent, leur relation perd de sa vitalité et ils endurent passivement les frustrations. Ils se disputent sans cesse et n'ont plus d'intimité. Cette absence de rapports affectifs et sexuels est également prégnante au travers du couple formé par Sarah et Miguel dans *Le Jour des morts-vivants*. Dans leur lutte pour la survie, les différences sexuelles s'effacent et leurs difficultés viennent principalement du fait que Sarah semble plus forte et plus solide que Miguel qui traverse une période de fatigue nerveuse. Elle se pose en médiatrice au sein du groupe et tente même de réconcilier les deux camps (militaire/scientifique) lorsqu'elle dit à Rhodes : « La situation est désespérée. Nous avons besoin de nous entraider. ». Mais les interactions sociales entre les personnages ne fonctionnent plus et la menace extérieure ne revigore plus le lien social. Elle ne provoque plus de consensus et met fin au contrat social : « La comédie du contrat social ne peut pas être rejouée. »¹⁰¹⁸.

La standardisation et l'atomisation semblent s'inscrire comme le lot commun des morts-vivants et des humains. En effet, face à l'ennemi, la contre-révolution ne s'organise pas et se divise en factions par égoïsme, intérêt ou fierté mal placée. La déliaison des individus est mise en exergue par l'exercice martial de la justice : ceux qui décident sont souvent ceux qui portent les armes. Les *rednecks*, les *Hell's Angels* et les militaires s'arrogent cette fonction. Selon Robin Wood : « *They constitute a threat both the zombies and to the besieged; more important, both dramatize, albeit in significantly different ways, the possibilities of the development of Fascism out of breakdown and chaos.* »¹⁰¹⁹. La condition même de mort-vivant illustre cet état atomisé de la société. Ils restent enchaînés à leur état de servilité qui les prive même de la seule forme de liberté qui subsiste, celle de la libération par la mort. Ils sont prisonniers de l'irréversibilité de leur état de mort :

« Ils sont condamnés, même s'ils se débarrassent de l'opresseur, au deuil perpétuel de leur vie passée [...] L'unique forme de liberté qu'ils puissent obtenir au moyen de cette force étrange qu'ils tirent de se considérer eux-mêmes comme déjà morts est encore une figure abstraite de la liberté, une liberté de mort-vivant. »¹⁰²⁰

Le corps du mort-vivant fusionne métaphoriquement avec le corps social devenant une figure sociale de la stagnation et du pourrissement. La mort, vue comme une ressemblance qui rassemble, devient le seul lien qui unit encore les hommes. À l'image de la lente avancée des morts-vivants, la riposte humaine s'assimile à un « soulèvement qui n'est jamais que la

¹⁰¹⁸ Hervé Aubron, op. cit., p. 90.

¹⁰¹⁹ Robin Wood, op. cit., p. 105.

¹⁰²⁰ Grégoire Chamayou, *Les Chasses à l'homme*, Paris, La Fabrique Éditions, 2010, p. 90.

concrétion pourrie de leur propre situation, ils ne manifestent plus que cela, cette ressemblance qui hurle, cloisonnée, cette standardisation disséminée »¹⁰²¹. La marche des morts devient le symbole d'un soulèvement dépassionné d'une infinie lenteur puisque le désir de révolution que traîne le cortège des morts n'est ni pensé ni conscient. Au centre de ces films, fusionnent le délitement des rapports sociaux et le triomphe du néant. L'homme, à travers l'inéluctabilité du *devenir zombie*, se libère du carcan des valeurs anciennes selon une perspective nietzschéenne et toute tentative de reconstruction d'un modèle sociétal est vouée à l'échec puisque l'état de mort annihile toute perspective d'espoir : « *This death in the film are all to no purpose ; they do not finally serve the practical cause of survival, nor do they act to the enhancement of larger human value. When someone dies, his values die with him.* »¹⁰²²

b. Une logique de l'épuisement : l'impossible reconstruction

Dans chacun de ses films, George Romero développe une thématique particulière et « invite à une interprétation sociopolitique, perçue dans cette perspective comme un modèle représentatif de l'inconscient collectif américain. »¹⁰²³ Dix ans après *La Nuit des morts-vivants* et son pamphlet contre le conflit au Vietnam, *Zombie* décrit un univers post-apocalyptique dans lequel les espoirs de changement de la société américaine et les idéaux de la contre-culture sont aussi décomposés et morts que les corps des zombies. Il ne reste plus que la société de consommation et ses besoins. Romero signe une charge féroce contre cette société et les effets déshumanisants du capitalisme : humains et morts-vivants sont indifféremment enfermés dans une même logique d'accumulation et de consumérisme effréné (1). Dans cette perspective nihiliste, le mort-vivant s'inscrit comme le terme d'un processus de dégénérescence de l'homme, à l'image du dernier Homme nietzschéen (2).

1. Du cannibalisme au consumérisme

Les morts-vivants représentent le consumérisme à son degré le plus primitif, métaphorisant la société de consommation. Finalement, ils dévorent les êtres humains parce qu'ils ne peuvent

¹⁰²¹ Hervé Aubron, op. cit., p. 91.

¹⁰²² R. H. W. Dillard, « *Night of the Living Dead : It's Not Like Just a Wind That's Passing Through* », *Film Journal*, n°2, 1973, p. 27.

¹⁰²³ Roger Dadoun, op. cit., p. 150.

pas s'offrir de télévision ou de canapé¹⁰²⁴. Les trois groupes (zombies/survivants/bikers) qui composent *Zombie* partagent d'ailleurs cette même caractéristique : ils sont tous prédateurs et consommateurs. Les rapports sociaux apparaissent comme des rapports de dévoration et de cannibalisme¹⁰²⁵, littéral pour les zombies et métaphorique pour les autres. Le mot cannibale, d'origine occidentale et américaine,¹⁰²⁶ a vu ses modèles explicatifs de l'anthropophagie évoluer au fil des siècles : du cannibalisme ritualisé de vengeance chez Montaigne au raffinement sadien de la débauche, défini comme une sorte d'hystérie alimentaire. Les cannibales finissent par être remisés, au XIX^e siècle, au rang de bêtes carnivores telles « des êtres frustes qui ont à peine l'excuse d'être des hommes que n'a pas encore touchés l'aile rédemptrice de la civilisation »¹⁰²⁷. Fondamentalement, « dès lors qu'il n'est plus sublimé, le cannibalisme réapparaît sous les plus abominables espèces [...] Quel que soit au demeurant le système social envisagé, ogre soviétique ou nazi, Léviathan capitaliste, il est un fait que la métaphore ancienne des gras et des maigres, des mangeurs et des mangés, continue de hanter le discours politique »¹⁰²⁸. Avec Romero, le cannibale métaphorise l'Américain comme un être vorace s'épuisant dans une consommation irraisonnée et s'attache « à critiquer radicalement toutes les fiertés de la puissance américaine, tous les substrats de sa culture, tous les fondements de ses mythologies. [II] ne fait pas œuvre d'anthropologue, mais de pamphlétaire politique désespéré »¹⁰²⁹.

Dans la société de consommation, telle qu'elle est représentée dans *Zombie*, le cannibalisme représente le degré ultime de la possessivité et signe la fin logique des relations humaines dans un système capitaliste¹⁰³⁰ selon Robin Wood. La nouvelle économie imposée par les morts-vivants provoque la destruction des structures économiques et sociales préexistantes ; pourtant la seule trajectoire d'action des survivants va consister à adopter les mêmes habitudes et les mêmes gestes du capitalisme et tenter de reconstruire les arcanes de cette

¹⁰²⁴ Philip Horne, « I shop with a zombie », *Critical Quarterly*, 34.4 (1992), p. 97.

¹⁰²⁵ On retrouve le même rapport de cannibalisme dans *Soleil Vert* (*Soylent Green*, 1973) de Richard Fleischer. En 2022, à New York, la surpopulation, la pollution et l'épuisement des ressources naturelles ont provoqué la raréfaction des denrées. Une multinationale, la *Soylent Company*, fabrique pour les populations pauvres des aliments de synthèses sous la forme de pastilles, à base de cadavres humains recyclés.

¹⁰²⁶ « Le nom des Cannibales a pour origine l'arawak caniba, qui serait l'altération de cariba, mot par lequel les Indiens Carib des Petites Antilles se désignaient eux-mêmes [...] Dans la bouche de leurs ennemis au contraire, les paisibles Arawak de Cuba, le terme comportait une valeur nettement péjorative, pour connoter une férocité et une barbarie extrême. C'est par cet intermédiaire que Christophe Colomb, lors du voyage inaugural de 1492, recueillit le mot. » Voir le chapitre 1 « Naissance du cannibale », in Frank Lestringant, *Le Cannibale, grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994, p. 43.

¹⁰²⁷ Frank Lestringant, op. cit., p. 279.

¹⁰²⁸ Frank Lestringant, op. cit., p. 289.

¹⁰²⁹ Jean-Marie Samocki, « Du cannibale : un précis de décomposition », *Simulacres* n°1, Paris, automne 1999, p. 37.

¹⁰³⁰ Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, Columbia University Press, New York, 2003, pp. 82-83.

société au sein des limites imposées par leur nouveau foyer (le centre commercial).¹⁰³¹ C'est ainsi que les quatre survivants aménagent progressivement dans les anciens bureaux du centre commercial un véritable *home sweet home* douillet, équipé de tout confort. Ils deviennent par cette accumulation l'exagération grossière de la bourgeoisie capitaliste : consommation aveugle sans aucune contrepartie productive.¹⁰³²

Les survivants de *Zombie*, en s'inscrivant dans une logique de consommation mais sans production préliminaire, sont menacés par une logique d'épuisement. Kyle William Bishop soutient l'idée que les humains du supermarché, en tentant de reconstruire les structures sociétales, deviennent fatalement submergés par le besoin de posséder et de consommer au détriment de celui de produire. Les humains sont comblés de tous les biens de consommation et, en même temps, désœuvrés et inactifs. Comme le constate très justement le personnage de Fran : « *You're hypnotized by this place. All of you! You don't see that it's not a sanctuary, it's a prison!* ». Ils ne peuvent rien produire, rien désirer et rien apporter à leur microsociété. Les quatre personnages n'ont plus ni but, ni challenge. Une situation qui peut se résumer par la maxime « Je consomme donc je suis ». La libération par le travail ne s'effectuant plus, ils deviennent esclaves et dépendants de cet endroit qui constitue leur prison. L'« environnement-cocon »¹⁰³³ du centre commercial devient leur tombeau : « Pour que fonctionne sa magie, le *mall* doit toujours être neuf, artificiel, isolé, impersonnel, bref réunir tous les charmes de l'usine et de la prison. Malgré l'abondance qu'ils proposent, les centres commerciaux n'échappent pas au vide. »¹⁰³⁴. Comme le rappelle Herbert Marcuse¹⁰³⁵ dès 1955, « ceux qui occupent l'enfer de la société d'abondance sont enfermés avec une brutalité qui fait revivre les pratiques médiévales ». La question du devenir de l'humanité dans une société post-capitaliste se pose donc en filigrane.

¹⁰³¹ « *The survivor's only course of action is to go through the motions of capitalist habit and to attempt to rebuilt the system of that cultural society within the confines of their new home* », in Kyle Bishop, « The Idle Proletariat: Dawn of the Dead, Consumer Ideology, and the Loss of Productive Labor », *The Journal of Popular Culture*, vol. 43, n°2, 2010, p. 240.

¹⁰³² Kyle Bishop, op. cit., p. 237.

¹⁰³³ John Dean, « Cinémas et *shopping centers* : les salles des années soixante-dix », in Francis Bordat et Michel Etcheverry, *Cent Ans d'aller au cinéma, Le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, p. 144.

¹⁰³⁴ Cité par John Dean, op. cit., p. 145.

¹⁰³⁵ Herbert Marcuse, *Eros et civilisation, contribution à Freud*, Paris, Les éditions de minuit, 1963, [1955]. Herbert Marcuse (1898-1979) est un des théoriciens de la contestation et inspirateur intellectuel du mouvement de la gauche radicale. Dans son ouvrage *L'Homme unidimensionnel, Essai sur l'idéologie de la société américaine avancée* paru en 1964, il s'oppose à la vision de l'École du consensus et dépeint une société américaine fondamentalement autoritaire, dans laquelle l'adhésion des citoyens aux grands principes sociétaux n'est pas consentie et éclairée mais bien fondée sur la « fausse conscience » générée par des forces idéologiques coercitives qui empêchent les citoyens américains d'identifier leurs vrais intérêts. Cette emprise est renforcée par la culture de masse et par les moyens de l'industrie culturelle qui diffusent le modèle de *l'American way of life* et qui étouffe toute forme d'expression politique hétérodoxe.

2. Le mort-vivant : le dernier Homme ?

Enfin et face à l'urgence, les survivants se retrouvent dans l'incapacité à recréer un projet communautaire différent de l'ancien. Par une puissance de programmation comportementale, ils font appel aux modèles de la société déchue. Surtout, l'absurdité de tout projet communautaire est tangible par le refus des survivants à renoncer à l'ordre ancien. Dans *Zombie* et *Le Jour des morts-vivants*, le maintien de formes et de fonctions sociales antérieures, comme l'utilisation d'argent, de marchandises ou le projet de recherche menée par le groupe scientifique, témoigne de ce constat. Le refus d'enterrer les pratiques et le modèle social antérieurs exclut toute possibilité de recommencement : « Tout ce que vous faites est une perte de temps, Sarah [...] Tant que nous sommes encore là, on peut encore tout recommencer. Repartir à zéro. ».

Les survivants, par cette obsession du passé et ces habitudes consuméristes, ne considèrent l'environnement extérieur et autrui qu'en termes de produits de consommation. Ils cessent d'être des hommes et régressent à l'état d'animalité humaine primitive, n'exprimant plus des désirs mais agissant selon des automatismes : « Le temps approche où l'Homme ne lancera plus par-delà l'humanité la flèche de son désir, où la corde de son arc aura désappris à vibrer. »¹⁰³⁶. Enfin, tous (humains/morts-vivants) veulent la même chose, ils sont donc tous égaux. Ils s'isolent et s'atomisent les uns des autres dans un égalitarisme strict. La vision éclairée de Tocqueville sur le risque despotique pour les nations démocratiques en donne une représentation saisissante :

« Je vois une foule innombrable d'hommes semblables et égaux qui tournent sans repos sur eux-mêmes pour se procurer de petits et vulgaires plaisirs, dont ils emplissent leur âme. Chacun d'eux, retiré à l'écart, est comme étranger à la destinée de tous les autres [...] il n'existe qu'en lui-même et pour lui seul, et, s'il lui reste encore une famille, on peut dire du moins qu'il n'a plus de patrie. »¹⁰³⁷

Le *devenir zombie* qui guette tous les survivants apparaît comme l'incarnation du « dernier homme » de Friedrich Nietzsche. Le caractère égalitaire de la nouvelle société zombie peut être appréhendé dans sa direction négative et descendante : « cette égalité "réactive", qui annonce déjà le "dernier homme" de Nietzsche, va de pair avec l'égotisme intéressé de l'individu, le repliement sur soi du sujet monadique recherchant son profit et sa

¹⁰³⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 2006, [1885], p. 52.

¹⁰³⁷ Alexis de Tocqueville, « De la démocratie en Amérique II », in *Tocqueville*, Robert Laffont, Paris, 1986, p. 648.

conservation. »¹⁰³⁸. L'état du monde tel qu'il est constaté à la fin du *Jour des morts-vivants* peut être interprété comme la forme ultime de l'après-démocratie libérale. L'homme a cessé de lutter et laisse le territoire et la place aux morts-vivants : « Si l'homme est en effet défini par son désir de lutte pour la reconnaissance et par son travail pour dominer la nature, et s'il obtient à la fin de l'Histoire aussi bien la reconnaissance de son humanité que l'abondance matérielle, alors l' "Homme proprement dit" cessera d'exister parce qu'il aura cessé de travailler et de lutter. »¹⁰³⁹. La marche en avant des zombies est si inéluctable que toute résistance semble désormais sans espoir et contre-productive tout comme celle de la démocratie pour Tocqueville. L'homme à travers son *devenir zombie* est condamné à devenir cet aliéné, à l'image du « chien [...] heureux de dormir au soleil toute la journée, pourvu qu'il soit nourri »¹⁰⁴⁰. Le mort-vivant en tant que « dernier homme » apparaît donc dans sa réalité concrète : « La Terre alors sera devenue exiguë, on y verra sautiller le Dernier Homme qui rapetisse toute chose. Son engeance est aussi indestructible que celle du puceron ; le Dernier Homme est celui qui vivra le plus longtemps. »¹⁰⁴¹ Un conformisme macabre et rampant semble dominer désormais l'Amérique, imprimant une photographie politique cinglante de la société des années soixante-dix.

Le mort-vivant constitue une figure politique éminemment pertinente tant il métaphorise l'altérité pure. Il inscrit les Américains et les survivants des films comme les derniers représentants d'une société décadente mais les assimile également à l'ennemi par leur déshumanisation croissante et leur incapacité à donner un sens à leurs actions ; le mort-vivant quant à lui constitue à la fois ce prédateur décérébré, miroir altéré de l'homme, tout en symbolisant aussi les victimes collatérales d'une guerre ou d'une société fondamentalement autoritaire ne tolérant aucune forme de pensée dissidente. Un des fils directeurs réunissant les trois figures analysées successivement est celui de l'échec politique, militaire, sécuritaire et éthique. Le spectre du retour phobique de *the Thing* plane au-dessus des deux personnages à la fin du film de Carpenter ; il n'y a plus aucun survivant aux cosses extraterrestres avec la transformation symbolique de Donald Sutherland dans le film de Kaufman ; enfin les humains sont chassés et laissent le territoire américain aux morts-vivants à la fin du film de Romero.

¹⁰³⁸ Jean-Michel Heimonet, *Tocqueville et le devenir de la démocratie : la perversion de l'idéal*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 103.

¹⁰³⁹ Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992, p. 350.

¹⁰⁴⁰ Francis Fukuyama, op. cit., p. 351.

¹⁰⁴¹ Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 53.

L'appareil de sécurité s'est symboliquement retourné contre eux. Condamnés par la fin du contrat social, les institutions apparaissent impuissantes, défaillantes voire tyranniques.

Ces films symbolisent la période de deuil stratégique de la toute-puissance militaire et politique régnant dans les années soixante-dix et laissant place à une uniformisation sociale étouffante. D'autres genres vont venir figurer cet état de fait. Cette décennie est marquée par les retours traumatiques liés à la guerre du Vietnam qui viennent s'exprimer au sein de divers genres. Dans le western, en particulier, les guerres indiennes et les massacres de la Cavalerie métaphorisent le Vietnam. Les premières représentations des combats au Vietnam interviennent à la fin de la décennie toutes marquées par des trajectoires déceptives. La contestation de l'ordre établi s'inscrit comme un motif central au cinéma. Même la « vision romantique, confiante, positive »¹⁰⁴² du film à gros budget de Georges Lucas *Star Wars Episode IV : Nouvel Espoir* (*Star Wars*, 1977) dépeint une galaxie en état de guerre larvée en partie causée par un pouvoir exécutif corrompu et totalitaire, incarné par l'Empire. Cependant, cette épopée spatiale vient renouer avec la morale hollywoodienne et augure par son unanimité et sa dimension mythologique la décennie suivante et les deux mandats de Ronald Reagan.

¹⁰⁴² Serge Le Péron, « L'Amérique sans peur et sans reproche (Star Wars de George Lucas) », in dans *Le Goût de l'Amérique*, op. cit., p. 105.

Chapitre 4 : L'ennemi dans le cinéma post-Vietnam

La guerre du Vietnam se termine en mai 1975 avec l'évacuation de l'ambassade américaine de Saïgon et l'installation au pouvoir du gouvernement révolutionnaire provisoire de la République du Sud-Vietnam. Ce conflit est un évènement politique et militaire, catalyseur de tous les bouleversements politiques, culturels et sociaux qui touchent l'Amérique dès le début des années soixante. La période de deuil stratégique prégnante dans le film fantastique et les figures de l'horreur est également présente dans la plupart des genres cinématographiques des années soixante et soixante-dix. Le film de guerre en particulier dégénère en allégorie avec des films emblématiques comme *Le Merdier* (*Go tell the Spartans*, 1977), *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978), *Apocalypse Now* (1979) suivis une décennie plus tard de *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987), *Hamburger Hill* (1987) ou encore *Outrages* (*Casualties of War*, 1989). Tous ces films partagent une certaine ambiguïté dans la mise en scène de la guerre et l'apparence d'une critique et d'une dénonciation tant l'esthétisation de la violence et des combats est parfois poussée à son paroxysme. Le traitement de l'ennemi vietnamien reste identique, tel un épiphénomène, relégué à la périphérie du récit qui évolue vers un manichéisme plus tranché dans la décennie suivante avec notamment le retour de personnages de militaires russes stéréotypés.

La première vague de films sur le Vietnam intervient à la fin des années soixante-dix après une absence symptomatique de films de guerre retraçant les combats pendant toute la période du conflit¹⁰⁴³, dans une décennie placée sous le signe du fardeau de la défaite, la plus grande et la plus humiliante endurée par les États-Unis. Les conséquences sont à la fois militaires, politiques et sociales, et un très grand nombre de mouvements contestataires se cristallisent autour de la guerre. La défaite, aggravée par l'allongement de la durée du conflit avec les opérations au Laos et au Cambodge décidées par l'administration Nixon à partir de 1969, entraîne la création d'un véritable « dissensus national »¹⁰⁴⁴ selon Jean-Michel Valantin. Il se traduit par un désalignement entre les instances politiques, militaires et l'industrie, et une crise de légitimité de l'appareil d'État qui imprègne le discours cinématographique. Les premiers films de guerre produits sur le conflit, sans l'assistance militaire du Pentagone, présentent une armée américaine en perdition et une société traumatisée et profondément blessée. Pourtant, ces films augurent déjà par le recours aux motifs mythologiques et métaphoriques, d'une vision de la guerre ambiguë, et amorcent un début de réappropriation (Section 1). À la

¹⁰⁴³ À l'exception du film réalisé par John Wayne, *Les Bérets verts*, en 1968.

¹⁰⁴⁴ Jean-Michel Valantin, Thèse de doctorat, op. cit., pp. 185-186.

présidence Carter, qualifiée de « *soft-headed detente* »¹⁰⁴⁵, succèdent les deux mandats de Ronald Reagan pendant lesquels s'établit la reconstruction du consensus national, une stratégie de reconquête idéologique à laquelle le cinéma va participer par une transformation de l'image devenue trop négative. Cette période de conservatisme politique propose une réécriture de l'histoire militaire qui va s'effectuer dans le genre par un cycle de production de films de propagande donnant l'image d'une armée américaine agressée et se défendant au Vietnam, alimentée par le discours politique et cinématographique (Section 2).

Section 1 : Crise de représentation de l'ennemi sur fond de guerre du Vietnam

Le début des années soixante ouvre une nouvelle ère dans la Guerre froide, même si la présidence de John F. Kennedy ne rompt pas brutalement avec celle de Dwight Eisenhower. Les répercussions sociales de cette élection et un changement de l'état d'esprit dans la société américaine sont à l'œuvre. Les entretiens de la HUAC, qui se déroulent en mai 1960 à San Francisco, sont perturbés par de nombreuses manifestations d'étudiants venus de Berkeley. Le pouvoir de la commission décline et elle sombre dans l'oubli et la confusion, perdant dans le même temps son pouvoir d'intimidation face à la contestation grandissante.¹⁰⁴⁶ Sur le plan extérieur, au lendemain de la crise des missiles à Cuba, les relations entre les deux grands sont plus apaisées et témoignent d'un nécessaire rapprochement pour mieux maîtriser les risques nucléaires. Le début des années soixante inaugure une période de détente avec une première étape constituée par la signature d'un traité d'interdiction partielle des essais nucléaires en 1963 à Moscou, signé par les États-Unis, l'URSS et la Grande-Bretagne puis concrétisé par la signature en 1968 du Traité de non-prolifération nucléaire (TNP). Cette détente à l'écran se traduit par un cinéma libéré des carcans de la censure, dans lequel les énergies contestataires s'expriment. Les studios, devant la spectaculaire baisse de fréquentation des cinémas,¹⁰⁴⁷ réagissent d'abord par des innovations techniques puis, acculés par les difficultés financières finissent par ouvrir leurs portes à une jeune génération de cinéastes voulant en découdre avec

¹⁰⁴⁵ Ce qualificatif est donné par Richard Nixon à la présidence Carter qu'il oppose à la sienne « *hard-headed detente* », in Susan Jeffords, *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994, p. 7.

¹⁰⁴⁶ Todd Gitlin, *The Sixties, Years of Hope, Days of Rage*, New York, Bantam Books, 1987, pp. 82-83.

¹⁰⁴⁷ En 1946, le taux de fréquentation des salles plafonne à 78,2 millions d'entrées. Il diminue tout au long des années soixante jusqu'à atteindre 15,8 millions en 1971. Voir Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood. Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La révolution d'une génération*, Paris, Le Cherche Midi, 2006, p. 15.

les problèmes sociaux et internationaux. Ce cinéma de la fin des années soixante, appelé le Nouvel Hollywood, inspiré par la Nouvelle Vague française, s'inscrit comme une belle promesse libertaire qui se prolonge la décennie suivante. Des cinéastes de cette génération, comme Francis F. Coppola ou encore Michael Cimino, sont les premiers à donner une première représentation du conflit vietnamien (I). Pourtant, le film de guerre ne s'est jamais départi de sa dimension conservatrice. Même les films les plus emblématiques de la période dénoncent avec violence les conséquences déplorables de la guerre sur la communauté et plus généralement sur la nation, ils restent emprunts de certaines ambiguïtés (II).

I. Un désarroi politique et social

Pendant toute la durée du conflit, seul le film de John Wayne, *Les Bérets verts* (*The Green Berets*), réalisé en 1968, tente de donner une représentation des combats au Vietnam. Ceci peut s'expliquer par l'engagement, d'abord resté confidentiel. Officiellement, seuls des conseillers sont envoyés sur place, jusqu'aux premiers déploiements de troupes en 1965. Les cinéastes pendant les années soixante vont alors en parler de manière détournée, par l'allégorie ou la métaphore : « *Film makers drew on the 1960s trend toward black humor, irony, obliqueness, and ambiguity for a depiction of war - but not "the war" (Vietnam) - that would have some appeal to all shades of opinion.* »¹⁰⁴⁸. Tout au long des années soixante, le conflit au Vietnam s'inscrit comme catalyseur de tous les mouvements de contestation et va être abordé de manière indirecte dans de nombreux genres : soit par une subversion des codes, soit par des approches métaphoriques (A). Il faudra attendre la fin des années soixante-dix pour voir apparaître les premiers films retraçant les combats au Vietnam. Les combats sont finalement très peu dépeints préférant se focaliser sur des trajectoires individuelles et métaphoriques (B).

A. Retours traumatiques et dénonciation de la guerre

À la question de savoir pourquoi il y a eu si peu de films traitant de la guerre du Vietnam, Elia Kazan répondait sans hésitation : « *Because it was insane, disgraceful and immoral.* »¹⁰⁴⁹. Dans un système de production de films où l'argent et les intérêts financiers priment, il semble logique que ce conflit qui divise l'Amérique ne semble pas vendeur pour les directeurs des studios. Ils apparaissent cependant moins réticents à représenter l'impact et les

¹⁰⁴⁸ Leonard Quart, Albert Auster, *How the war remembered: Hollywood and Vietnam*, New York, Praeger, 1988, p. 38.

¹⁰⁴⁹ Cité dans Julian Smith, op. cit., p. 12.

conséquences de la guerre aux États-Unis : « *Among the most significant of the war's effect were the swelling sense of disillusionment with American society in general and resulting spread of social unrest and disruption.* »¹⁰⁵⁰. C'est donc au travers des autres genres que les premiers retours traumatiques de la guerre vont imprégner le discours cinématographique dès la fin des années soixante (a) jusqu'aux premiers films abordant plus directement le conflit (b).

a. La difficile représentation du conflit : le recours aux autres genres

La guerre du Vietnam, première guerre de salon, entre dans les foyers américains par les nombreux reportages et images chocs réalisés sur place, et trouble profondément le rapport à la « communauté imaginée » dont le cinéma devient l'un des réceptacles les plus sensibles. Comme le reconnaît Paul Schrader, scénariste de *Taxi Driver* : « *The war is still too close to most Americans for them to sufficiently detach themselves... One must work in metaphors for the moment.* »¹⁰⁵¹. Tandis que les grands studios, stimulés par l'immense succès du *Jour le plus long* (*The Longest Day*, 1962), continuent à produire des films à grand spectacle. Les autres genres transposent l'arrière-plan politique du Vietnam par la métaphorisation. Dès le début des années soixante, des jeunes cinéastes venus de la télévision ou juste sortis des écoles de cinéma, inspirés par la Nouvelle Vague française, réalisent leur premier film, financés directement par les grands studios ou par le biais de nouveaux producteurs. Ce Nouvel Hollywood défie les conventions traditionnelles du récit et brise les tabous du langage cinématographique, n'hésitant notamment pas à rompre avec le manichéisme et le *happy end*. Des anti-héros remplacent les héros classiques en contestant les modèles sociaux préétablis (1), de même que le western, après un âge d'or dans les années cinquante, connaît une subversion de ses codes, réévaluant le statut de l'ennemi indien et métaphorisant le Vietnam au travers d'épisodes sanglants des guerres indiennes (2).

1. Les années soixante et la contestation de l'ordre établi

Une période de turbulences s'ouvre au début des années soixante et l'assassinat du président John F. Kennedy, en novembre 1963, ne fait que renforcer ce climat. Les contestations

¹⁰⁵⁰ Leonard Quart, Albert Auster, op. cit., p. 38.

¹⁰⁵¹ Cité dans Julian Smith, *Looking Away, Hollywood-Vietnam*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 10.

grondent et les minorités afro-américaines, qui réclament la reconnaissance de leurs droits civiques, manifestent. De nombreuses émeutes vont éclater dans les ghettos entre 1964 et 1968, certaines mêmes finiront dans un bain de sang à l'image des émeutes dans le quartier de Watts à Los Angeles en août 1965. Les universités se politisent¹⁰⁵² et sont le théâtre de mouvements de protestation que la guerre du Vietnam vient cristalliser davantage et qui culminent en 1968. D'autant plus, ajoute André Kaspi, « que la guerre du Vietnam leur offre à partir de 1965 l'extraordinaire possibilité de jouer sur les émotions, de mettre sur pied des défilés, de dénoncer l'impérialisme américain et les méfaits du capitalisme »¹⁰⁵³. Le cinéma se fait l'écho de ce climat avec notamment deux thématiques centrales : celle d'une jeunesse aliénée et celle d'une société profondément divisée.

Cette aliénation de la jeunesse est perceptible dans la violence du court-métrage réalisé par Martin Scorsese en 1967, *The Big Shave*. Sur une musique jazz de Bunny Berrigan (« *I can't get started* »), ce court-métrage de cinq minutes met en scène un huis-clos dans une salle de bain, d'abord symbolisée par le montage rapide de plans rapprochés sur divers objets sanitaires d'une blancheur¹⁰⁵⁴ clinique et sur une robinetterie à la brillance presque publicitaire. Puis un homme (Peter Bernuth) entre et se met devant sa glace. Il commence à se raser et lentement se scarifie sans aucune réaction émotionnelle. Une goutte de sang tombe sur le lavabo immaculé puis c'est un flot d'hémoglobine qui ruisselle des parois jusqu'au siphon. Il finit par littéralement s'égorger, à l'image de la société et du cinéma américain à l'aube des années soixante-dix. Sur le carton du générique final est inscrit « *Viet' 67* » en référence à la guerre du Vietnam qui sévit au moment du tournage et à une jeunesse sacrifiée sur l'autel des impératifs de la politique extérieure.

Les thèmes récurrents des films de la fin des années soixante tournent autour du service militaire, de l'enrôlement des jeunes qui ne leur laisse guère le choix, sur fond de contestations sociales : « *between fighting in the war that might both repel them morally and maim or kill them or resisting, thereby risking jail or what might turn into permanent exile if*

¹⁰⁵² Les idées défendues par la *Students for Democratic Society* (SDS) se diffusent sur les campus. Elle dénonce notamment la corruption de la démocratie par la pratique qu'en font les élites. Elle lutte contre la pauvreté et la discrimination raciale et veut rétablir une démocratie de participation. Enfin, elle critique violemment la politique extérieure américaine et notamment la guerre. À Berkeley, Marc Savio anime le *Free Speech Movement*, qui diffuse les idées de la SDS. À Columbia, Mark Rudd sert également de relai.

¹⁰⁵³ André Kaspi, *États-Unis 1968, l'année des contestations*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988, p. 90.

¹⁰⁵⁴ Dans le générique, on peut voir que *whiteness* (blancheur) crédite Herman Melville, auteur du roman *Moby Dick* (1851). *Moby Dick* est le surnom donné à un grand cachalot blanc que le Capitaine Achab pourchasse à bord de son bateau, Le Péquod. La lutte entre Achab et *Moby Dick* métaphorise l'opposition entre le Bien et le Mal. Le capitaine Achab, dont la jambe a été arrachée par le cachalot quelques années auparavant, le poursuit dans une quête aveugle, pour la renommée et par vengeance personnelle. L'orgueil du capitaine le mène à sa perte. On peut faire le lien avec le court-métrage de Martin Scorsese qui condamne de façon métaphorique l'orgueil américain dans la guerre menée contre le Vietnam.

they left the country »¹⁰⁵⁵. Des films comme *Greetings* (1968) ou *Alice's Restaurant* (1969) traduisent l'état d'esprit d'une jeunesse en quête d'idéaux et de réponses mêlant la lutte contre la conscription obligatoire et les interrogations sur le devenir de la contre-culture. Dans *Le Lauréat* (*The Graduate*, 1967), Mick Nichols met en scène les interrogations d'un jeune diplômé, Benjamin Braddock (Dustin Hoffman), refusant de suivre les préceptes de la société bourgeoise et bien-pensante américaine. Au travers du personnage principal, le film dépeint une jeunesse cernée et encerclée par un monde d'adultes vu comme fou ou prédateur, à l'image des assauts de la séduisante et très entreprenante Mrs Robinson (Anne Bancroft) sur le jeune homme. Tandis que *Bonnie and Clyde* (1967) se termine par le massacre des deux jeunes fugitifs dans un bain de sang, *Medium Cool* (1969), d'Haskell Wexler, sorte de « néo-documentaire » (*neodocumentary*), est tourné dans le style cinéma-vérité avec des scènes filmées en temps réel pendant les émeutes de Chicago de 1968. Il se clôt par la fin tragique du personnage principal John, un cameraman joué par Robert Forster qui perd le contrôle de sa voiture et meurt dans un accident. La plupart sont des films au budget modeste qui ne sortent pas dans beaucoup de salles et se concluent par des fins désillusionnées et défaitistes interrogeant sans cesse la pérennité des idéaux de la contre-culture.

Le film le plus emblématique est sans doute *Easy Rider* (1968), de et avec Dennis Hopper. Sorti en 1968, il symbolise et oppose les deux Amériques de l'époque : la jeunesse hippie contestataire et la majorité plus conservatrice que les deux hippies ne vont cesser de croiser pendant leur périple (« *the free, the spontaneous long-hairs versus the vicious redneck straight* »¹⁰⁵⁶). Produit par BBS, petite compagnie indépendante affiliée à Columbia Pictures, le film est un road-movie¹⁰⁵⁷ dans lequel deux motards parcourent les grandes étendues américaines et les paysages mythiques de l'Amérique. Billy (Dennis Hopper) et Wyatt surnommé *Captain America* (Peter Fonda) battent le bitume sur leurs grosses cylindrées au rythme de la chanson *Born to Be Wild* du groupe Steppenwolf. Avant leur départ, Captain America jette symboliquement sa montre. Le road-movie est ici le prétexte pour parcourir l'Amérique, ses paysages cinématographiques et de tester la pérennité du Rêve américain. Le périple des deux motards est une célébration de la marginalité en contrechamp d'une Amérique conservatrice et sectaire, mais surtout une quête initiatique destinée à jauger le

¹⁰⁵⁵ Leonard Quart, Albert Auster, *How the War Remembered: Hollywood and Vietnam*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁵⁶ Leonard Quart, Albert Auster, *American Film and Society since 1945*, op. cit., p. 96.

¹⁰⁵⁷ Le road-movie est un genre en vogue dans le cinéma des années soixante et soixante-dix. Il ne fait que prolonger une tradition du cinéma américain mais celui aussi de la geste américaine, qui est l'histoire d'une occupation de l'espace, de conquête et d'une avancée d'Est en Ouest. Le road-movie se situe dans ce même mouvement expansionniste mais désormais les moyens de se déplacer sont contemporains. Ce sont des motos dans *Easy Rider*, des voitures dans *Macadam à deux voies* (*Two Lane Black Top*, 1971) et *Point Limite Zero* (*Vanishing Point*, 1971) ou encore un avion dans *Zabriskie Point* (1970).

devenir des mouvements utopistes. Sur la route, un troisième personnage se joint à eux, George Hanson (Jack Nicholson), avocat des minorités, et chacun représente trois figures caractéristiques de la contre-culture. Ces trois personnages semblent croire encore possible leur désir d'Amérique, mais leur mort violente les inscrit comme les victimes de la répression et rappelle celle de figures emblématiques du changement comme Martin Luther King ou Bobby Kennedy, tous deux assassinés en 1968. Le film porte en lui à la fois les illusions de toute une génération en un possible changement et le désenchantement brutal d'une Amérique nixonienne bien décidée à enterrer et à faire le deuil des promesses libertaires. La réplique prophétique que répète le personnage Captain America lors du dernier feu de camp, « *We blew it!* », « Nous avons foiré ! », avant même d'avoir commencé, souligne bien le fourvoiement des idéaux déjà inscrit en filigrane dès la fin des années soixante.

Le Vietnam sert de prétexte ou de toile de fond à l'Amérique et à ses cauchemars, il « n'est jamais qu'un catalyseur d'émotions, une sorte de culpabilité diffuse et protéiforme qui s'inscrit dans la conscience collective de l'Amérique »¹⁰⁵⁸. De nombreux genres dans ces années-là servent à commenter la politique extérieure américaine. Les codes sont subvertis, la violence et le sang omniprésents, et l'évolution du western en est particulièrement révélatrice.

2. L'évolution symptomatique du western

Émancipation du genre ou subversion des codes, l'évolution de ce genre éminemment américain est symptomatique du contexte politique et social en partie marqué par le spectre du Vietnam qui plane sur le cinéma des années soixante. Il ne s'agit pas d'attribuer à la guerre tous ces changements narratifs et esthétiques de la période, mais simplement d'analyser une certaine tendance du cinéma américain, dans une décennie troublée et profondément divisée par la montée des contestations, les assassinats politiques et les premiers retours du front vietnamien.

L'utilisation du western sur le mode allégorique n'est pas nouvelle. Déjà en 1952, *Le Train sifflera trois fois* (*High Noon*), co-écrit par Fred Zinneman et Carl Foreman¹⁰⁵⁹, s'inscrit comme une parabole des attaques de la commission sur l'industrie. Le film retrace le dernier

¹⁰⁵⁸ Cité dans André Muraire, *Hollywood-Vietnam, la guerre du Vietnam dans le cinéma américain, mythes et réalités*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2010, p. 65.

¹⁰⁵⁹ Carl Foreman est appelé à témoigner en 1951 devant la HUAC, devant laquelle il refuse de répondre et de coopérer, et sera blacklisté.

jour du marshal Will Kane (Gary Cooper), âgé et las, qui vient de rendre son étoile et attend son successeur le lendemain dans la petite bourgade de Hadleyville dans l'état du Nouveau-Mexique. Il apprend alors le retour de Frank Miller, un bandit qu'il a jadis arrêté et envoyé en prison, en route vers Hadleyville afin de régler ses comptes. Le marshal, épuisé dans sa chair, avoue sa peur et fait appel à la population de la ville pour l'aider. Mais il se retrouve seul contre tous pour affronter les bandits, chacun ayant ses raisons de ne pas le suivre : le pasteur ne veut pas tuer, le vieux shérif est paralysé par le désespoir et le juge a peur pour sa carrière. Tout en critiquant violemment le maccarthysme, le film souligne le courage d'un individu isolé face à la lâcheté d'une communauté apeurée et terrorisée. Déjà dans ce film, on assiste à la mise à mort de la mythologie attachée à l'Ouest et aux prémices du western crépusculaire¹⁰⁶⁰. De même dans *Quatres étranges cavaliers* (*Silver Lode*, 1954), d'Allan Dwan à Silver Lode, l'innocent Dan Ballard (John Payne) se retrouve accusé de meurtre par l'arrivée de quatre cavaliers inconnus. L'un d'entre eux, nommé symboliquement Ned McCarty (Dan Duryea), se revendique marshal et le persécute jusqu'à dresser la totalité des habitants de la ville contre lui.

Au début de la Guerre froide, le western connaît un âge d'or. La fermeture de la frontière a renvoyé sa mythologie sur les écrans de cinéma dès les années quarante et cet âge d'or du western s'y attarde pendant un quart de siècle après la Seconde Guerre mondiale. Dans le schéma classique westernien, deux logiques mythiques s'affrontent : « le Parti de la Loi » et « le Grand Dehors ». La première, « enfantée par un mariage entre la tradition puritaine et une pensée libérale (de Hobbes à Pufendorf), le *Parti de la Loi* considère l'Ouest comme un désert brûlant et hurlant où "*la férocité naturelle de l'esprit humain*", selon la conception de Pufendorf, peut s'exprimer sans retenue »¹⁰⁶¹. Le désert est en effet au centre de la pérégrination des pionniers telle une épreuve de type biblique sur le chemin de l'immigration. Cette traversée du désert est très présente chez John Ford, notamment dans *Le Fils du désert*

¹⁰⁶⁰ Le western crépusculaire peut se définir comme le prolongement de ce qu'André Bazin appelait le sur-western, un western « qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire : d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique, érotique..., bref, par quelque valeur extrinsèque au genre et qui est supposée l'enrichir. », in André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 2011, p. 231. Il se définit selon Jacques Lefèvre non pas comme un sous-genre du western mais comme une caractéristique spécifique du genre « travaillée dans la glaise d'une réalité fantasmée. Il s'agit d'un récit sans cesse remodelé, incorporant aux thèmes classiques les angoisses d'une Amérique qui s'interroge sur ses valeurs fondamentales » in Jacques Lefèvre, « Le western crépusculaire : la mise en perspective de trois films emblématiques », *Cycnos*, vol. 28, n°2, 2012, p. 48. Le développement de cette tendance crépusculaire se construit au fil du temps et des films, la subversion des codes du genre atteint son paroxysme avec l'assassinat de John F. Kennedy et la guerre du Vietnam.

¹⁰⁶¹ Jean-Marie Tixier, « L'histoire de l'Ouest : mythes et réalités », <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/plaine/html/th_histm1_1.html>

(*Three Godfathers*, 1948) ou *Le Convoi des braves* (*Wagonmaster*, 1950). La deuxième est « tout au contraire, au confluent de la mythologie celte et de la pensée qui entend se constituer hors la médiation de la révélation, d'Etienne de la Boétie à Jean-Jacques Rousseau, l'appel du *grand Dehors* incite à fuir l'Est et sa civilisation afin de retrouver le paradis perdu où l'homme vivait dans l'innocence »¹⁰⁶².

Ces deux grands mythes s'opposent et se déclinent selon toute une série de couples antinomiques : Est/Ouest, individu/société ou encore nature/culture. Dans le western classique, on retrouve cette opposition au travers de l'idéalisation de l'individu (métonymie de la nation américaine) au détriment du gouvernement fédéral. Pendant la Guerre froide, le culte de la liberté doit primer sur la loi et la communauté décide de son propre avenir en prenant des distances avec l'ordre de l'Est, la loi fédérale et Washington. La trilogie de la cavalerie de John Ford - composé du *Massacre de Fort Apache* (Fort Apache, 1948), *La Charge héroïque* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) et *Rio Grande* (1950) - célèbre le rôle colonisateur de la cavalerie dans le Far West et la solidarité patriotique face aux attaques indiennes. L'Indien y est dépeint « avec paternalisme, comme un enfant égaré à qui il faut donner la fessée, non comme un ennemi irréductible et inassimilable. »¹⁰⁶³.

Dès les années soixante, le genre s'émancipe. Le film de John Huston, *Les Désaxés* (*The Misfits*, 1963), met en scène la dérision, la perversion et la dégénérescence des codes du western ; suivent les premiers westerns de Sam Peckinpah qui prolongent cette veine. Enfin, Sergio Leone subvertit les codes du genre par la distance instituée dans son « western spaghetti ». De plus, le lien s'établit entre le conflit vietnamien et génocide indien. Des films anticonformistes comme *Les Professionnels* (*The Professionals*, 1966), de Richard Brooks, font référence à la guerre par la thématique du soutien à des villageois impuissants ; *La Horde Sauvage* (*The Wild Bunch*, 1968), de Sam Peckinpah, s'ouvre et se termine par un massacre d'une violence inouïe. Dans *Soldat bleu* (*Blue Soldier*, 1970), de Ralph Nelson, le spectre de la guerre du Vietnam s'inscrit en arrière-plan à travers la dénonciation et le lien établi entre le massacre de My Lai et celui du village indien de Sand Creek en 1864.¹⁰⁶⁴ La ligne

¹⁰⁶² « Pour le *Parti de la Loi*, la société est la seule réponse raisonnable à la nature mauvaise de l'homme. La Loi sépare les individus dans la recherche égoïste de leurs propres intérêts. L'Ouest, dernière terre sauvage, doit être par conséquent conquis par l'Est civilisé afin que la Paix et la Raison puissent régner et que la nuit morale soit enfin dissipée. En revanche pour les défenseurs du *grand Dehors*, l'état de Nature assurait l'innocence de l'homme que la société vient détruire. La lutte du social contre la Nature a engendré l'avilissement de l'éthique et la dégradation des mœurs, l'inégalité funeste entre les hommes et, conséquence de tous ces faits, l'esclavage politique. L'Ouest est donc le dernier lieu sur la planète où l'homme peut encore vivre dans l'état de Nature, mais en progressant, l'Est saccage le Jardin du monde. » voir Jean-Marie Tixier, *Ibid.*

¹⁰⁶³ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 219.

¹⁰⁶⁴ La chanteuse Buffy Sainte Marie, d'origine indienne, interprète de la chanson du film *Blue Soldier*, est par ailleurs l'auteur d'un hymne antimilitariste important, *Unknown soldier*.

révisionniste s'accompagne d'une apparente réhabilitation de l'Indien. En 1968, les minorités indiennes s'organisent et créent le mouvement *American Indian Movement* (AIM). Elles entreprennent des actions symboliques, comme l'occupation de la prison désaffectée d'Alcatraz à San Francisco l'année suivante. En 1972, l'AIM occupe le Bureau des Affaires Indiennes à Washington et en 1973, investit le village de Wounded Knee¹⁰⁶⁵ et l'occupe pendant presque trois mois. À l'écran, le statut des minorités n'est pas tant révisé ou réévalué mais désormais, le héros, l'homme blanc, le jeune révolté, se réclame et se range du côté de la culture indienne rejetant les héros militaires et la hiérarchie, comme le général Custer à l'image de Jack Crabb (Dustin Hoffman) dans *Little Big Man* (1970). L'ennemi originel devient la victime des exactions de la cavalerie américaine, comme lors de la séquence où la jeune épouse indienne de Jack Crabb est abattue d'une balle dans le dos avec son enfant dans les bras. Ces images augurent celles des massacres au Vietnam et notamment la célèbre photo de *Life* parue en 1972 montrant la jeune vietnamienne Kim Phuc, courant nue sur une route, délestée de ses vêtements embrasés par le napalm américain.

En mai 1972, Sydney Pollack déclare à propos de son film *Jeremiah Johnson* : « Je crois que l'on peut faire quelque chose comme *Jeremiah Johnson* et parler ainsi du Vietnam aussi éloquemment qu'en montrant des soldats agonisants »¹⁰⁶⁶. Le cinéma des années soixante-dix aborde plus directement le conflit et voit l'apparition des premières représentations de vétérans, de retour au pays, et des premiers films de combat.

b. Les années soixante-dix, la question du retour et les premiers *Vietnam War Films*

L'émergence de la guerre du Vietnam se fait de manière graduelle sur les écrans de cinéma. Le doute collectif s'accompagne de la douleur individuelle. Le personnage du vétéran, blessé, humilié et marginalisé fait d'abord son apparition (1). À la fin de la décennie, ces films du retour persistent tandis que les premiers films dépeignant le front vietnamien sortent en salles, bien après la fin officielle de la guerre survenue avec les Accords de paix de Paris en 1973 (2).

¹⁰⁶⁵ Wounded Knee, village indien, est connu pour avoir été le théâtre d'un massacre par les soldats du 7^e régiment de Cavalerie. Voir le livre de Dee Brown, *Bury my Heart at Wounded Knee*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970.

¹⁰⁶⁶ Natasha Arnoldi, Michel Ciment, « Entretien avec Sydney Pollack et Robert Redford », *Positif*, n°143.

1. La question du retour des vétérans : entre marginalisation et exclusion

De nombreux genres portent les stigmates de la guerre du Vietnam qui s'inscrit comme la plus traumatique cinématographiquement et politiquement parlant. Le cinéma des années soixante-dix est parsemé de nombreux traumas. La mort, les cercueils, et les vétérans blessés et mutilés viennent hanter les trames narratives et les récits, à l'image du vétéran Travis Bickle (Robert De Niro) dans *Taxi Driver* (1976). La réévaluation de l'engagement ne porte pas tant sur une révision du discours sur l'ennemi que sur la remise en question de l'Amérique sur elle-même et ses propres valeurs. Les intrigues tournent autour de l'idée centrale de l'inadaptation du vétéran après le retour et témoignent d'un mal latent entre le personnage et son pays. Il s'inscrit comme un personnage pathologique, aliéné, voire paranoïaque dévoilant un trauma identitaire engendré par l'expérience vietnamienne.

Deux types de vétérans vont s'illustrer dans les films. D'abord, dans les années soixante-dix, une première figure s'impose à l'image de Travis Bickle. Souvent instable, marginal voire psychopathe, le héros n'est plus positif et ses actes sont parfois dénués de sens. Ce chauffeur de taxi en rupture avec la société travaille la nuit en proie à des insomnies et connaît des difficultés de réinsertion. Il vilipende la faune new-yorkaise, tel un « Ange exterminateur »¹⁰⁶⁷ bien décidé à laver la ville de ses péchés : « Faudra d'abord nettoyer la ville. C'est de la fosse à purin. Crasse et chienlit. Quand je roule, ça pue. J'en ai des migraines. Le président, faudra qu'il lave la merde et qu'il tire la chasse d'eau », s'exclame-t-il face à un candidat à la présidentielle. Vidé de toute moralité, le personnage de Travis sombre dans une folie destructrice et semble littéralement contaminé par la violence attachée au conflit qu'il porte en lui. Mauvaise conscience de l'Amérique, le soldat dévoyé et potentiellement dangereux n'est paradoxalement pas porteur de revendications politiques et/ou idéologiques précises.

Cette révolte destructrice est essentiellement motivée par un grand désespoir, à l'image du vétéran Charles Rane (William Devane) dans *Légitime Violence* (*Rolling Thunder*¹⁰⁶⁸, 1977). À son retour du Vietnam, où il a été retenu prisonnier, il touche une grosse somme d'argent en dédommagement, attirant ainsi les convoitises. Des escrocs cherchent alors à mettre la main dessus, en le torturant et en tuant sa femme et son fils. L'amputation de sa main gauche attise son désir de vengeance qui se concrétise et se termine dans un bain de sang à Mexico. Une

¹⁰⁶⁷ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 222.

¹⁰⁶⁸ *Rolling Thunder* est le nom donné à la campagne militaire de bombardements aériens intensifs entre 1965 et 1968 de l'armée américaine dont l'objectif était de détruire les infrastructures Viêt-Cong. Bob Dylan reprend ce nom pour sa tournée musicale de l'automne 1975 au printemps 1976, intitulée *Rolling Thunder Revue*.

même vision pessimiste est à l'œuvre dans *Les Guerriers de l'enfer (Who'll Stop the Rain*¹⁰⁶⁹, 1978), dans lequel Ray Hicks (Nick Nolte), de retour au pays, se retrouve au cœur d'un trafic de drogue, traqué par un gang qui veut l'éliminer. Dans ce panorama noir d'une Amérique défaite et violente, certains s'en sortent un peu mieux : Jack Dunne, dans *Héros (Heroes*, 1977), est un sympathique vétéran échappé de l'hôpital psychiatrique de New York et sera ramené lentement à l'espoir et à la vie par sa compagne Carol (Sally Field), rencontrée sur la route. Dans ce traitement hollywoodien des vétérans et de leur tentative de retour, tournée en des périples de réhabilitation ou de quêtes vengeresses, l'ennemi ne semble plus être le Viêt-cong mais la guerre elle-même : « *Though each selects a different perspective, all agree in a perfunctory way that the war was a nightmare for individuals and a collective hell for the nation.* »¹⁰⁷⁰

En 1978, *Le Retour (Coming Home)*, d'Hal Ashby, vient également dénoncer les traumatismes engendrés par le conflit vietnamien et la difficulté de réinsertion des vétérans. Jane Fonda y interprète Sally Hyde, épouse de capitaine et femme au foyer qui, au contact de vétérans blessés, se transforme et se libère, pendant que son mari est lui-même parti faire la guerre. Le film raconte l'histoire d'un triangle amoureux dans lequel Sally s'émancipe en militante pacifiste affirmant sa féminité et son indépendance au contact de Luke Martin (Jon Voight), vétéran paraplégique, d'abord désemparé et cynique face à son triste sort. Lui aussi évolue lentement et finit par militer et protester contre la guerre, en s'enchaînant symboliquement aux grilles d'un centre de recrutement de l'armée. La guerre y est dépeinte comme un immense gâchis et l'engagement comme une erreur morale. Les retrouvailles entre Sally et son mari (Bruce Dern) virent à l'affrontement entre les deux hommes, dynamisant « un discours politique axé sur la notion d'impuissance »¹⁰⁷¹. Le militaire, trahi par sa femme et par la société, apparaît désormais impuissant, désemparé et acculé au suicide. Les blessures sont physiques mais surtout psychologiques : « *the implication was clear that something so terrible had happened in Vietnam-some act of war too horrendous to be shrugged off-that it shook veterans 'moral perspectives and left them with terrible feelings of alienation and anomie.* »¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁹ *Who'll Stop the Rain* est également le titre d'une chanson du groupe Creedence Clearwater Revival, écrite en 1970, contre la guerre du Vietnam. L'interrogation *Who'll stop the rain ?* évoque le conflit et sous-entend métaphoriquement *Who'll stop the war ?* : « *Good men through the ages, trying to find the sun. And I wonder, still I wonder, Who'll stop the rain.* »

¹⁰⁷⁰ Peter McInerney, op. cit., p. 27.

¹⁰⁷¹ André Muraire, op. cit., p. 103.

¹⁰⁷² Quart, Auster, op. cit., p. 42.

Un deuxième type de vétéran, toujours marginalisé, apparaît dans la décennie suivante. Mais, à la différence de ses prédécesseurs, il est désormais capable de percevoir ou de faire émerger la corruption et la perversion de la société. Il n'est plus damné et la possibilité de rédemption et de rachat existe, au travers notamment de la dénonciation des politiques et du gouvernement. Le personnage de Rambo en est l'archétype parfait. La réconciliation est possible mais ne dépend plus seulement de sa capacité à se réinsérer. À la fin de *Rambo 2 : La mission* (*Rambo : First Blood Part. II*, 1985), lorsque le colonel Samuel Trautman demande à Rambo ce qu'il souhaite pour les vétérans et les anciens prisonniers de guerre, celui-ci répond : « *I want, what they want, and every other guy, who came over here and spilled his guts and gave everything he had, wants! For our country to love us as much as we love it! That's what I want!* ». Ce deuxième type de vétéran est analysé dans la seconde section de notre chapitre.

2. Les premiers films abordant frontalement le conflit au Vietnam

Les premières représentations sur le terrain se concentrent sur la crise de légitimité de l'armée et entraînent la production de films centrés sur le désarroi politique et social des militaires au Vietnam et des familles au pays. De la production hongkongaise *The Boys in Company C* (1978) au *Merdier* (*Go Tell the Spartans*, 1979) en passant par *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978) et *Apocalypse Now* (1979), tous mettent en scène des fables guerrières vues comme une punition de l'orgueil guerrier national.

Si *Boys of Company C* (1978), de Sidney Furie, s'ouvre sur l'entraînement de recrues envoyées ensuite au front, *Le Merdier* (*Go Tell the Spartans*, 1977), de Ted Post, se déroule entièrement au Vietnam. Tous deux montrent le visage des combats et de la politique sur le terrain marqué par la corruption et la trahison. Pour le premier, la hiérarchie militaire est soumise à des Sud-Vietnamiens véreux. Dans le second, le sergent Asa Barker (Burt Lancaster) est envoyé par sa hiérarchie avec un détachement de soldats vietnamiens, encadrés par des Américains, défendre un avant-poste à Muc Wa, jadis abandonné par les Français. Il dresse un portrait sombre de l'armée américaine, divisée et fragilisée. Parmi ses hommes, il y a le major Oleonowski (Jonathan Goldsmith), vétéran de Corée, psychologiquement fragile, qui finit sous la pression de la guerre par se suicider. Il y a aussi le caporal Abraham Lincoln, infirmier dont l'addiction aux drogues lui fait dire qu'il est « sous opium depuis 87 ans ». La

figure tutélaire d'Abraham Lincoln ne sert plus ici un idéal national militaire et sacrificiel¹⁰⁷³ mais est associée à un jeune infirmier drogué à l'opium pour pouvoir mieux supporter la guerre. De même, les relations entre Baker et sa hiérarchie, entre soldats américains et sud-vietnamiens, apparaissent compliquées : Backer, rétrogradé par des supérieurs hostiles, doit gérer le comportement parfois sadique des soldats sud-vietnamiens et faire face à la duplicité des civils vietnamiens, derrière lesquels un ennemi potentiel peut se cacher.

Les deux films suivants, *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978) et *Apocalypse Now* (1979), retracent une partie des combats mais sont plutôt des prétextes à la métaphorisation d'une Amérique déchirée, brisée par les conséquences du conflit pour le premier, et une immersion en territoire ennemi comme moyen d'explorer les tréfonds de la psyché américaine pour le second. Dans *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978), Michael Cimino retrace le destin d'une petite communauté américano-ukrainienne que la guerre va frapper au travers de trois personnages, trois amis : Michael (Robert de Niro), Nick (Christopher Walken) et Steven (John Savage). Le film se divise en trois parties : la première s'ouvre sur les fours brûlants de l'aciérie de Clairton, petite ville de Pennsylvanie, dans laquelle travaillent les trois personnages principaux. Entourés d'un groupe d'amis, ils partagent leur temps entre cette bourgade et les montagnes environnantes dans lesquelles ils s'adonnent à la chasse au daim, selon un rituel sacré. Michael, Steven et Nick s'apprêtent à partir pour le Vietnam. Un mariage traditionnel est célébré juste avant leur départ, celui de Steven et Angela. La deuxième partie (la plus courte) se déroule au Vietnam où les trois amis sont rapidement faits prisonniers par les Viêt-cong et enrôlés dans des parties de roulette russe. Ils réussissent à se libérer et s'échappent grâce à l'action de Michael. Celui-ci endosse le rôle de leader et le retour au pays est exposé de son point de vue. La troisième partie du film retrace son retour à Clairton. Un retour douloureux puisque Nick est resté au Vietnam, enrôlé dans des circuits clandestins de roulette russe tandis que Steven, déjà rentré, est enfermé dans un hôpital pour vétérans, amputé de ses jambes. Michael n'a pas la force de se rendre à la fête donnée à l'occasion de son retour et reprend difficilement sa place au sein de la petite communauté. À la fin du film, il repart au Vietnam chercher Nick qu'il ramènera au pays mais dans un cercueil. Le film dépeint une escouade désunie, des individualités et des soldats blessés, dévirilisés voire féminisés qui ne sont plus portés et motivés par des valeurs patriotiques et salvatrices.

¹⁰⁷³ Voir Chapitre 1.

L'année suivante, *Apocalypse Now* (1979), sort en salles, après presque un an d'un tournage épuisant¹⁰⁷⁴ et quasi-apocalyptique qui démarre en mars 1976 pour une sortie du film en août 1979. Réalisé par Francis Ford Coppola et librement adapté du roman de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*¹⁰⁷⁵, il transpose le Congo belge des années 1890 à la guerre du Vietnam de la fin des années soixante. Le film et le roman retracent tous deux un parcours initiatique dont la dimension allégorique se retrouve dans les titres. Dans le livre, le capitaine Marlow remonte le fleuve pour s'enfoncer au cœur des ténèbres (*Heart of Darkness*). Le film *Apocalypse Now* évoque l'idée de l'Apocalypse, période de mille ans précédant la fin du monde. Il retrace la mission confiée par l'état-major américain au capitaine Benjamin Willard (Martin Sheen) : celle de remonter le Mékong jusqu'au Cambodge afin d'y débusquer et éliminer (« *terminate* ») un ancien béret vert, le Colonel Kurtz (Marlon Brando). Après avoir rompu avec l'armée américaine, celui-ci s'est retiré dans la jungle, entouré d'une communauté d'autochtones qui le vénèrent tout en s'adonnant aux pires atrocités.

Tout le film tend vers la quête de ce colonel sanguinaire qui constitue la clé du récit, sa tension, et son dénouement. La remontée du fleuve s'inscrit pour le capitaine Willard comme une remontée vers la barbarie. Le film métaphorise le Mal, la lente dégradation et la corruption de l'âme américaine dans une guerre insensée. L'armée américaine est dépeinte en des termes négatifs tel le tableau effroyable d'une armée violente composée d'une galerie de personnages obscènes, à l'image du capitaine Kilgore (Kill-Gore¹⁰⁷⁶) joué par un Robert Duvall surexcité par l'odeur du napalm au petit matin. En s'exclamant « *It smells like victory !* », il assimile la victoire à l'odeur du napalm, que les avions américains viennent de déverser en grande quantité sur le petit village vietnamien.

Cette cavalerie de l'impuissance, dont les actions semblent insensées et aveugles, se compose de soldats lâchés tels des enfants perdus dans un environnement qu'ils tentent vainement de maîtriser. La hiérarchie y apparaît complètement déconnectée des réalités du terrain, notamment dans une séquence du début du film, lorsque le capitaine Willard (Martin Sheen) est convoqué à l'état-major. Il est reçu dans un salon cossu, à la décoration coloniale

¹⁰⁷⁴ Le tournage dure 238 jours : il démarre le 20 mars 1976 et s'achève le 21 mai 1977. Il est ponctué de nombreuses catastrophes : en mai 1976, un typhon ravage les décors, provoquant de nombreux dégâts et des retards dans les délais de tournage ; en mars 1977, l'acteur principal Martin Sheen fait une crise cardiaque. De plus, les relations entre Marlon Brando et le réalisateur s'avèrent compliquées et le budget est largement dépassé : de 12 millions prévus initialement, le film coûtera finalement plus de 30 millions de dollars, obligeant même Coppola à hypothéquer ses biens pour pouvoir poursuivre le tournage.

¹⁰⁷⁵ *Heart of Darkness* est une nouvelle publiée dans *Blackwood's Magazine* en 1899 puis dans un recueil de trois récits publié en 1902. La première publication française sous le titre *Au cœur des ténèbres* sort en 1925 aux Éditions Gallimard.

¹⁰⁷⁶ « Kill-gore » signifie tuer avec des effets démonstratifs et des effusions de sang.

et partage avec les officiels un repas copieux de viandes et de poissons. Les gros plans sur ces mets accentuent le décalage existant entre le haut-commandement et la situation des soldats au front. Ils font écouter à Willard une bande-son sur laquelle est enregistré un message du colonel Kurtz. Sa voix, à la fois étrange et puissante, envahit l'atmosphère et s'insinue dans la pièce tel un spectre menaçant inscrivant la hiérarchie militaire, le gouvernement et ses mensonges comme autant coupable que lui du désastre vietnamien. Postulat d'ailleurs confirmé par un regard caméra¹⁰⁷⁷ de Willard témoignant d'une prise de conscience. La voix de Kurtz poursuit :

« J'ai observé un escargot ramper sur le fil d'un rasoir. C'est mon rêve. C'est mon cauchemar. Ramper, glisser le long de la lame d'un rasoir et survivre ? Nous devons les tuer, nous devons les incinérer. Porc après porc, vache après vache. Village après village, armée après armée. Et on me traite d'assassin. Comment dit-on quand les assassins accusent l'assassin ? Ils mentent et on ne doit pas accabler les menteurs. Ces nababs, je les hais. »

À l'image de cet escargot décrit par Kurtz, le film est esthétiquement et narrativement démesuré, outragé, amplifié sans cesse sur le fil du rasoir, dressant le portrait d'un Vietnam irréel et halluciné. Ce symbolisme est caractéristique des premiers films sur le conflit au Vietnam, à l'image des trois plus emblématiques comme *Le Merdier*, *Voyage au bout de l'enfer* et *Apocalypse Now*, qui réinscrivent le conflit dans des trames narratives métaphoriques.

B. La guerre du Vietnam, de la métaphore à l'allégorie

La mise en scène de ces premiers *Vietman War Films* ne reprend pas les schémas archétypaux des films de combats de la Seconde Guerre mondiale. L'escouade n'est plus solidaire face à l'ennemi, le groupe cède la place à des soldats individualisés et la réussite de la mission n'est plus garante de la victoire. De plus, tous ne se déroulent pas entièrement en territoire ennemi, notamment *Voyage au bout de l'enfer* et ses allers retours entre le Vietnam et les États-Unis. Ils partagent cependant la particularité d'utiliser des trames et motifs mythologiques et tragiques pour figurer les interrogations de la société face au conflit à l'aune des années soixante-dix. Les accords de paix n'ont pas apaisé le traumatisme et les scandales politiques n'ont fait que raviver le sentiment de défiance du peuple américain envers les institutions,

¹⁰⁷⁷ Le regard caméra est un clin d'œil au spectateur par le croisement du regard d'un comédien avec l'axe optique de l'appareil de prises de vues. Il est souvent volontaire, voulu par le réalisateur, et se produit afin de souligner un moment important de la dramaturgie.

reléguant la question de l'ennemi en arrière-plan. Les premières représentations du conflit témoignent de ce désalignement entre les instances politiques, militaires et le cinéma et passent par une remise en cause du modèle héroïque du film de guerre classique (a). La représentation de combats difficilement montrables voire indicibles se traduit par l'utilisation de motifs dramaturgiques éminemment métaphoriques (b).

a. La remise en cause de la mythologie guerrière

Déjà en 1970, *M.A.S.H.*, de Robert Altman, et sa vision irrévérencieuse de la guerre de Corée, allégorie du Vietnam, bouscule les codes du genre et achève d'enterrer le modèle guerrier hérité des films de la Seconde Guerre mondiale. Pendant toute la décennie marquée par la fin du conflit et la débâcle de Saïgon en 1975, les *Majors* n'apparaissent pas pressés de représenter et financer des films sur le conflit ; c'est la raison pour laquelle la plupart de ces premiers films ne sont pas directement produits par Hollywood mais par le biais des grandes sociétés, comme EMI pour *Voyage au bout de l'enfer*, par des petites compagnies de production, comme pour *Le Merdier* ou encore par *Zoetrope Studios*, société de production de Francis F. Coppola, pour *Apocalypse Now*. Ce dernier constitue d'ailleurs le premier film de guerre à grand spectacle à ne pas être soutenu par les autorités militaires. Ces premiers films sont différents les uns les autres d'un point de vue narratif ou esthétique, cependant ils partagent l'idée de l'impuissance de l'armée américaine face à l'ennemi et témoignent des effets de décomposition sociétale et de déstabilisation stratégique conséquentes à l'engagement américain (1). De même que la recherche d'une vision acceptable du conflit passe par la réappropriation de l'image de la guerre rejouée au travers des motifs mythologiques et westerniens inversés (2).

1. Une « cavalerie de l'impuissance »¹⁰⁷⁸

Désormais, le collectif en guerre fait place à l'individualisme du soldat en conflit avec sa section, avec sa hiérarchie voire avec lui-même. Ces conflits sont souvent en rapport avec les positions idéologiques concernant la guerre elle-même. L'expérience subjective et la souffrance du soldat prennent le pas sur toutes considérations politiques. Les tensions internes

¹⁰⁷⁸ Pat Aufderheide, op. cit., p. 84.

au groupe ne sont plus gages de solidarité et d'espoir face à l'ennemi mais sources de violence, de confusion et de frustration. Cette conflictualité de la section est révélatrice des profondes divisions de la société américaine à l'égard de l'engagement au Vietnam. Finalement, les soldats ne conçoivent pas la guerre comme une opposition morale ou politique entre eux et les Vietnamiens, « *Us versus Them* », mais plutôt dans un antagonisme intérieur « *Us versus Them within Us* »¹⁰⁷⁹. La bataille se joue dans l'âme du soldat et les personnages apparaissent profondément troublés, à la recherche d'une vision acceptable de la guerre. Les soldats engagés au Vietnam deviennent à l'écran « la Cavalerie de l'impuissance », coincés dans de véritables drames épistémologiques, tentant de redonner du sens à leur action. Le cinéma s'inscrit comme une catharsis, dont la fonction purgative permet de répondre au trauma. Ainsi, *Le Merdier* met en scène la guerre par le motif de l'enlèvement, *Voyage au bout de l'enfer* par celui d'un champ d'action pour l'héroïsme et *Apocalypse* par la mystique.

Le film de Ted Post, *Le Merdier (Go Tell the Spartans, 1976)*, par son titre original emblématique qui renvoie à l'Antiquité, inscrit son film dans une perspective tragique. « *Go Tell The Spartans* » fait référence au message gravé sur le mausolée érigé suite au sacrifice des 300 spartiates de Léonidas pendant la bataille des Thermopyles : « Passant, va dire à Sparte que nous sommes morts ici pour obéir à ses lois fondamentales ». La référence à cette bataille mythique et légendaire est hautement symbolique, et sous-tend l'idée et la volonté de louer la fraternité tout en insufflant une dimension épique au film. Pourtant, cette phrase orne l'entrée d'un cimetière tout près de Muc Wa, avant-poste que l'escouade de Barker doit défendre. Le film offre une variation de l'héroïsme suicidaire et de l'idéalisme fourvoyé au Vietnam. Dès le début, le texte précédant le générique installe les prémices d'un embourbement et d'une défaite prévisible :

« En 1954, les Français perdirent la guerre pour garder leurs colonies indochinoises et celles-ci devinrent le Nord et le Sud-Vietnam. Le Nord soutint une rébellion dans le Sud et les États-Unis envoyèrent des « émissaires » pour aider le Sud à vaincre les communistes. En 1964, la guerre du Vietnam n'était encore qu'une petite guerre vague et lointaine. »

Symboliquement, les Américains semblent succéder aux Français dans leur échec et dans le cimetière proche de Muc Wa. Le pessimisme qui innerve le film est d'abord incarné par son officier désabusé et cynique, joué par Burt Lancaster, de même que le discours qui le parcourt sonne comme une déclaration de défaite. Bien que la date diégétique situe l'action en 1964, le film multiplie les indices du fiasco militaire et stratégique à venir. La guerre semble perdue

¹⁰⁷⁹ Pat Aufderheide, op. cit., p. 91.

d'avance avec cette escouade maladroite, inexpérimentée ou droguée. Le commandant Barker doit gérer les relations compliquées avec la hiérarchie mais aussi avec des Sud-Vietnamiens tout en menant une guerre sans moyens. L'aide escomptée pour la défense de Muc Wa ne viendra jamais et toute la section meurt tragiquement. Barker est retrouvé mort sur le lit d'un ruisseau, nu et dépouillé. Un seul survivant, le caporal Courcey, revient au campement et peut rentrer chez lui grâce à l'indulgence d'un vieux Viêt-cong qui l'épargne : « *I'm going home, Charlie ! If you let me...* ».

Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter, 1978) s'inscrit également dans une dimension mythologique évidente par son titre original. *The Deer Hunter* fait référence au roman *The Deer Slayer* de Fenimore Cooper. Le *Deerslayer*, c'est le tueur de daim, Natty Bumppo, archétype du chasseur¹⁰⁸⁰ et *frontierman* blanc, élevé par des Indiens Delaware. Le roman raconte l'initiation et le passage à l'âge adulte d'un homme tiraillé entre deux cultures mythiques, celle des Indiens et celle de l'Europe chrétienne.¹⁰⁸¹ Sa construction en tant qu'homme et sa quête initiatique sont étroitement liées à son expérience en tant que chasseur : « *The initiation experience of Deerslayer, set in the physical and moral isolation of the wilderness and in the psychological isolation of hero's mind, is a paradigm of the historical experience of the whole nation in its acculturation to the Indian's America.* »¹⁰⁸². Ce héros-chasseur, ayant fait l'expérience de la captivité, proche de la nature qu'il respecte profondément, ne chasse que pour ses besoins suivant une philosophie du « *one shot, one kill* ». Michael Vronsky s'inscrit dans sa descendance. Il affiche de nombreuses similitudes avec le *Deerslayer*, partageant son temps entre l'aciérie de Clairton, symbole oppressant de l'industrialisation européenne et les montagnes environnantes (*Allegheny Mountains*), incarnation de la *wilderness* originelle. Archétype du chasseur noble et courageux, il s'adonne à une chasse rituelle, respectueuse, presque biblique, dans une nature splendide et généreuse prônant la philosophie du « *one shot* » : « *One shot is what it's all about. The deer has to be taken with one shot. I try to tell people that - they don't listen.* ». Le film tourne autour de la domination et de l'esprit pionnier. Dès le début du film, à la sortie de l'usine, Michael aperçoit dans le ciel un signe indien (« *sun dogs* ») : « *Those are sun dogs. It means a blessing*

¹⁰⁸⁰ Le folklore et la littérature américaine ont fourni, dès le XVIII^e siècle, les premières figures du chasseur (*hunter*) avec les personnages de Daniel Boone, Leatherstocking, ou encore Davy Crockett, qui culmine au XIX^e siècle avec le cycle des *Leatherstocking Tales* de l'écrivain James Fenimore Cooper. Il comprend cinq ouvrages : *The Pioneers* (1823), *The Last of the Mohicans* (1826), *The Prairie* (1827), *The Pathfinder* (1840), et *The Deerslayer* (1841).

¹⁰⁸¹ Richard Slotkin, op. cit., pp. 496-497.

¹⁰⁸² Richard Slotkin, op. cit., p. 498.

on the hunter sent by the Great Wolf to his children. It's an old Indian thing ». Cette connaissance le place dans la position du clairvoyant. Il est ainsi désigné comme celui qui sait et qui détient la capacité de lire les signes indiens.

Mais dans le film, cette trajectoire est subvertie par la guerre du Vietnam. Michael est capturé par l'ennemi avec Nick et Steven et sont forcés de jouer à la roulette russe, fonctionnant sur le même rituel du « *one shot* ». Traumatisé, à son retour, le puissant chasseur ne peut plus tirer face au daim et ne peut plus affirmer sa domination. Le rituel est donc voué à l'échec.

Enfin, dans *Apocalypse Now* (1979), l'impuissance américaine est soulignée par son titre et par la scène d'ouverture. *Apocalypse Now*, maxime gravée sur le mur de l'autel du colonel Kurtz, peut s'interpréter comme la devise implicite de la conduite et des moyens américains dans la guerre : une puissance de feu sans contraintes et sans retenue. Elle peut également s'entendre comme le résultat de cette politique à la fois surpuissante et impuissante avec pour seule alternative de victoire, celle donnée par Kurtz dans ses écrits : l'Apocalypse nucléaire (« *Drop the Bomb !* »). L'Apocalypse, au sens biblique, c'est surtout le prélude à la fin d'un monde et à la Révélation, promesse d'une vie éternelle. La puissance américaine (armée) peut s'assimiler à la Bête dans le texte de Saint Jean. La Bête que Jacques Ellul compare au pouvoir politique, à l'État : « Que veut dire cette plongée dans les ténèbres sinon que ce pouvoir devient aveugle, ne sait plus ce qu'il fait, agit à tort et à travers, utilise sa puissance sans aucun discernement »¹⁰⁸³.

Le film s'ouvre par un travelling sur une forêt de palmiers, jungle métonymique du Vietnam. Les pales d'un hélicoptère semblent donner le rythme de la mélodie naissante. L'écran est embrumé de fumées orange et jaunâtre qui se mélangent tandis que des hélicoptères traversent l'écran. Les premières notes de la chanson *The End*, de The Doors, retentissent sur une fumée funeste puis des explosions spectaculaires et prodigieuses envahissent et rongent le cadre. L'embrassement littéral et métaphorique du champ se conjugue avec la voix de Jim Morrison qui entonne « *This is the end, Beautiful friend. This is the end. My only friend, the end. Of our elaborate plans, the end. Of everything that stands, the end. No safety or surprise, the end [...] And all the children are insane.* ». Le film débute et inscrit l'action américaine visuellement et musicalement dans un univers apocalyptique et condamné, tant la puissance de feu américaine symbolisée par cet embrassement est immédiatement paralysée par le discours de cette chanson. Elle fait référence au complexe œdipien par ses paroles (« *Father / Yes son? / I want to kill you / Mother, I want to... (fuck you)!* ») et prend une dimension anti-

¹⁰⁸³ Jacques Ellul, *L'Apocalypse : architecture en mouvement*, Paris, Desclée, 1975, p. 195.

militariste évidente puisque le père du chanteur Jim Morrison, Georges Stephen Morrison était amiral dans la Marine américaine. Il était commandant des forces navales américaines lors de l'incident du Golfe de Tonkin en août 1964, connu pour avoir été l'évènement déclencheur de la guerre. Ce motif de la figure du père fait écho à la dimension paternelle de la relation que Willard et Kurtz vont nouer par la suite.

Le générique se poursuit et le visage du capitaine Willard apparaît en surimpression. Aux pales de l'hélicoptère succèdent les pales de son ventilateur de plafond effectuant des mouvements circulaires. Le motif du cercle est réitéré au début de film par l'ivresse de Willard qui le fait tourner sur lui-même signifiant le mouvement de surface effectué par le personnage et plus généralement par l'armée américaine au Vietnam. Enfin, le générique se termine par la superposition des flammes de napalm qui parcourent le corps, les mains et le visage de Willard. Isolé, drogué, transpirant, le soldat au Vietnam est introduit dans une atmosphère baignée de confusion et de chaos.

2. Imaginaires westerniens et inversions mythologiques

Le recours aux motifs westerniens est une des caractéristiques majeures de ces premières représentations de la guerre. Selon Jean-Baptiste Thoret, il y a dans le cinéma de Michael Cimino et en particulier dans *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978) à la fois une volonté de renouer avec les grandes fresques fordiennes, « le désir de renouer avec cette grande forme réconciliatrice », mais également cette prise de conscience du désenchantement initiée par les westerns de Sam Peckinpah, « la conscience d'une Amérique éclatée en de multiples communautés, sinon rivales, en tout cas étrangères les unes des autres. »¹⁰⁸⁴. Le film cristallise cette opposition entre une Amérique fantasmée et celle qu'elle est réellement à la fin de la guerre.

Si *Le Merdier* (*Go Tell the Spartans*, 1977) contient quelques motifs westerniens à l'image de l'avant-poste en territoire ennemi, encerclé et harcelé par l'ennemi, *Voyage au bout de l'enfer* est entièrement construit autour de la geste mythique westernienne que le spectre de la guerre détourne et subvertit. En effet, le film tourne autour de l'idée du contrôle et de la domination de l'esprit pionnier : « *The Deer Hunter becomes not the tragic diminution of Deerslayer but rather its logical successor - portraying precisely the kind of society that Cooper's novel*

¹⁰⁸⁴ Jean-Baptiste Thoret, *Michael Cimino. Les voix perdues de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 2013, pp. 48-49.

unwittingly presaged. »¹⁰⁸⁵. Le film dans son entier tend vers cette possibilité mythique tout en énonçant sans cesse son impossibilité.¹⁰⁸⁶ D'abord, par la pureté et la beauté des paysages américains dont la virginité semble menacée par la machinerie technologique industrielle de l'aciérie. De même au Vietnam, le territoire est soumis au chaos de la machinerie guerrière. Le mythe de la frontière comme démarcation entre une zone barbare et civilisée est en apparence encore actif tant le Vietnam s'inscrit comme l'envers infernal du décor mythique américain et comme la projection d'un territoire propice au conflit intérieur dans l'âme du héros blanc : « *The Vietnam jungle and its savage Vietcong denizens are the nightmare inversion of the American forests and beautiful deer.* »¹⁰⁸⁷. La sauvagerie Viêt-cong apparaît comme l'antithèse de la trajectoire héroïque de Michael qui s'accomplit dans l'impulsion d'une violence guerrière afin de protéger ses amis. Il semble, au travers de sa captivité, expérimenter le passage de l'innocence aux ténèbres, épreuve qu'il transcende afin de renaître :

*« the happiness is disrupted; man is alienated from his happy state and plunged into a trial and ordeal in which his soul is in peril. Ultimately (assuming the soul is not predestined for hell) the experience results in a figurative rebirth, the attainment of a new soul. »*¹⁰⁸⁸

Ce héros solitaire, chassant seul et se tenant l'écart de la communauté, est amoureux en secret de la fiancée de Nick, Linda (Meryl Streep), pour lequel il s'efface : « *Michael, like the western hero, is a man of extraordinary virtues and resources, which are dangerous unless properly channeled into a role of protective of the community.* »¹⁰⁸⁹.

Pourtant, la frontière n'est plus étanche entre l'Amérique et le Vietnam et dès la première partie du film, un voile funeste est jeté sur la communauté de Clairton. Le récit au présent est hanté par le souvenir et la perte et « conjugue au passé une succession d'évènements et de gestes qui se déroulent au présent »¹⁰⁹⁰. « *Everything's going so fast* » prophétise Michael à l'issue du mariage. Ce sentiment douloureux est souligné par petites touches successives à l'image des trois portraits des trois futurs engagés qui ornent les murs de la salle du mariage, évoquant à la fois un hommage patriotique et mortuaire ; ou la goutte de vin qui vient maculer la robe de mariée d'Angela, augurant de la tragédie à venir.

¹⁰⁸⁵ Frank Burke, « Reading Michael's Cimino's *The Deer Hunter* Interpretation as Melting Pot », *Literature Film Quarterly*, vol. 20, n°3, p. 251.

¹⁰⁸⁶ Jean-Baptiste Thoret, op. cit., pp. 82-83.

¹⁰⁸⁷ John Hellman, op. cit., p. 64.

¹⁰⁸⁸ Richard Slotkin, op. cit. p. 101.

¹⁰⁸⁹ John Hellman, « Vietnam and the Hollywood Genre Film. Inversions of American Mythology in *The Deer Hunter* and *Apocalypse Now* » in Michael Anderegg (ed.), *Inventing Vietnam. The war in Film and Television*, Philadelphia, Temple University Press, 1991, p. 61.

¹⁰⁹⁰ Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 70.

Ensuite, la dimension rédemptrice de la trajectoire traumatique du héros n'est plus aussi évidente. Le rituel de la chasse en est un exemple emblématique. Lors de la première chasse, Michael arpente seul les montagnes majestueuses de Pennsylvanie. Filmé en plan large dans un paysage grandiose, il semble littéralement marcher au-dessus des nuages. Les chœurs religieux qui accompagnent son ascension au sommet renforcent le caractère sacré de cette quête d'absolu. Cette célébration mystique de l'homme dans la *wilderness* fait place à son retour du Vietnam, à une « figure mythologique en voie d'extinction »¹⁰⁹¹. Désormais, Michael n'est plus mis en valeur, filmé en contre-jour, il s'enfonce dans le paysage et disparaît derrière une montagne. Figure mythique en perdition, sa trajectoire semble biaisée par la fêlure vietnamienne, à l'image du dédoublement de sa silhouette se reflétant dans l'étendue d'eau qu'il sillonne. La guerre inverse la mythologie, le chasseur devient le chassé et le « *one shot* », rituel de force et de puissance virile devient l'emblème de l'autodestruction du héros et par extension de l'Amérique. Sa volonté de puissance et de contrôle n'est plus lorsque, face au daim, il ne peut plus tirer.

Michael, Nick et Steven sont littéralement et métaphoriquement atteints dans leurs chairs, physiquement et psychologiquement façonnés par l'expérience de la guerre. La captivité devient le principal état et le symbole de leur condition¹⁰⁹², face à laquelle les réactions diffèrent : Steven se retire dans la passivité silencieuse, Nick dans le nihilisme jusqu'à l'aliénation, et Michael répond par une violence rétributive. La guerre a corrompu l'âme du héros, à l'image des premières séquences vietnamiennes, le montrant brûlant vif au lance-flamme un soldat Viêt-cong avant de lui tirer dessus à la mitrailleuse, ainsi qu'au cours de la partie de roulette russe où il tue ses geôliers dans un déchaînement de violence.

Enfin, dans *Apocalypse Now*, certains motifs westerniens viennent accentuer la démesure de l'intervention américaine. La fameuse scène de l'attaque hélicoptérée est précédée de gestes rituels, un soldat sonne le clairon et la cavalerie aéroportée s'envole vers le village vietnamien à bombarder. L'utilisation du clairon pour ordonner le départ en guerre apparaît dans de nombreux westerns fordien et métaphorise les guerres indiennes. La voix off du capitaine Willard commente : « Ils avaient troqué leurs chevaux pour des hélicos et fonçaient partout où ça bardait. ». L'attaque menée par le colonel Kilgore, chapeau de cow-boy à l'insigne des sabres croisés sur la tête, est décidée dans le but de surfer les vagues à proximité du village. Symbole d'une politique nationale malsaine et perverse, cette cavalerie prépare son attaque au

¹⁰⁹¹ Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 81.

¹⁰⁹² Frank Burke, op. cit., p. 253.

son de la Chevauchée des Walkyrie de Richard Wagner. La sur-esthétisation de l'attaque montrant ce troupeau d'hélicoptères baignés dans un ciel orange, au lever du soleil, participe à créer un sentiment ambigu tout en mythifiant la scène. « On s'amène dans le soleil levant et dans 1 km on met la musique. Wagner, ça fout les jetons aux Niacs. En avant, la guerre psychologique ! » s'écrie Kilgore, ivre de pouvoir tandis qu'un soldat caresse les missiles. Folie qui tranche avec les plans aériens sur le paisible village vietnamien peuplé de femmes et d'enfants et souligne la disproportion de puissance entre les deux camps. Cette reprise des codes du western est mise au service de la parodie pour mieux saper l'efficacité de cette cavalerie ailée. Finalement, « on n'a jamais mieux dit à quel point cette guerre a dû se faire sous le signe de l'illusion, du Rêve américain pris à la lettre, transféré de force, psychotiquement, dans un pays qui n'avait rien à y voir. »¹⁰⁹³.

b. Dramatisation du conflit par la métaphore et l'allégorie

La dimension télévisuelle et la brutalité des photographies de la guerre, rapportées par les journalistes, se répercutent dans les premières représentations cinématographiques du conflit. Capitalisant sur la dimension crue voire sensationnelle, tout en étant paradoxalement paralysé, par l'excès de violence d'une intervention militaire encore traumatisante, les cinéastes ne se confrontent pas frontalement à la monstration des combats. Les trames narratives de *Voyage au bout de l'enfer* et d'*Apocalypse Now*, en particulier et selon une stratégie d'évitement, figurent l'affrontement par des métaphores puissantes et emblématiques : celle de la roulette russe pour le premier (1) et celle de la remontée du fleuve pour le second (2).

1. La métaphore de la roulette russe dans *Voyage au bout de l'enfer*

Une des photos les plus marquantes du conflit est sans doute celle prise par Eddie Adams en février 1968, montrant le général Nguyen Ngoc Loan, chef de la police sud-vietnamienne (dont le gouvernement est soutenu par les États-Unis), abattant à bout portant un Viêt-cong en pleine rue. Le prisonnier a les mains liées dans le dos, ce qui renforce sa position de faiblesse, tandis que l'utilisation du revolver, arme emblématique de l'histoire de l'Ouest, accentue la violence symbolique de son geste. Cette image est inversée dans *Voyage au bout de l'enfer*

¹⁰⁹³ Serge Daney, Pascal Bonitzer, « *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola », *Le Goût de l'Amérique*, op. cit., p. 124.

par la scène de la roulette russe. L'ennemi vietnamien est montré comme le tortionnaire pointant une arme sur la tempe des prisonniers américains, leur imposant la pratique de la roulette russe. Même geste, même effet, même filet de sang rouge qui s'échappe du crâne du prisonnier. Les deux motifs principaux qui structurent la métaphorisation du conflit dans le film sont celui de la chasse et celui de la roulette russe, les deux étant inextricablement liés par le rituel du « *one shot* ». Toute la dramaturgie de la guerre est rejouée autour de ce geste ; l'intention du réalisateur, Michael Cimino, en témoigne : même s'il assure avoir pris connaissance de la véracité d'une telle pratique pendant la guerre dans des coupures de presses de journaux à Singapour, « [son] vrai souci, c'était comment dramatiser la guerre ? »¹⁰⁹⁴.

La scène intervient dans la deuxième partie du film. Les trois soldats sont rapidement faits prisonniers par l'ennemi. Enfermés dans des cages de bambous sous une cabane sur pilotis, les prisonniers attendent terrorisés qu'une main ennemie les choisisse de manière aléatoire pour remplacer les perdants. Ils se succèdent autour de la table, les cadavres étant jetés à l'eau tandis que d'autres sont enfermés dans une cage immergée dans l'eau, condamnés à l'épuisement et la noyade. Durant cette séquence d'une extrême tension, Steven est choisi et se retrouve face à Michael qui tente de le calmer. Mais Steven est terrorisé et s'avère incapable de tirer. Sous la pression, il finit par se blesser (par un tir dévié) et les géôliers le jettent dans la cage immergée. Le climax de la séquence intervient lorsque Michael se retrouve face à Nick. « *It's up to us now. It's you and me!* », lui assène Michael. Le face à face est d'autant plus symbolique que c'est avec Nick que Michael partage ce rituel lors de la chasse au daim. Avant la première partie de chasse, Michael lui explique: « *You have to think about one shot. One shot is what it's all about. The deer has to be taken with one shot [...] Two is pussy!* ». Désormais, autour de cette table, la pureté de ce rituel de domination masculine dans la chasse est subvertie par la guerre. Dans leur face à face, Michael et Nick sont harcelés par les Viêt-cong. Michael propose à Nick de jouer avec plusieurs balles, percevant le moyen d'une libération par les armes : « *We gotta play with more bullets [...] Three bullets. It's the only way!* ». La tension est palpable, en plans serrés sur les visages, la mise en scène souligne la captivité des deux personnages. Nick tire une première fois mais la chambre est vide. Michael observe les Viêt-cong, encadré par la présence d'un portrait d'Ho Chi Minh derrière lui et par les armes braquées sur lui. Michael, avec le revolver chargé de trois balles, tire en direction de sa tempe en poussant un cri de rage et tombe à nouveau sur

¹⁰⁹⁴ Propos recueillis dans le bonus du DVD : Michael Cimino, *Voyage au bout de l'enfer*, [DVD] EDV 1392, Studio Canal, 2008.

une chambre sans cartouche. Nick semble sur le point de craquer : « *No more* ». Un Viêt-cong lui assène quelques claques et Michael continue à l'encourager : « *Go ahead. Shoot Nicky !* ». Les Viêt-cong le frappent et Michael les menace en retour : « *You're gonna die, you motherfucker ! You're gonna die !* ». C'est au tour de Nick qui échappe de nouveau à la mort. Ils passent tous deux du rire hystérique aux larmes du désespoir puis retournent les armes contre l'ennemi, les tuant tous quasi-instantanément.

L'arme s'inscrit à la fois comme un instrument de destruction, de pouvoir, de domination mais également de libération. La roulette russe symbolise le caractère profondément aléatoire de la mort. Elle s'inscrit comme le pendant horrifique de la chasse au cerf et son rituel du « *one shot* », pratique de destruction identitaire : l'Amérique a une arme pointée sur sa tempe au Vietnam. Politiquement et dramatiquement chargée de sens, elle métaphorise la guerre en général et plus particulièrement l'attitude suicidaire des États-Unis dans un conflit non maîtrisé. Surtout, le « *one shot* », principe sur lequel s'érige le système de valeurs du héros et sur lequel se fonde son harmonie avec son environnement, sort pervers et profané de l'expérience vietnamienne.

Symbole de l'innocence perdue, le motif est rejoué tout au long du film jusqu'à l'épuisement. Le dévoiement ultime de la devise héroïque intervient lors du retour de Michael au Vietnam venu chercher Nick. Il le retrouve drogué, amnésique et perdu dans les bas-fonds de Saigon. Cyniquement, le seul moyen de lui parler et de l'atteindre est de rejouer une partie de roulette russe contre lui. Mais cette fois, le mouvement inverse est à l'œuvre. Michael doit l'empêcher et le dissuader d'appuyer sur la gâchette. Il s'assoit en face de lui et lui implore de ne pas tirer : « *Don't do it !* ». Face à lui, Nick, impassible, tire une première fois, la chambre du barillet est vide. Michael pointe l'arme sur sa tempe en disant « *I love you, Nick !* » puis appuie sur la gâchette. Toujours vivant, soulagé, Michael continue d'implorer Nick d'arrêter. Celui-ci semble bouger les lèvres, mais aucun son ne sort de sa bouche. Il prend l'arme, mais Michael lui maintient le bras : « *Come on, Nicky. Come home. Just come home. Home. Nicky. Nicky. Wait a minute. Nicky, do you remember all the different ways of the trees? Do you remember ? The mountains ? You remember all that ?* ». Nick répond : « *One shot !* » Il rigole avant d'appuyer une ultime fois sur la détente. D'un rituel sacré presque mythique, le « *one shot* » devient la dernière parole et l'oraison funèbre de Nick. Cette devise, fondée sur la volonté individuelle, donnant un sens supérieur à l'action héroïque, se transforme en un leitmotiv terrifiant qui sème la mort.

2. La remontée du fleuve dans *Apocalypse Now*

Dans *Apocalypse Now* (1979), la dramatisation de la guerre est condensée par la métaphore de la remontée du fleuve Mékong. Elle s'inscrit comme un voyage initiatique dont le point d'arrivée (le colonel Kurtz) est l'objectif vers lequel tend le film dans son entier. En passant de la plume de John Milius¹⁰⁹⁵, auteur de la première version du scénario du film à celle, de Francis Coppola et de Michael Herr (journaliste engagé contre la guerre) d'une aventure exotique guerrière, le film devient une tragique descente dans les confins de la sauvagerie et du Mal, calquée sur celle du personnage littéraire de Joseph Conrad. Tout comme Charles Marlow, jeune officier de la Marine marchande, qui découvre au travers de sa rencontre avec Kurtz, un agent de comptoir, le mensonge inhérent à l'impérialisme européen ; le capitaine Willard entrevoit celui attaché à son pays dans la guerre faite au Vietnam : « *Both Willard and Kurtz, discovering the inherent weakness and corruption of their society, have turned to the enemy.* »¹⁰⁹⁶.

D'abord la remontée de la rivière fait écho à sa dimension symbolique dans l'histoire de l'Ouest : « La jeune république renforce son identité dans l'Ouest, c'est là qu'elle écrit son Iliade et son Odyssée »¹⁰⁹⁷. L'exploration du territoire nécessite la navigation sur les fleuves et les rivières. Le Mississippi, qui traverse le cœur des États-Unis, acquiert une place centrale pour les pionniers. Mark Twain lui consacre d'ailleurs un chapitre de son ouvrage *Ma vie sur le Mississippi* (*Life on the Mississippi*, 1883). Le western met en scène ces traversées expéditionnaires comme dans *La Captive aux yeux clairs* (*The Big Sky*, 1952) ou *La Rivière de nos amours* (*The Indian Fighter*, 1955). L'identité américaine s'est notamment forgée dans cette longue marche vers le soleil couchant. En 1803, le président Jefferson prépare une expédition sous la conduite de son secrétaire Meriwether Lewis, secondé par William Clark, dont l'objectif est de « reconnaître la voie la plus courte et la plus facile pour atteindre

¹⁰⁹⁵ John Milius est un scénariste, producteur et réalisateur américain. Connu pour ses scénarios *right wing*, il écrit dans les années soixant-dix celui de *L'Inspecteur Harry* (*Dirty Harry*, 1971) et de *Magnum Force* (1973). Dans les années quatre-vingt, il écrit et réalise *Conan le Barbare* (*Conan the Barbarian*, 1982) et *L'Aube rouge* (*Red Dawn*, 1984). Il produit également *Retour vers l'enfer* (*Uncommon Valor*, 1983) de Ted Kotcheff. La première version du script d'*Apocalypse Now*, co-écrite avec Georges Lucas, était destinée à un projet de film d'action et d'aventure à petit budget sur fond de guerre au Vietnam dépeignant une approche favorable à la guerre et les méthodes non-conventionnelles des Forces Spéciales (Bérets Verts).

¹⁰⁹⁶ John Hellman, op. cit., p. 76.

¹⁰⁹⁷ Philippe Jacquin, Daniel Royot, op. cit., p. 65.

l'Océan Pacifique »¹⁰⁹⁸. Lors de cette célèbre expédition (1804-1806), l'avancée de l'Est vers l'Ouest s'effectue par la remontée de la rivière Missouri.

Ce symbole revivifiant et fédérateur d'une quête, « d'une piste merveilleuse »¹⁰⁹⁹ vers de nouveaux territoires et une Terre promise, est subverti dans le cinéma des années soixante-dix à l'image du film *Délivrance* (*Deliverance*, 1972) de John Boorman. Il met en scène la remontée en canoë de la rivière Chatooga dans les Appalaches par quatre amis, avant sa disparition par la construction d'un barrage. Cette immersion, en pleine *wilderness*, n'est plus régénératrice, elle génère l'horreur et vire au cauchemar pour les personnages. Ils sont privés d'une communion avec les valeurs et les marqueurs essentiels de l'américanité. L'un d'eux est même sauvagement violé par un autochtone dégénéré. Cet acte s'inscrit comme une réponse au viol du territoire, à la violence infligée à la rivière par la construction du barrage. Selon un mouvement inverse à celui de la conquête de l'Ouest, la remontée de la rivière est synonyme d'un retour à l'ensauvagement. La fin du film montre les tractopelles qui exhument les cercueils d'un cimetière et le « déménagement » de l'église, symbolisant le mouvement inverse des pionniers s'enfonçant vers l'Ouest la Bible en main. Ce territoire semble abandonné par Dieu. La rivière dans le film est une « *lost river* », destinée à l'évanouissement et à la disparition, et sa remontée un parcours initiatique déceptif. Il convient d'établir ici encore le lien avec celle effectuée par Marlow, dans le roman de Conrad, à la rencontre d'une humanité réduite à la sauvagerie. *Délivrance* renoue avec cette idée de la rencontre d'une part d'humanité affreuse, incarnée par ces hommes des bois, dans laquelle les quatre personnages ne peuvent reconnaître que des figures avilies de leur propre passé d'Américains.

Dans la même veine, le voyage de Willard sert de prétexte à une pérégrination aux tréfonds de l'âme américaine. La remontée du fleuve est une quête initiatique qui devient une introspection sur l'Amérique elle-même, sur la société, sur son armée et sur le dévoiement de l'idéalisme qui a motivé la guerre. La remontée commence symboliquement après la rencontre avec la folie meurtrière de l'armée, menée par le colonel Kilgore et son attaque aéroportée, tuant indifféremment femmes et enfants pour quelques minutes de surf à Charlie Point : « Vu les méthodes de Kilgore. Que reprochait-on vraiment à Kurtz ? Pas seulement la folie et le meurtre. Ils étaient monnaie courante » se demande Willard. Toute l'avancée vers le royaume de Kurtz est prétexte à l'introspection de Willard suggérée par sa voix off. Au fil de l'eau et de la lecture de son dossier militaire, il passe tour à tour de la méfiance à la fascination en passant par l'incompréhension : « Plus je lisais... plus je l'admirais ». Il

¹⁰⁹⁸ Philippe Jacquin, Daniel Royot, op. cit., p. 66.

¹⁰⁹⁹ Philippe Jacquin, Daniel Royot, op. cit., p. 70.

apparaît de plus en plus fasciné par la trajectoire de Kurtz et se met en rupture avec l'armée et la société. Le réalisateur Francis F. Coppola avoue qu'il a toujours pensé que Willard et Kurtz étaient un seul et même personnage : « J'ai toujours cru que l'homme remontait le fleuve pour rencontrer l'autre versant de lui-même. »¹¹⁰⁰.

Plus l'équipage de Willard s'éloigne des territoires dits « civilisés », plus il recule dans une étrange et dangereuse expérience, confronté à l'ennemi, à la nature et à leurs propres vices. La première étape les confronte à une base militaire en effervescence dans l'attente d'un spectacle de playmates. Ce show de *Playboy Bunnies* au milieu de la jungle s'inscrit comme une version dégradée et subversive des spectacles de *pin-up* si populaires pendant la Seconde Guerre mondiale, destinés à encourager les troupes et à participer à l'effort de guerre et de propagande collectifs initiés alors. Mais, au Vietnam, plus de ferveur patriotique dans leur déhanchement mais un show de déchéance qui tourne à l'émeute, les obligeant à partir en catastrophe. Willard observe ce spectacle désolant en disant : « Pas étonnant que Kurtz fasse chier l'état-major. La bande de clowns à quatre étoiles finiraient par brader tout le cirque ».

À l'arrêt suivant, dans une base envahie par la boue et abandonnée par l'armée, on retrouve ces *playmates* en train de se prostituer dans un coin glauque du Vietnam en échange de bidons de gasoil. Entre-temps, le bateau file à vive allure, sur la musique des Rollings Stones. « *I can't get no satisfaction* » rythme une partie de ski nautique euphorique. Les soldats dansent et jubilent sans s'intéresser aux pirogues vietnamiennes à proximité. L'environnement, les situations et les personnages flirtent avec l'irrationnel et l'absurde. Ce voyage au cœur de la barbarie se traduit par une immersion graduelle vers une obscurité à la fois physique et morale. Les maquillages « camouflage » qui ornent les visages de l'équipe de Willard en témoignent. Le jeune surfer californien Lance Johnson (Sam Bottoms), attentif à son bronzage, ayant « l'air de n'avoir jamais tiré un coup de feu » au début de la mission, se transforme lentement. Comme contaminé par la violence, il se peint le visage, se défigure et prend de l'acide avant de devenir complètement aliéné. À cause des massacres perpétrés, les ténèbres semblent envahir les personnages, et l'environnement lui-même semble sombrer dans le brouillard. La brume persistante fait disparaître le fleuve et le bateau métaphorisant l'évanouissement de toute vision morale.

L'innocence de Willard prend définitivement fin lorsque le contrôle d'un sampan tourne à la tuerie et au massacre par la mauvaise interprétation américaine du geste d'une jeune Vietnamiennne voulant protéger son chiot. Willard achève la jeune fille d'une balle dans la tête

¹¹⁰⁰ Patrick Brion, *Le Cinéma de guerre : les grands classiques américains, des "Coeurs du monde" à "Platoon"*, Paris, Éditions de la Martinière, 1996, p. 350.

et rejoint Kurtz dans son accusation contre l'armée américaine : « C'était comme ça qu'on se supportait. On les criblait de balles et on leur filait un pansement. C'était un mensonge. Plus j'en voyais, plus je haïssais les mensonges. » Plus la remontée avance, plus Willard admire et s'identifie à Kurtz, tant il rend l'armée responsable de ce désastre, qui le dépeint comme un assassin. Les bases militaires sont abandonnées par le commandement, parsemées de cadavres et les soldats laissés à la drogue et à l'obscurité. Passé le pont de Do Lung, dernier avant-poste américain, l'arrivée au royaume de Kurtz est proche, symbolisée par les nombreux cadavres et les têtes coupées qui jonchent les bords du fleuve et la voix off confirme : « Il était proche. Vraiment proche. Je ne le voyais pas mais je le sentais. Comme si le bateau était aspiré, que l'eau retournait à la jungle. ». Un dernier arrêt les confronte à une famille de Français¹¹⁰¹, surgissant de la brume, tels des fantômes revenus des temps coloniaux. Dans le décor au charme désuet de la maison, le patriarche Hubert Desmarais (Christian Marquand) s'adonne à un grand discours aux accents impérialistes lors d'un repas : « Vous savez quand mon grand-père est arrivé, il n'y avait rien. Les Vietnamiens n'étaient rien. [...] Nous avons travaillé avec les Vietnamiens pour bâtir quelque chose à partir de rien. Alors quand vous me demandez pourquoi nous voulons rester. Nous voulons rester parce ça nous appartient. ». Enfin, l'arrivée constitue l'ultime étape de ce retour aux temps archaïques, symbolisé par cette communauté isolée en pleine jungle, peuplée par des indigènes assimilés aux Indiens, et par des Américains en perdition, à l'image du personnage photographe hippie joué par Dennis Hooper, version dégénérée de son personnage dans *Easy Rider* (1968). Plus qu'un ennemi, Willard rencontre en Kurtz son double, l'origine du voyage se confondant avec son terme et renvoyant aux premières images montrant Willard en pleine crise de démence, brisant le miroir de sa chambre d'hôtel. Lors du premier face-à-face, la mise en scène retarde au maximum l'apparition du visage de Marlon Brando, lui préférant son crâne lisse sur lequel l'ombre et la lumière semblent se mélanger sans cesse, motif abstrait pour signifier la prise de conscience de « l'horreur » de la nature profonde de l'homme : « Coppola remonte le fleuve de la civilisation à la barbarie, pas la barbarie des autres, mais celle dont on provient, dont toute civilisation provient, du côté de la horde paternelle. »¹¹⁰². La rencontre mêle littérature et philosophie, illustré par la lecture de Kurtz du poème « *The Hollow Men* » (« Les Hommes creux »), de T.S. Eliot, seul dans son antre. Il accorde à Willard le droit de le tuer mais pas de le juger, prérogative qu'il s'octroie suivant les derniers vers du poème : « *This is the way the*

¹¹⁰¹ Cette scène de la plantation française n'était pas dans le premier montage du film de 1979, présenté à Cannes. Elle est réintroduite dans la version longue sortie en 2001, *Apocalypse Now Redux*.

¹¹⁰² Serge Daney, Pascal Bonitzer, op. cit., p. 119.

world ends. Not with a bang but a whimper » (« C'est ainsi que le monde finit. Pas sur un boum mais sur un gémissement »). Un geignement qui clôt le film et qui s'incarne dans les dernières paroles d'un Kurtz agonisant, soufflant : « *the horror, the horror* ».

Malgré le trajet déceptif du héros dans *Voyage au bout de l'enfer*, le film reconstitue le Vietnam comme un mythe régénérateur transformant une expérience traumatique en une possibilité de recommencement et de reconstitution de la nation. Le film, en plus de renverser la symbolique des images (agresseur/agressé), sacralise et anticipe la question des prisonniers de guerre comme un des symboles de restauration de la masculinité dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Tandis qu'*Apocalypse Now* s'inscrit comme l'extension cauchemardesque de la société américaine dans lequel seule la trajectoire de Willard permet de préserver les idéaux américains : « *Each film takes a hero who is the version of the national archetype, thus embodying the essential longings and anxieties of the American psyche, and sends him on a quest conveying the aberrant, fragmented, hallucinatory Vietnam experience while giving it a familiar, meaningful structure.* »¹¹⁰³.

II. *Le fardeau de la défaite militaire et la justification morale de la guerre*

Les premiers *Vietman War Films* de la fin des années soixante-dix apparaissent comme des films complexes, parcourus d'images et de représentations contradictoires et ambiguës. On ne va pas chercher dans ces premières productions un manifeste pour ou contre la guerre ou une description réaliste des combats, mais plutôt une tentative de réappropriation d'un imaginaire par l'image et le cinéma. La question essentielle de ces films tourne autour de la représentation d'une guerre perdue et finalement des moyens de représenter la défaite :

« Dans le passé, la guerre avait toujours été une expérience "positive" de la culture américaine, une croisade morale qui renforçait l'unité des participants [...] Au Vietnam, nos chefs militaires et civils ne pouvaient tout simplement pas admettre que nous puissions perdre. Le soldat américain devint ainsi la victime de son propre commandement, plus de l'ennemi. Quelle amère leçon, difficile à admettre ! »¹¹⁰⁴.

La fin de la culture de la victoire ne marque pas pour autant un changement de traitement de l'ennemi Viêt-cong et la mise en scène du conflit l'est toujours selon un point de vue strictement américain. La fin de l'innocence américaine est certes soulignée par les scènes de

¹¹⁰³ John Hellman, op. cit., p. 78.

¹¹⁰⁴ Neil Sheehan, *L'Innocence perdue. Un Américain au Vietnam*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 7.

massacre des populations vietnamiennes mais la mise en scène de la culpabilité américaine s'inscrit comme le moyen d'évacuer l'histoire réelle et d'échapper à la réalité de la faute elle-même. Tout en prenant conscience de la défaite militaire, la représentation de la guerre brouille et détruit toute explication rationnelle et toute contextualisation politique (A). À l'écran, le Vietnam apparaît comme une hallucination, un condensé de pics d'horreur et de violence tandis que l'objectif du conflit n'est plus la victoire mais la survie du héros, le salut de son âme et par extension celle de la nation américaine. Le traumatisme fait place à la capacité d'adaptation, de résilience et de transmission (B).

A. Représenter la défaite : le Vietnam « *a symbol, not a place* »¹¹⁰⁵

Le Vietnam apparaît dans ces premiers films sur le conflit comme un symbole, une abstraction tant il n'est pas caractérisé comme un lieu géographique ou comme une entité politique. La guerre sert de toile de fond illustrant ses conséquences dramatiques sur la société et la psyché américaines. Par sa focalisation sur la vie quotidienne d'une petite communauté, *Voyage au bout de l'enfer* traite de la recomposition permanente de la nation (a) tandis qu'*Apocalypse Now* tourne essentiellement autour de la décomposition et de l'affaiblissement de la chaîne de commandement et de la désagrégation de l'armée américaine, événement traumatique qu'il faut exorciser (b).

a. L'ethnocentrisme américain : l'absence de l'ennemi

Serge Daney souligne que « le cinéma américain ne cesse depuis peu de tourner autour d'un thème qui est la présence de l'Autre en nous. Autre au sens de « *alien* », titre du plus grand succès de l'été aux USA. Nous, c'est bien sûr une fois de plus l'Américain se considérant abusivement comme équivalent général de l'espèce humaine. »¹¹⁰⁶. Dans ces premiers films sur le Vietnam, les Vietnamiens sont invisibles ou absents. Ils servent de toile de fond pour mieux souligner les souffrances américaines : « *Defeat, humiliation, and anger became the stuff of great movie traumas - but only for Americans, whether on the battlefield or home*

¹¹⁰⁵ Expression empruntée à Frances Fitzgerald, in Mark C. Carnes (ed.), *Past Imperfect. History According to the Movies*, New York, Henry Holt and Company, 1995, p. 291.

¹¹⁰⁶ Serge Daney, Pascal Bonitzer, op. cit., p. 118. Les auteurs font allusion au film *Alien, le huitième passager* (*Alien*, 1978), de Ridley Scott sorti l'année précédente.

front. »¹¹⁰⁷ Dans *Voyage au bout de l'enfer*, le *home front* est marqué par la perte et le désillusionnement d'une communauté brisée par la guerre. Les destins dramatiques des trois soldats inversent les rôles, ils sont confinés dans le rôle de victimes tandis que les Viêt-cong sont dépeints comme démoniaques, comme une variation moderne du Péril Jaune, rappelant le traitement des Japonais dans les films de combat de la Seconde Guerre mondiale. De même, dans *Apocalypse Now*, les membres de l'équipe de Willard, malgré les massacres perpétrés tout au long de la remontée, apparaissent malgré tout comme les victimes d'une guerre menée avec de mauvais moyens par des jeunes recrues mal préparées que Willard qualifie « d'enfants, de rockers [ayant] déjà un pied dans la tombe ».

La longue durée de la séquence du mariage dans *Voyage au bout de l'enfer* renforce l'ethnocentrisme au cœur du film. Chaque personnage américain prend une épaisseur et un *background* narratif, les liens affectifs qui les unissent, leurs mésententes ou leurs fragilités sont mises en avant. Une minutieuse reconstitution communautaire de la vie quotidienne et du mariage traditionnel dans le hall de l'*American Legion* prend des allures de célébration de l'idéal communautaire. La petite ville de Clairton représente le monde rationnel qui s'oppose au monde extérieur et irrationnel de l'altérité. Le spectre de la guerre n'y transparaît qu'à travers des touches symboliques: la rencontre et l'altercation avec le béret vert assis au bar, refusant de répondre aux questions des futurs engagés sinon un « *Fuck it !* » ; et la goutte de vin qui vient tacher le décolleté de la robe de mariée d'Angela. Par cette focalisation et l'absence d'individualisation des personnages vietnamiens dans la seconde partie, le film induit l'idée de l'absence de peuple vietnamien en tant qu'entité politique, culturelle et nationale. Le peuple vietnamien est réduit par une vision impérialiste à deux types de représentations : une violence meurtrière face à une inhumanité passive.

D'abord, l'ennemi est assimilé à un guerrier vicieux et toutes les atrocités sont commises par les Viêt-cong. Comme le souligne François Géré, « les Sud-Vietnamiens et les Nord-Vietnamiens sont mis dans le même panier de l'Asiaticité uniforme et cruelle [...] l'Autre reste maintenu dans sa dimension essentielle de menace »¹¹⁰⁸. La violence américaine s'inscrit toujours en représailles contre des actes cruels de l'ennemi à l'image de la première scène montrant Michael brûlant vif un Viêt-cong. Juste avant, le soldat viêt-cong vient de lancer une grenade dans un abri rempli de civils avant d'abattre à bout portant une femme s'enfuyant avec son enfant dans les bras. La pratique de la roulette russe semble s'inscrire comme faisant

¹¹⁰⁷ Carl Boggs, Tom Pollard, « The Imperial Warrior in Hollywood, Rambo and Beyond », *New Political Science*, vol. 30, n°4, p. 576.

¹¹⁰⁸ François Géré, « L'imaginaire raciste : la mesure de l'homme », *Cahiers du Cinéma*, n°315, septembre 1980, p. 41.

partie intégrante des mœurs de la société vietnamienne. Les paroles des Viêt-cong pendant les scènes de roulette ne sont pas traduites et s'assimilent presque à des cris d'animaux. Bruce Cummings remarque que la plupart des scènes vietnamiennes du film peuvent s'assimiler à une inversion des relations de puissance et donc un révisionnisme :

*« It was the Vietcong terrorists who burned villages, who delighted in fiendish tortures, who seduced and destroyed the minds of our soldiers. It was America where the loyal and decent patriots lived, blue-collar working folk in Appalachian steel mills with a simple, abiding faith in family and the flag. »*¹¹⁰⁹.

Des parties clandestines se déroulent à Saigon dont la représentation est également sans nuances. Ville immorale et capitale du déracinement, Saigon s'oppose à la petite ville de Clairton et apparaît comme l'antichambre du chaos. Ville grouillante et bruyante, elle semble peuplée d'établissements corrompus et être la plaque tournante de l'alcool, de la drogue, de la prostitution et des jeux clandestins. Des boîtes, des bars à prostituées, des salles de jeux, saturent les rues de la capitale : *« Capitalism is a pimp and Vietnam/Saigon is a whore, as is suggested when Vietnamese youth are sacrificed to Russian roulette for the amusement and enrichment of paying spectators and gamblers. »*¹¹¹⁰. Lors du retour de Michael au Vietnam pour ramener Nick, il semble littéralement remonter le Styx. La ville est à feu et à sang et la traversée en bateau qu'il effectue sur la rivière traversant Saigon, parsemée de feu, métaphorise le Vietnam comme le lieu infernal de toutes les damnations. L'impression de chaos permanent est renforcée par la deuxième représentation à l'œuvre : celle des populations civiles montrées en exil. Tout au long du film, des civils vietnamiens fuient les combats ; ces images de familles en exode symbolisent une communauté dont la cohésion a été ébranlée par les invasions répétées et par les machines de guerre américaines détruisant un pays agricole. Le pays est réduit à une terre d'exil et Saigon à une ville agitée en proie au désordre. Des mouvements de foule devant l'ambassade renforcent cette impression d'une ville au bord de l'effondrement. Cette scène fait écho aux images réelles de l'évacuation de l'ambassade américaine de Saigon en 1975 qui avaient profondément marqué le public américain.

Le Vietnam n'est finalement que la toile de fond d'un drame humain et américain, un cauchemar halluciné pour les soldats de Willard comme pour Michael et ses amis. Ces films imposent un impératif de l'oubli et des souffrances de l'Autre. Le Vietnam n'est plus qu'un paysage mental de projection du refoulé. Un territoire instable, disloqué composé d'espaces

¹¹⁰⁹ Bruce Cumings, *War and Television*, London, Verso, 1995, p. 97.

¹¹¹⁰ Frank Burke, « In Defense of the Deer Hunter or the Knee Jerk Quicker than the Eye », *Literature Film Quarterly*, Vol.11, n°1, 1983, p. 24.

fragmentés qui se construit comme une réalité virtuelle au travers d'images iconiques effaçant tout réalisme historique et politique. Pour Michel Jacquet, il devient « une entité sans peuple et sans culture propre n'étant plus qu'un "paysage mental" propice à toutes les dérives, la simple toile de fond d'une guerre américaine. »¹¹¹¹ Et surtout le lieu de damnation de l'Amérique signant la fin de l'innocence et la défaite d'une armée superpuissante en décomposition.

b. Le désespoir de Goliath : la fascination de l'ennemi

La brutalité des moyens et l'absence de scrupules dans la guerre menée au Vietnam est sans précédent dans l'histoire. La défaite militaire, aggravée par l'allongement de la guerre et l'implication du Cambodge, décidée par Richard Nixon et Henry Kissinger de 1969 à 1973, constitue une des thématiques centrales d'*Apocalypse Now*. Le film ne cesse de souligner les erreurs et les excès de la force militaire américaine par la violence des images des massacres. Il met en scène la désagrégation de l'armée américaine d'un point de vue opérationnel, tactique, psychologique et moral. Cette décomposition est renforcée par l'invisibilité d'un ennemi insaisissable.

D'abord, le film se focalise sur l'insubordination et la désorganisation de l'armée. Ces thématiques, déjà présentes dans *Boys of Company C.*, se retrouvent accentuées dans *Apocalypse Now* notamment par la présence de nombreuses bases militaires laissées à l'abandon. Lors de la remontée du fleuve, Willard et son escouade s'arrêtent dans une première base, où le commandant « a sauté sur une mine, il y a deux mois ». De même, le dernier avant-poste, le pont de Do Lung, envahi par l'obscurité, est lui aussi laissé à l'abandon, sans hiérarchie : « *no one is in command !* » déclare un soldat. Les soldats sont laissés à leur propre sort, en proie à la drogue, certains se jettent à l'eau avec leurs valises, suppliant le bateau de les emmener. Ce traitement est symptomatique de l'état réel de l'armée dans les dernières années du conflit. Dans les années soixante-dix, l'usage massif de la drogue, l'indiscipline grandissante et la détérioration morale des troupes illustrés dans le film constituent le quotidien de troupes engagées au Vietnam. De même, la pratique en

¹¹¹¹ Michel Jacquet, *Nuit américaine sur le Viêt-nam. Le cinéma US et la « sale guerre »*, Éditions Anovi, 2009, p. 11.

augmentation des « *fragging* »¹¹¹² en est un autre exemple : « *Soldiers not only disobeyed their superiors but, in an alarming number of incidents, actually murdered them with fragmentation grenades- a practice dubbed “fragging”.* »¹¹¹³ Certains soldats, tellement terrorisés à l'idée d'aller combattre, préfèrent tuer leurs propres officiers à la grenade pour y échapper. Un état déplorable de l'armée américaine qui fait dire à McGeorge Bundy, conseiller à la sécurité nationale auprès des présidents Kennedy et Johnson, que la seule solution pour l'armée est le retrait immédiat des troupes : « *Extrication from Vietnam is now the necessary precondition of the renewal of the U.S Army as an institution.* »¹¹¹⁴.

Cette folie inhérente à l'armée, teintée d'ambiguïté, est déjà présente dans le film *Patton* (1970), dont le scénario est écrit par Francis F. Coppola. Le personnage principal, directement inspiré du Général Patton, peut à la fois être perçu comme un symbole patriotique, un héros militaire hors-norme mais également, par sa démesure et son excentricité, comme le dépositaire ultime d'une armée aveuglée en perdition.¹¹¹⁵ Finalement, dans *Apocalypse Now*, les trois personnages les colonels Kurtz, Kilgore et Willard, ne cherchent que la victoire dans un pays qu'ils ne comprennent pas. Ils touchent à la volonté de pouvoir, au désir de puissance de l'Amérique. Le déluge de feu qui s'abat sur ce petit pays résistant n'est pas suffisant et par cette disproportion des moyens, l'armée américaine perd sa cohésion. Selon Clausewitz, « si l'on veut battre l'adversaire, il faut proportionner l'effort à sa force de résistance. Celle-ci est le produit de deux facteurs inséparables : l'étendue des moyens dont il dispose, et la force de sa volonté »¹¹¹⁶. Selon sa théorie de la montée aux extrêmes, les Américains semblent avoir négligé le deuxième facteur. Dans leur déploiement extrême des forces, le film émet l'idée qu'ils ont sous-estimé l'ennemi, dont la grande puissance réside dans l'endurance absolue et la radicalité qui font défaut à l'armée américaine : « *its suggests that the war was lost because the United States was not willing to “get primitive” enough to exercise its “will to horror”* »¹¹¹⁷. Technologiquement forts, les Américains ne le sont pas d'un point de vue moral et cette faiblesse fait la force de l'ennemi. Finalement, le film n'est pas une condamnation de la guerre mais une analyse de la défaite militaire dans laquelle l'ennemi s'inscrit comme le

¹¹¹² George C. Herring, *America's Longest War: The United States and Vietnam, 1950-1975*, McGraw-Hill, 1996, p. 268.

¹¹¹³ Stanley Karnow, *Vietnam, A History*, New York, The Viking Press, 1983, pp. 24-25.

¹¹¹⁴ Cité dans Leonard Quart, Albert Auster, *How the War Remembered*, op. cit., p. 56.

¹¹¹⁵ Peter Lev, *American films of the 70's. Conflicting Visions*, Austin, University of Texas Press, 2000, pp. 108-109.

¹¹¹⁶ Carl Von Clausewitz, *De la guerre*, Paris, Les Éditions de minuit, 1955, p. 53.

¹¹¹⁷ Frank P. Tomasulo, « The Politics of Ambivalence: *Apocalypse Now* as Prowar and Antiwar Film », in Linda Dittmar, Gene Michaud (ed.), *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990, p. 156.

symptôme révélateur. Face à cette puissance impotente, les ennemis Viêt-cong sont élevés au rang de force mythique masculine et virile, selon le stéréotype du *super soldier*, à laquelle Michael aspire.¹¹¹⁸ Tout comme le colonel Kurtz, qui explique à la fin du film à Willard, en quoi leur insensibilité et leur cruauté rend l'ennemi supérieur dans le combat :

« Et j'ai compris qu'ils étaient plus forts que moi parce qu'ils le supportaient. Ce n'étaient pas des monstres, mais des hommes, des cadres bien formés. Ils se battaient de tout leur cœur, ils ont une famille, des enfants. Ils sont plein d'amour. Ils avaient la force de faire cela. Si j'avais dix divisions de tels hommes, nos ennemis ici seraient vite réglés. Il faut avoir des hommes qui soient moraux et capable en même temps d'utiliser leur instinct primordial, leur instinct de tuer sans sentiment, sans passion, sans jugement. Car c'est par le jugement que l'on est vaincu. »

Le capitaine Willard, également, ne cesse de souligner la résistance de l'ennemi pendant son voyage. Tandis que les Américains se perdent dans leurs propres vices (femmes, alcools), il ne cesse de mettre en exergue leurs qualités guerrières notamment après le spectacle déplorable des Bunnies : « Les Viets n'avaient pas droit à ça. Trop occupés à cavalier et à se terrer. Leur fête, c'était un bol de riz et un bout de viande de rat. Ils n'avaient que deux issues : la mort ou la victoire. ». Il assiste impuissant au spectacle de la désagrégation de toute la chaîne de commandement, par l'importation de la culture américaine et par le décalage de l'état-major, partageant un repas copieux voire obscène en regard de la réalité désespérée du terrain. L'incapacité d'adaptation de l'armée s'accompagne d'un déni puisque la hiérarchie envoie un soldat (Willard) tuer l'un des siens (Kurtz), justement parce qu'il a compris les raisons de la défaite, et démasquer « la puanteur des mensonges » inhérents à l'engagement. En effet, Kurtz a compris que pour gagner une guérilla il faut mener une guérilla, comme le rappelle son rapport confidentiel écrit à l'état-major avant sa désertion :

« Tant que la présence au front sera limitée à un an, officiers et soldats resteront des dilettantes et des touristes au Vietnam. Tant que bières glacées, repas chauds, rock'n'roll et autres luxes resteront la norme, notre impuissance dans cette guerre ira croissant. »

Le film tourne autour de l'évocation et de l'hommage d'un *éthos* guerrier dont l'ennemi serait le dépositaire, tout en analysant la défaite. Le film interroge les raisons de l'échec américain tout en les éludant, puisque qu'aucune question politique touchant à la finalité de la guerre n'est abordée dans le film. L'objectif de l'engagement n'est jamais discuté, en ce sens, le film soutient l'idée que l'immoralité ne réside pas tant dans le but mais dans les moyens de la guerre. Son adhésion est implicitement signifiée par la dimension éminemment militaire de

¹¹¹⁸ Silvia Shin Huey Chong, « Restaging the War: "The Deer Hunter" and the Primal Scene of Violence », *Cinema Journal*, Vol. 44, n°2, Winter 2005, p. 95.

l'échec et le récit est centré sur les contradictions internes à l'armée. Il s'inscrit comme la bande-annonce de la naissance du néo-conservatisme par l'absence de discours politique sur la guerre, voire même par son apolitisation.

Enfin, ce sentiment de rupture de la fin des années soixante-dix est aussi le produit du désalignement des instances militaires et cinématographiques, consécutif à l'impopularité de la guerre. Ces premiers films sur le Vietnam ne bénéficient pas d'une aide militaire du Pentagone. Pour *Apocalypse Now*, dont la préproduction démarre dès 1975, un premier contact est établi avec le *Public Affairs Office* par le producteur Fred Roos afin de discuter d'une éventuelle assistance militaire pour le tournage. Mais après des mois de tractations et de correspondances entre le *DoD* et Francis F. Coppola et ses producteurs, le *DoD* n'accepte pas l'image que donne le film de l'armée et des Bénévoles.¹¹¹⁹ Ils se heurtent notamment au refus catégorique du général Gordon Hill, *Chief of the Public Information of the Army*, qui envoie un mémo au *Public Affairs Office* dirigé par Don Baruch : « *In view of the sick humor or satirical philosophy of the film, it may be useless to point out individual shortcomings, but there are number of particularly objectionable episodes which present the Army in an unrealistic and unacceptable bad light.* »¹¹²⁰. L'expression « *terminate* », en particulier, ne plaît pas du tout aux militaires, qui demandent à Coppola de le remplacer par « *investigate and take appropriate action* »¹¹²¹. À la fin du tournage, Coppola finit par écrire directement au président Carter, en février 1977, exprimant l'honnêteté et l'engagement pro-humain et pro-américain de son film tout en assurant qu'il pourrait aider les Américains à intégrer et à s'appropriier le conflit : « *[the movie] tries its best to put Vietnam behind us, which we must do so we can go to positive future* »¹¹²². De même pour *Le Merdier*, Don Baruch conditionne l'aide à des changements dans le scénario du fait de la caractérisation des militaires dans le film et en particulier le personnage de Barker : « *the script in presenting an off-hand collection of losers, is totally unrealistic of the Army in Vietnam on that period* »¹¹²³. Quant à Michael Cimino, il ne sollicite pas une aide logistique auprès du *DoD* mais le scénario est

¹¹¹⁹ Selon les dires de Francis F. Coppola, le Département de la Défense aurait influé sur la décision des autorités australiennes, dans un premier temps favorables à une coopération et au tournage sur ses terres, qui adressa finalement un refus à la production. Ces accusations ont été adressées dans une lettre du 22 avril 1976 par le réalisateur à Donald Rumsfeld, alors Secrétaire à la Défense : « *We first attempted to do our production in Australia. After all but making a deal with the Australian government, there was a sudden about-face and we were denied use of their helicopters and weaponry. It was rumored, though not confirmed, that this was the result of American military men contacting certain colleagues in the Australian military.* » cité in Peter Cowie, *The Apocalypse Now Book*, Da Capo Press, 2001, p. 50.

¹¹²⁰ Cité in Lawrence H. Suid, op. cit., p. 334.

¹¹²¹ Lawrence H. Suid, op. cit., p. 335.

¹¹²² Cité dans Lawrence H. Suid, op. cit., p. 342.

¹¹²³ Lawrence H. Suid, op. cit., p. 348.

examiné et un refus de coopération est émis, basé sur le manque de profit que l'armée peut en retirer : « *The DoD refuse assistance "based on the absence of any benefit to the Army in the script".* »¹¹²⁴.

L'armée est très critique sur les scénarios de ces premiers films sur le Vietnam, notamment parce que sa conception de la guerre reste encore fondée sur les standards de la représentation classique d'une Seconde Guerre mondiale juste et victorieuse. À la fin des années soixante-dix, le Vietnam amène un nouveau régime de représentations, qu'elle ne peut refréner ; les films sont produits et réalisés sans son assistance, qu'ils soient favorables ou défavorables à l'armée. Si la représentation positive de ses membres n'est pas négociable, désormais pour la décennie suivante, l'enjeu pour les trois corps d'armée réside dans la réévaluation des pratiques en matière de coopération avec les studios, en prônant dans un premier temps une négociation au cas par cas pour chaque demande de prêt.

B. La réappropriation du Vietnam : un début de révisionnisme

Qualifiant *Voyage au bout de l'enfer* et *Apocalypse Now* de deux films conservateurs majeurs d'une période post-Vietnam syndrome, Douglas Kellner et Michael Ryan expliquent cette couleur conservatrice par la conjonction idéologique liée au contexte culturel et politique de l'époque : « *the rise of the New Right as a force in American politics and the renewal of militarism during the Reagan eighties [...]* *The psychological source was similar in each case as was the representational violence that emerged as its solution.* »¹¹²⁵. Tout comme *Voyage au bout de l'enfer*, *Apocalypse Now* participe bien « d'une entreprise d'amnésie politique »¹¹²⁶. Chez Cimino, elle se fait selon un mouvement de repli réactif et communautaire tandis que chez Coppola la dimension historique et politique est d'emblée court-circuitée par un passage du physique au métaphysique. La distorsion de l'histoire, l'absence de contextualisation politique de même que le recours à des récits métaphoriques voire allégoriques évitent finalement d'interroger frontalement le sens de la guerre. Le conflit a transformé la mise en scène des interventions militaires à l'écran et amorcé le phénomène de déréalisation du film de guerre évoqué précédemment. La guerre cinématographique comme

¹¹²⁴ Lawrence H. Suid, op. cit., p. 359.

¹¹²⁵ Michael Ryan, Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 194.

¹¹²⁶ Serge Daney, Pascal Bonitzer, op. cit., p. 114.

sur le terrain amène une médiatisation toujours plus poussée du combat (a) qui se traduit dans les deux films par une focalisation sur le héros-soldat, prétexte à la mise en scène de l'héroïsme militaire virilisé signant un retour à l'individualisme comme solution à tous les maux américains (b).

a. La déréalisation du film de guerre : un bombardement visuel

Pour Frances Fitzgerald, le caractère irréel du film *Apocalypse Now*, à force de symbolisation, ne débouche que sur l'abstraction et le solipsisme, tout comme le feront *Voyage au bout de l'enfer* et plus tard *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987), ou encore *Outrages (Casualties of War, 1989)*. Comme tous les films majeurs sur la guerre, le Vietnam est une abstraction, un symbole : «*[They]are all morality plays or parables decked out in special effects and extravagant Technicolor gore.* »¹¹²⁷. La version cinématographique, contrairement à l'intrigue du livre de Conrad *Heart of Darkness*, suggère par son symbolisme outrancier, et par la dépolitisation de la guerre (par le manque de contextualisation politique), que «*the Vietnam is simply the latest in a long line of corrupt imperialist ventures* »¹¹²⁸.

Avec le Vietnam, la représentation des événements a largement dominé la présentation des faits, souvent réprimés et certains auteurs avancent que : «*Sous prétexte de vérité, le visuel fonctionne comme une opération de déstructuration mentale. La caméra sert moins à produire des images, avec volonté-miroir d'une réalité sensible, qu'à falsifier les dimensions réelles, géographiques.* »¹¹²⁹. Une séquence en particulier illustre bien le «*produit spectacle* »¹¹³⁰ qu'est devenu le film de guerre au Vietnam. Dans la scène d'attaque du village à Charlie Point, lorsque Willard et ses hommes arrivent, on assiste à la mise en abîme du film dans le film avec une équipe télévision menée par Francis F. Coppola lui-même, qui hurle aux soldats : «*Ne regardez pas la caméra ! Faites comme si vous vous battiez !* ». Désormais, la mise en scène est plus importante que la réalité de la guerre elle-même : «*Hier, on mourait pour un blason, une image sur un fanion, un drapeau, désormais on meurt pour améliorer la netteté d'un film, la guerre est enfin devenue la troisième dimension du cinéma...* »¹¹³¹. Le

¹¹²⁷ Frances Fitzgerald, «*Apocalypse Now* », in Mark C. Carnes (ed.), *Past Imperfect. History According to the Movies*, New York, Henry Holt and Company, 1995, p. 291.

¹¹²⁸ Pamela Demory, «*Apocalypse Now Redux : Heart of Darkness Moves into New Territory* », *Literature film Quarterly*, vol. 35, n°1, 2007, p. 343.

¹¹²⁹ Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre : des images de la guerre d'Algérie et du Vietnam*, Paris, La découverte, 2004, pp. 128-129.

¹¹³⁰ Benjamin Stora, op. cit., p. 128.

¹¹³¹ Paul Virilio, op. cit., p. 142.

vertige de la technique affecte le sens de l'espace et ses dimensions, provoquant l'évanouissement de la réflexion et des repères. Les représentations fictionnelles du Vietnam rejouent et captent cette douloureuse immédiateté, cette énergie folle et cette violence stylisée. Plus généralement, les images hallucinées et stupéfiantes qui parcourent tout le film, du ballet d'hélicoptères aux explosions de napalm en passant par la dimension presque fantastique du fleuve envahi par la brume, inscrivent le concept de déréalisation au cœur de la représentation du conflit à l'écran : « Son film est bien la prolongation de la guerre par d'autres moyens, l'achèvement de cette guerre inachevée, et son apothéose. La guerre s'est faite film, le film se fait guerre, les deux se rejoignent par leur effusion de la technique. »¹¹³² La réappropriation du conflit par les cinéastes américains s'effectue tel un bombardement visuel ininterrompu dans le « délire technique d'un combat qui ne faisait plus la différence entre le réel et le figuré »¹¹³³. Première guerre électronique, le Vietnam est représenté dans le « vertige de la technique, d'une déréalisation devenue purement cinématique, qui affecte le sens de l'espace et ses dimensions »¹¹³⁴. Les peintures de guerres et ses couleurs agressives projettent la guerre selon Jean Baudrillard comme :

« Un rêve baroque de napalm et de tropique, un rêve psychotropique 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 »¹¹³⁵.

Dans le film, le Vietnam occupe une place ambiguë à la fois centrale et périphérique.¹¹³⁶ Périphérique en particulier parce qu'il n'affiche pas véritablement une prise de position quant au conflit et au sens donné à la guerre. Coppola choisit de mettre en scène un conflit contesté et largement décrié tout en filmant la guerre « au plus près pour la maintenir, à distance, en deçà de toute mise en scène de l'héroïsme guerrier, à l'abri également de tout discours critique »¹¹³⁷. Dans cette sur-esthétisation, y a-t-il encore une place pour l'analyse politique ? La question communiste n'est jamais évoquée et la dépolitisation de la guerre est prégnante par son esthétisation excessive. Cette dimension spectaculaire de la guerre semble indétachable de la guerre elle-même : « abattre l'ennemi c'est moins le capturer que le captiver,

¹¹³² Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 89.

¹¹³³ Paul Virilio, op. cit., p. 142.

¹¹³⁴ Paul Virilio, op. cit., p. 142.

¹¹³⁵ Baudrillard, op. cit., p. 90.

¹¹³⁶ Anne Goliot-Léré, « Apocalypse Now, où et quand ? » in Isabelle Roussel-Gillet, Michel Candelier (dir.), *Image(s) et sociétés*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 242.

¹¹³⁷ Anne Goliot-Léré, op. cit., p. 243.

c'est lui infliger, avant la mort, l'épouvante de la mort »¹¹³⁸. *Apocalypse Now*, qui a fait le tour du monde, constitue pour Jean Baudrillard « une victoire mondiale »¹¹³⁹ témoignant d'une puissance cinématographique égale voire supérieure à celle du Pentagone et du gouvernement.

Le phénomène de la déréalisation du film s'incarne aussi au travers de la focalisation individuelle sur le soldat dans la guerre : « *The tight focus on the situation of the combat soldier is inherently dramatic and, by screening out everything save the immediate context in which he fights.* »¹¹⁴⁰. Ainsi, *Voyage au bout de l'enfer*, *Apocalypse Now*, et plus tard *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987), *Hamburger Hill* (1987) ou *Outrages (Casualties of War)*, 1989) amorcent ce nouveau parti-pris, présent encore aujourd'hui dans les films de guerre.

b. La thématique de la survie : le retour de l'individualisme

Si l'expiation de la faute américaine au Vietnam commence par sa mise en scène à l'écran, les deux films emblématiques que constituent *Voyage au bout de l'enfer* et *Apocalypse Now* en sont les prémices. La nouvelle représentation de la guerre se traduit par l'émergence d'un fort leadership patriarcal, incarné par un héros, qui préfigure le modèle dominant masculin et viril de la plupart des films de guerre des années quatre-vingt.

La restauration de la communauté, d'un semblant de cohésion dans la société américaine passe d'abord par l'action du héros. En se focalisant sur une trajectoire individuelle, ces films érigent la question de la survie en héroïsme. Le jeune héros, courageux et déterminé, se débat pour rester intègre dans une situation malsaine. Tout au long du film, il apparaît comme « *a working-class aristocrat* », un chasseur puis un soldat solitaire, écho à la figure du cow-boy dans le western : « *in the tradition of James Fenimore Cooper's the Deerslayer, a man who stands somewhat outside the society and struggles with nature to define his manhood* »¹¹⁴¹. Dans les séquences vietnamiennes de *Voyage au bout de l'enfer*, Michael se révèle être le personnage le plus endurant psychologiquement et physiquement, notamment pendant les scènes de roulette russe. Il porte à bout de bras littéralement ses deux amis et les secoure dans

¹¹³⁸ Paul Virilio, op. cit., p. 7.

¹¹³⁹ Baudrillard, op. cit., p. 91.

¹¹⁴⁰ Marilyn B. Young, «In the Combat Zone», *Radical History Review*, Issue 85, Winter 2003, p. 255.

¹¹⁴¹ Quart, Auster, *American Film and Society since 1945*, p. 122.

les moments difficiles. Son personnage, d'abord à l'écart de la communauté, devient après l'épreuve de la guerre le pivot central de la recomposition communautaire. Mû par un *hubris* orgueilleux et guerrier, il affiche l'obsession et la volonté de ressouder et de panser les plaies d'une communauté brisée. Cette volonté américaine qu'incarne Michael face à la brutalité de la guerre et de l'ennemi rejoint la volonté américaine (*the American Will*) brandie par le président Nixon dans son discours annonçant l'invasion du Cambodge le 30 avril 1970 :

*« It is not our power but our will and character that is being tested tonight. The question all Americans must ask and answer tonight is this: Does the richest and strongest nation in the history of the world have the character to meet a direct challenge by a group which rejects every effort to win a just peace, ignores our warning, tramples on solemn agreements, violates the neutrality of an unarmed people, and uses our prisoners as hostages? »*¹¹⁴²

Il n'hésite pas à arracher Steven, amputé de ses deux jambes, d'un hôpital pour vétérans pour le ramener auprès de sa famille. De même qu'il repart au Vietnam, dans la dernière partie du film, chercher Nick dans un pays en pleine tourmente. La promesse morale faite à Nick est finalement non tenue (le ramener vivant), entraînant un trajet décevant et un trauma profond pour la communauté restante, et plus généralement pour la nation. Pourtant, par cette trajectoire, il continue de chercher « ce bout d'Amérique originelle qui, quelque part, aurait survécu »¹¹⁴³, et amorce l'idée d'une réconciliation nationale conditionnée à l'action rédemptrice du héros-soldat. Cette exaltation héroïque a pour effet d'inverser l'histoire et les rôles, les Américains deviennent victimes innocentes et les Vietnamiens les agresseurs dans la guerre :

*« If American involvement was wrong-headed and even criminal, it was only because it exposed "our boys" to contamination by a continent so irredeemably mired in moral corruption and the debilitating lethe induced by opium that it hardly deserved to be saved. »*¹¹⁴⁴.

Mais également, elle pose la question de savoir comment la communauté maintient sa cohésion quand elle est physiquement et émotionnellement atteinte et dévastée par le chaos de la guerre et par le contact avec l'ennemi : « *The film is about a group of men who function within a closed society even when threatened by the most overpowering forces of outside world.* »¹¹⁴⁵. Le Vietnam cristallise la question de l'altérité à laquelle le film apporte plusieurs

¹¹⁴² Richard Nixon, *Address to the Nation on the Situation in Southeast Asia*, April 30, 1970.

¹¹⁴³ Jean-Baptiste Thoret, op. cit., p. 108.

¹¹⁴⁴ Gilbert Adair, *Hollywood's Vietnam. From the Green Berets to Apocalypse Now*, New York, Proteus Books, 1981, p. 140.

¹¹⁴⁵ Terry Curtis Fox, « Stalking The Deer Hunter », *Film Comment*, Vol. 15, n°2, March, April 1979, p. 23.

réponses : celle de Nick qui franchit symboliquement la frontière et y laisse la vie tandis que Michael se contente d'absorber en lui cette altérité insurmontable.

Tout comme Willard en sacrifiant Kurtz, il tue « sa part maudite qui est celle de l'Amérique des seventies, de la guerre du Vietnam et d'une humanité tentée par la barbarie »¹¹⁴⁶. Pendant son voyage, l'identification progressive à Kurtz s'inscrit comme un parcours initiatique qui le transforme en un guerrier puissant. La mise en scène souligne cette évolution : juste avant le sacrifice, il semble émerger de l'eau boueuse, le visage recouvert d'un masque glaiseux, image métaphorique d'une renaissance. Il tue Kurtz avec une arme primitive dans une scène montée en parallèle avec le sacrifice d'un bovidé par les indigènes. Juste après, Willard apparaît face à la communauté, le visage à moitié dans l'ombre, comme le crâne de Kurtz lors de leur premier face à face : « *He seems to have successfully combines the two sides of humanity as it is described in the film- the overly bureaucratic, rational, and conscientious West and the supposedly ruthless, irrational, and primitive East- into a warrior king.* »¹¹⁴⁷.

La recomposition communautaire passe en effet par un sacrifice. Dans *Voyage au bout de l'enfer*, celui de Nick est presque une parabole biblique : tombé dans la folie et le nihilisme, il permet la réconciliation avec la nation et la reconstruction. Après son enterrement, le groupe d'amis se retrouve autour d'une table. L'un d'eux entonne d'une voix fébrile le *God Bless America*, cette communion émouvante naît dans un murmure avant de prendre son souffle pour finalement se terminer dans une sorte de liturgie patriotique. Contrairement à l'interprétation donnée par Franck Burke, qui voit dans cette scène finale l'illusion d'une communauté (« *an act of pure escape, pure self-deception. It provides the illusion of community and communication while, in fact, it serves as a device to conceal the inability of people to connect.* »)¹¹⁴⁸, elle souligne que le sentiment d'unité nationale est certes ébranlé, mais encore vivace. Par cette communion solennelle, ils prêtent allégeance aux valeurs traditionnelles : « *The values of the middle-aged middle America, symbolized not just by the flag they bless, but the church, home, marriage, and the family to which they have returned* »¹¹⁴⁹. Après l'absorption du traumatisme, le patriotisme se fait de nouveau entendre, ne laissant d'autre choix que de se reconstruire et contient en germe la réécriture de la guerre.

¹¹⁴⁶ Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 192.

¹¹⁴⁷ Michael Ryan, Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 238-239.

¹¹⁴⁸ Franck Burke, « Reading Michael's Cimino's *The Deer Hunter* Interpretation as Melting Pot », *Literature Film Quarterly*, vol. 20, n°3, p. 26.

¹¹⁴⁹ Leslie A. Fiedler, « Mythicizing the Unspeakable », *The Journal of American Folklore*, Vol. 103, n° 410, Oct.-Dec. 90., p. 395.

Cette réconciliation, nécessaire à la permanence de la nation, permet d'assurer la continuité. Dans *Apocalypse Now*, elle se traduit par la question de la transmission, des pères aux fils, illustrée par la dernière volonté du colonel Kurtz. Avant d'être tué, il demande à Willard d'aller voir son fils :

« Je crains que mon fils risque de ne pas comprendre ce que j'ai tenté d'être. Et si je devais être tué, Willard, je voudrais que quelqu'un aille chez moi tout raconter à mon fils. Tout ce que j'ai fait, tout ce que vous avez vu car il n'est rien que je déteste plus que la puanteur du mensonge. »

Willard devient le dépositaire de cette filiation, menacée et en partie détruite par la guerre, qui deviendra un des motifs narratifs importants dans la plupart des films de guerre de la décennie suivante.

Pour Francis F. Coppola, l'un des objectifs du film est de montrer et d'offrir une représentation de la guerre au public américain et de pouvoir la dépasser : « *to look at the heart of what Vietnam was really like ... then they would be only one small step away from putting it behind them.* »¹¹⁵⁰ La fonction essentielle de ces premiers films sur le Vietnam n'est pas tant la compréhension du conflit que l'absorption du traumatisme et sa transformation nécessaire pour la société américaine même si elle passe par l'amnésie politique. Ces films, décrits par Frank Tomasulo comme « *a text without a context is a pretext, a pretext for real historical analysis and a pre-text for war and war movies to come* »¹¹⁵¹, permettent à l'Amérique et à la communauté d'assurer sa continuité et sa pérennité face à des événements traumatiques, par l'action et l'émergence d'individualités héroïques aidant à surmonter et préserver le lien social américain. Cette absence d'interrogation sur les raisons et la finalité du conflit est également perceptible dans le discours politique, à l'image d'Henry Kissinger, secrétaire d'État sous la présidence de Richard Nixon, lorsqu'il déclare :

« *Vietnam is still with us. It has created doubts about American judgment, about American credibility, about American power-not only at home, but throughout the world. It has poisoned our domestic debate. So we paid an exorbitant price for the decisions that were made in good faith and for a good purpose.* »¹¹⁵²

Une continuité dans laquelle se situe également le cinéma américain qui, malgré ses transformations structurelles et esthétiques, ne connaît pas de rupture dans son histoire. Une histoire reprise en main dans les années quatre-vingt par l'arrivée au pouvoir d'un ancien

¹¹⁵⁰ Cité dans Robert Hatch, « *Apocalypse Now* », *The Nation*, 19 décembre 2008.

¹¹⁵¹ Frank P. Tomasulo, op. cit., p. 157.

¹¹⁵² Cité dans Stanley Karnow, op. cit., p. 21

acteur hollywoodien dont la présidence sera en partie marquée et modelée par les liens étroits établis entre l'industrie du film et le pouvoir politique depuis presque quarante ans.

Section 2 : L'ennemi, instrument de la reconquête symbolique et idéologique de la décennie Reagan

Ronald Reagan est élu le 4 novembre 1980, battant ainsi le président sortant Jimmy Carter. La présidence de Jimmy Carter (1977-1981) fait face à un climat économique difficile, au ralentissement de la croissance suite aux chocs pétroliers en 1973 et 1979, mais reste marquée par la volonté idéaliste de restaurer l'image d'une Amérique alors engluée dans les scandales politiques et la guerre du Vietnam. Jimmy Carter veut réorganiser les pratiques gouvernementales et ramener l'honnêteté dans la vie politique jusque-là concernée par de nombreux scandales. Sur le plan extérieur, il entend se retirer des alliances nouées avec les gouvernements dictatoriaux et répressifs, limiter leurs interventions militaires et empêcher la dissémination des armements nucléaires. Pourtant à l'aune des années soixante-dix, la politique extérieure américaine semble marquée par l'affaiblissement de la volonté nationale. Le grand déballage sur les pratiques de la CIA, l'invasion de l'Afghanistan par les Soviétiques, l'échec de la ratification des accords SALT II ont approfondi le sentiment de rupture ressenti à l'aube des années quatre-vingt. La prise d'otage à l'ambassade américaine de Téhéran en novembre 1979 suite au départ du shah d'Iran et au triomphe de l'ayatollah Khomeiny est vécue comme une humiliation suprême et la présidence de Jimmy Carter laisse l'impression d'une présidence affaiblie contre laquelle la nouvelle va se construire, même si certaines décisions en matière de politique étrangère affichent une certaine continuité.

L'élection de Ronald Reagan, icône de la nouvelle droite, s'inscrit donc comme la promesse d'un nouveau départ et d'un retour des États-Unis sur la scène internationale. Dans son premier discours sur l'état de l'Union, en 1982, il affiche d'emblée la volonté de renouer avec la confiance : « *Together, we've begun to restore that margin of military safety that insures peace. Our country's uniform is being worn once again with pride. Together we have made a new beginning, but we have only begun.* »¹¹⁵³. Sa présidence devient l'incarnation d'un retour en puissance de l'Amérique, celle d'un retour à la Prairie, à la pastorale américaine, à l'image de ce président aux allures de cow-boy souriant, capable de renouer avec un leadership fort. Ronald Reagan, ancien acteur hollywoodien et gouverneur de Californie, est en effet le

¹¹⁵³ Ronald Reagan, *First State of the Union Address*, January 26, 1982.

président américain qui a le mieux réussi à mêler de façon inextricable image cinématographique et image politique. Ses discours reflètent cette proximité, il s'est sciemment approprié l'imagerie cinématographique de la période tandis que l'industrie s'est trouvée elle aussi inconsciemment impliquée dans cette dialectique :

« Une forme de persuasion par l'image fondée sur la croyance toujours renouvelée aux valeurs et aux institutions américaines, croyance souvent suspecte d'intolérance, et qui s'exprime au travers de situations narratives superficiellement complexes mais au fond assez répétitives, et qui ne cessent de mettre en scène le Bien contre le Mal, selon une approche prétendument réaliste dans sa représentation mais foncièrement symbolique et apocalyptique. »¹¹⁵⁴.

Dans ses discours politiques, il va s'évertuer à reconstruire la menace communiste, sous diverses formes, et renouer avec une vision manichéenne du monde. En stigmatisant le potentiel agressif de l'ennemi, il installe les États-Unis dans une position défensive. Cette reconquête symbolique s'accompagne d'un retour des figures fortes et emblématiques à l'écran à l'image du personnage de Rambo, ancien soldat à la musculature impressionnante, vétéran du Vietnam (I). Il va surtout liquider le fardeau vietnamien en qualifiant la guerre de « noble cause » dans ses discours, accompagné d'un révisionnisme cinématographique. La réécriture de la guerre à l'écran s'effectue notamment autour des figures des prisonniers de guerre (*Prisoner of War*) et des disparus au combat (*Missing in Action*), devenues les victimes d'un ennemi cruel et implacable, abandonnées par le pouvoir politique et le gouvernement. Leur captivité devient le prétexte d'un retour nécessaire au Vietnam permettant de rejouer la guerre au travers de nouvelles trames narratives stéréotypées. Le personnage du vétéran devient le catalyseur de tous les questionnements politiques de la guerre et sa victimisation le moyen de tourner la défaite en une victoire symbolique et définitive (II).

I. Retour de l'anticommunisme : la résurgence du style paranoïaque

L'anticommunisme réapparaît dès le début de la présidence de Ronald Reagan comme une stratégie discursive ininterrompue. Il renoue avec une vision puritaine du monde tout en stigmatisant les menaces potentielles qui guettent les États-Unis. Sa stratégie discursive est unifiée « par le principe de la conspiration soviéto-communisto-terroriste »¹¹⁵⁵, habilement

¹¹⁵⁴ André Muraire, « Régénération par la violence : Rambo ou l'innocence retrouvée » in Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Le Cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007, p. 239.

¹¹⁵⁵ Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et Washington, les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Paris, Editions Autrement, 2010, p. 44.

mise en scène, suggérant l'idée que l'Amérique est encerclée par ses ennemis tout en redonnant aux Américains l'espoir de reprise en main de leur destin (A). Une stratégie discursive qui s'appuie sur une posture présidentielle forte, renvoyant aux images des corps musclés qui parsèment les productions hollywoodiennes dans la plupart des genres et en particulier dans le film de guerre (B).

A. La recomposition *reagannienne* de la menace soviétique

La période de reconquête s'effectue à la fois par le discours politique et le discours cinématographique. Il installe les États-Unis dans la position de défenseur voire de victime, tout en affichant une volonté implacable et une politique offensive contre l'Union soviétique et ses satellites (a). Cette posture se répercute sur les écrans de cinéma et de nombreuses productions mettent en scène la probabilité d'une invasion soviétique et le potentiel d'agression qu'elle représente (b).

a. La stratégie discursive

Ce retour de l'Amérique, consacré par la célèbre formule « *America is back* », passe d'abord par la restauration du prestige et de la volonté américaine (*American will*) sur le plan extérieur afin d'en finir symboliquement avec le syndrome du Vietnam. Ronald Reagan ouvre son premier mandat en transformant la guerre en une noble cause et en assimilant le syndrome du Vietnam à une création propagandiste de l'ennemi pour décourager l'Amérique :

*« For too long, we have lived with the "Vietnam Syndrome." Much of that syndrome has been created by the North Vietnamese aggressors who now threaten the peaceful people of Thailand. Over and over they told us for nearly 10 years that we were the aggressors bent on imperialistic conquests. They had a plan. It was to win in the field of propaganda here in America what they could not win on the field of battle in Vietnam. [...] It is time we recognized that ours was, in truth, a noble cause. »*¹¹⁵⁶

Dans sa rhétorique politique, le président Reagan s'inscrit dès son premier mandat comme un *cold warrior*, stigmatisant l'expansion d'un communisme monolithique et fustigeant ceux qui apparaissent indulgents (« *soft* ») face à cette menace. Il projette l'image d'un leader fort, agressif et puissant, ne transigeant pas avec le communisme, revivifiant l'image de l'Union

¹¹⁵⁶ Ronald Reagan, *Veterans of foreign wars convention*, August 18, 1980.

soviétique comme ennemi et menace globale. Cette stratégie s'est construite à la fois par la mise en évidence de la porosité des frontières et par celle du danger de la contamination extérieure par la réutilisation de la métaphore de la contagion : il dépeint le communisme comme une maladie contagieuse qui doit être stoppée avant qu'elle ne contamine les honnêtes citoyens américains¹¹⁵⁷ (« *At all costs, be halted before it contaminates healthy Americans* ») et qualifie le gouvernement sandiniste au Nicaragua de « cancer »¹¹⁵⁸. Il prend également soin de re-situer l'ennemi en dehors des frontières afin de se « présenter comme le corps sain de l'Amérique »¹¹⁵⁹. Tout en semant l'angoisse dans ses discours, il re-localise la menace à l'extérieur des frontières américaines : « Le mal, nous disait-il, se situe là-bas, en des points visibles que l'on peut identifier et sur lesquels on peut opérer, il n'est donc plus en nous. »¹¹⁶⁰.

Après une perte de légitimité politique prégnante, les années 83-84 s'inscrivent comme une période de retournement majeur effectué par le président Reagan. Il va utiliser une stratégie discursive, aux accents paranoïaques, s'articulant essentiellement autour de la *démonisation* de l'Union soviétique comme ennemi offensif devenu un véritable « empire du mal » (« *Evil Empire*¹¹⁶¹»), pour redonner une légitimité aux institutions et au pays. Il réinstalle la Guerre froide comme un affrontement avant tout idéologique en réaffirmant le caractère messianique de la politique extérieure américaine. Le génie politique de Ronald Reagan va consister à axer son discours sur une thématique de lutte contre l'invasion et l'encerclement installant les États-Unis en tant que seule grande puissance légitime dans son influence internationale. En qualifiant le communisme d' « *Evil Empire* », il se place dans une rhétorique défensive alors que la projection des forces américaines est à l'époque, dans les faits, offensive. En effet, sur le plan extérieur, le pays est dans une logique de refoulement (*rollback*¹¹⁶²) du communisme dans le prolongement de la politique d'endiguement prônée par le président Truman : une politique interventionniste basée sur la généralisation de l'implication des agences dans des

¹¹⁵⁷ Gilbert Adair, *Hollywood's Vietnam. From the Green Berets to Apocalypse Now*, New York, Proteus Books, 1981, p. 26.

¹¹⁵⁸ « *I have only three years left to serve my country; three years to carry out the responsibilities you entrusted to me; three years to work for peace. Could there be any greater tragedy than for us to sit back and permit this cancer to spread, leaving my successor to face far more agonizing decisions in the years ahead?* », *Address to the Nation on the Situation in Nicaragua*, March 16, 1986.

¹¹⁵⁹ Michael Rogin, op. cit., p. 21.

¹¹⁶⁰ Ibid.

¹¹⁶¹ « *I urge you to beware the temptation of pride -- the temptation of blithely declaring yourselves above it all and label both sides equally at fault, to ignore the facts of history and the aggressive impulses of an evil empire, to simply call the arms race a giant misunderstanding and thereby remove yourself from the struggle between right and wrong and good and evil.* » Ronald Reagan, *Remarks at the Annual Convention of the National Association of Evangelicals in Orlando, Florida*, March 8, 1983.

¹¹⁶² Le *Rollback* est une doctrine mise au point par l'administration Eisenhower en 1952 visant non plus à seulement contenir l'avancée communiste (*containment*) mais à la refouler.

stratégies offensives voire clandestines de déstabilisation de gouvernements ou par le financement de mouvements de résistance contre la présence communiste. L'exemple emblématique est le soutien aux Contras du Nicaragua. Lors de son discours du 16 mars 1986, le président Reagan défend sa demande d'aide financière et s'exclame :

« *Nicaragua [is] a Soviet ally on the American mainland only 2 hours' flying time from our own borders [...] Using Nicaragua as a base, the Soviets and Cubans can become the dominant power in the crucial corridor between North and South America. Established there, they will be in a position to threaten the Panama Canal, interdict our vital Caribbean sealanes, and, ultimately, move against Mexico. Should that happen, desperate Latin peoples by the millions would begin fleeing north into the cities of the southern United States or to wherever some hope of freedom remained. [...] Will we permit the Soviet Union to put a second Cuba, a second Libya, right on the doorstep of the United States?* »¹¹⁶³.

Ce procédé lui permet de délégitimer l'ennemi et de le placer dans la position de l'agresseur. Ce passage à une vision téléologique de la menace installe les États-Unis dans une optique contre-subversive légitime, ne laissant le choix qu'entre l'expansion américaine ou l'invasion étrangère. Ce renversement de la doctrine Monroe, prétendant son appropriation par l'ennemi, établit les États-Unis dans une posture défensive légitimant leur monopole d'une juste projection de la violence vertueuse.¹¹⁶⁴ Même si tous les Américains n'adhèrent pas à cette orientation interventionniste de sa politique, la confiance accordée au président l'emporte.

Dans un même mouvement politique, il annonce au début de sa présidence son projet de bouclier anti-missile, l'*Initiative of Strategic Defense* (IDS), surnommé par les commentateurs *Star Wars*. Le cycle de la dissuasion nucléaire repose jusque-là sur l'idée que les deux puissances se dissuadent mutuellement d'utiliser l'arme nucléaire par l'équilibre de la terreur (*Mutual Assured Destruction*, MAD). L'offensive est donc suspendue à l'idée que si l'un attaque l'autre, les deux perdent. L'existence même de ces armements nucléaires repose sur l'idée qu'ils ne peuvent pas être utilisés. Ils acquièrent donc une fonction plus politique que stratégique. Une offensive nucléaire n'est possible qu'au travers de deux moyens : des tirs de missiles et des largages par des chasseurs bombardiers. Or, quand un missile balistique est lancé, il n'existe aucun moyen technique pour l'arrêter et éviter le bombardement. Pourtant, le 23 mars 1983, Reagan annonce le lancement d'un programme de recherche pour équiper les

¹¹⁶³ Ronald Reagan, *Address to the Nation on the Situation in Nicaragua*, March 16, 1986.

¹¹⁶⁴ Michael Walzer, *Guerres justes et injustes. Argumentation morale avec exemples historiques*, Paris, Folio, 2006, pp. 242-251.

États-Unis d'un réseau de satellites armés de lasers chargés de détruire les missiles soviétiques lancés :

« *What if free people could live secure in the knowledge that their security did not rest upon the threat of instant U.S. retaliation to deter a Soviet attack; that we could intercept and destroy strategic ballistic missiles before they reached our own soil or that of our allies?* »¹¹⁶⁵

Même si elle peut être qualifiée *a posteriori* de pure science-fiction, le président Reagan signe une opération politique d'une efficacité redoutable. Ce projet de défense stratégique est symptomatique de sa stratégie discursive évoquée précédemment puisqu'il contribue à placer le pays dans une posture défensive et l'Union soviétique dans le rôle de l'agresseur :

« *The defense policy of the United States is based on a simple premise: The United States does not start fights. We will never be an aggressor. We maintain our strength in order to deter and defend against aggression -- to preserve freedom and peace.* »¹¹⁶⁶

Le président Reagan prend véritablement l'initiative politique en installant les États-Unis dans une position juste et vertueuse tout en délégitimant l'Union soviétique. Il introduit l'idée de la supériorité morale de l'Amérique préférant la défense à la vengeance et se pose ainsi en figure protectrice de chef d'état responsable. L'utilisation du surnom *Star Wars*, qu'il reprendra ensuite, permet à Ronald Reagan d'enrichir sa stratégie discursive de « la sympathie et des significations associées au film, notamment la capacité de remporter une victoire sur "l'Empire du mal" »¹¹⁶⁷.

Les années quatre-vingt s'inscrivent en effet comme le moment de restauration du dispositif hégémonique du consensus par l'alignement des élites de la sécurité nationale et des appareils médiatiques, et en particulier le cinéma. Ce rétablissement des relations entre les institutions politiques, militaires et Hollywood se traduit un retour des trames narratives manichéennes imposant une représentation de l'ennemi à la fois monolithique (communiste) et polymorphe (ses différentes formes d'expansion)¹¹⁶⁸.

b. Illustration à l'écran : retour d'un manichéisme tranché

L'évolution du cinéma hollywoodien dans les années quatre-vingt est sensible à la fois d'un point de vue structurel et d'un point de vue narratif. Parallèlement à la reconquête politique,

¹¹⁶⁵ Ronald Reagan, *Address to the Nation on Defense and National Security*, March 23, 1983.

¹¹⁶⁶ Ibid.

¹¹⁶⁷ Jean-Michel Valantin, Thèse de doctorat, op. cit., p. 264.

¹¹⁶⁸ Jean Michel Valantin, op. cit., p. 218.

au sein de l'industrie, les studios ont déjà amorcé leur retour avec l'ère des blockbusters¹¹⁶⁹ initiée par des films comme *Les Dents de la mer (Jaws, 1975)* et *Star Wars Episode IV : Nouvel Espoir (Star Wars, 1977)* dès la fin des années soixante-dix. La décennie suivante ne fait qu'entériner la domination des Majors sur le cinéma américain. Les studios tombent dans l'escarcelle de nouveaux conglomérats ; la plupart sont rachetés par de grands groupes économiques comme la *Columbia*, acquise par *Coca Cola*, *United Artists* par Kirk Kerkorian (déjà propriétaire de la *MGM*) ; la *Twentieth Century Fox* passe sous le contrôle du groupe *News Corporation*, dirigée par Rupert Murdoch. Mais surtout, les studios vont commencer à racheter des réseaux de salles de cinémas, dont le *Paramount Decree* avait amorcé la dépossession, et que désormais les politiques et la Cour suprême vont laisser faire.¹¹⁷⁰ Ils se retrouvent rapidement à contrôler 35% des 22 000 écrans américains, proportion équivalente à celle qu'ils détenaient à la fin des années trente.¹¹⁷¹ Une nouvelle ère marquée par la suprématie du cinéma *mainstream* et des *Majors* s'ouvre dans les années quatre-vingt. Symboliquement, l'état de dégradation du cinéma l'*Edison* au début du film *Le Jour des morts-vivants*, soulignait déjà ce constat, une industrie dominée par de grands groupes financiers :

« *Films are now financed, produced, and controlled largely by the massive corporations and conglomerates that are threatening our world with devastation in the interests of "making money"; the function of Hollywood has become simply that of "keeping people happy" and inhibiting thoughts.* »¹¹⁷².

Plus subtilement, les films produits par les studios se retrouvent « pris au piège » de l'ambiance politique et accompagnent l'avènement d'un courant idéologique dans un moment dialectique entre le cinéma et le discours politique : le climat politique récupère l'image hollywoodienne et inversement l'imagerie cinématographique se retrouve plongée dans le

¹¹⁶⁹ Le terme blockbuster s'applique dans un premier temps à un film à gros budget réalisant un succès important au box-office. L'ère des blockbusters se caractérise également par un nouveau système de distribution et de marketing des films. *Le Parrain (The Godfather, 1972)* est le premier film à bénéficier de ce nouveau système. Jusque-là, la sortie des films avait lieu en deux temps. D'abord, la sortie exclusive était réservée à un nombre limitée de salles, puis l'exploitation s'échelonnait dans d'autres réseaux de salles de plus petite taille. La durée de vie du film était donc prolongée mais la campagne publicitaire lancée au moment de la sortie ne bénéficiait qu'à l'exploitation des premières salles. Avec *Le Parrain*, la *Paramount Pictures* propose le film à tous les exploitants, tous réseaux confondus, à condition de le préacheter. Le film sort alors simultanément dans plus de 300 cinémas assurant au studio des retombées économiques importantes. *Le Parrain* fût le plus gros succès commercial de l'histoire du cinéma, dépassant le record précédent d'*Autant en emporte le vent (Gone With the Wind, 1936)*.

¹¹⁷⁰ Joël Augros, « L'économie des studios hollywoodiens dans les années quatre-vingt » in Frédéric Gimello-Mesplomb, *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007, p. 35.

¹¹⁷¹ Ibid.

¹¹⁷² Robin Wood, op. cit., p. 288.

discours politique, dans un mouvement dénué d'intentionnalité mais complémentaire. De la même manière que le président Reagan le fait dans ses discours, on assiste aussi dans les productions hollywoodiennes à une manipulation sans complexe des représentations politiques, en particulier celle de l'ennemi soviétique. Dans un mouvement de réécriture de l'histoire, la figuration de l'ennemi va consister à inventer une représentation qui n'a rien à voir avec la réalité géopolitique du moment. L'escalade offensive de l'Union soviétique dépeinte à l'écran dans des trames narratives mettant en scène une armée conquérante et belliqueuse s'oppose à la désescalade réelle en cours pendant la période. Tel un autisme stratégique, l'hypertrophie de l'ennemi à l'écran contraste avec son atrophie dans les faits puisque s'instaure pendant toute la décennie un dialogue constant entre les deux pays. L'image de l'ennemi communiste est donc virtualisée et reconstruite sur les écrans de cinéma à la fois par un retour à une vision stéréotypée du soldat soviétique et par des mises en scène d'invasions et d'offensives ennemies sur le sol américain soulignant davantage le potentiel agressif de l'ennemi.

D'abord, le cinéma des années Reagan renoue avec le stéréotype du haut-gradé décadent et cruel et une représentation militarisée en lien avec l'imagerie nazie. Les soviétiques portent des uniformes caractéristiques des S.S et ressemblent physiquement au type aryen, à l'image du lieutenant-colonel Podovski (Steven Berkoff) dans *Rambo 2 : La mission (Rambo : First Blood, Part. II, 1985)*. Dans ce film, les Viêt-Cong reçoivent directement leurs ordres des soldats russes. Dans *L'Aube rouge (Red Dawn, 1984)*, les soldats russes et les Cubains héritent du même traitement, ils sont tous affublés d'uniformes sombres et affichent des méthodes radicales et barbares. Enfin, dans *Invasion USA (1985)*, l'image d'un ennemi de type aryen est reprise avec le personnage du mercenaire Mikhail Rostov (Richard Lynch) et sa couleur peroxydée.

Ensuite, telle une « hydre soviétique », certains films vont mettre en scène une offensive et une invasion russe à l'œuvre sur les terres américaines. Ces trames narratives, en particulier celle de *L'Aube rouge (Red Dawn, 1984)*, peuvent se lire comme une métaphore inversée de la politique de déstabilisation menée contre les mouvements révolutionnaires marxistes en Amérique Latine par le gouvernement américain. Le conflit asymétrique oppose une armée technologiquement puissante à un groupe de survivants aux armes rudimentaires mais l'impérialisme est désormais attaché à l'armée ennemie. En effet, l'invasion des armées russe et cubaine s'inscrit comme une attaque puissante et destructrice face à laquelle la poignée de résistants américains est assimilée à de véritables combattants de la liberté.

Écrit et réalisé par John Milius, *L'Aube rouge* (*Red Dawn*, 1984) est le « premier film reaganien d'envergure »¹¹⁷³. Il relate l'invasion par une armée soviético-cubaine d'une petite ville fictive du Colorado nommée Calumet¹¹⁷⁴. Des encarts contextualisent le film par lesquels on apprend notamment l'invasion de la Pologne par l'armée soviétique, la constitution par Cuba et le Nicaragua d'une armée de plus de 500 000 hommes, le désarmement nucléaire de l'Europe suite à l'obtention de la majorité du Parti Vert au Parlement ouest-allemand et la dissolution de l'OTAN, laissant les États-Unis seuls et démunis. Puis les premières images s'ouvrent sur des paysages de forêts montagneuses et sur les rues de cette petite bourgade paisible. Dans une classe, un professeur d'histoire explique à ses élèves les méthodes guerrières et barbares de Gengis Khan :

« And the great hunt would always begin with the armies spread out in a semi-circle, I would say about the size of Rhode Island. Then they would ride forward driving everything before them. Beats, men, even bugs. Now the ends would kind of close in to form a shrinking circle and everything within that circle panicked to get out. When the Mongols could see each other, they had worked themselves up into a pretty good frenzy. Now, when this killing started, it'd last for days, weeks, even month. »

Par cet exposé, le professeur assimile les futurs ennemis à ces méthodes de combat puisqu'il est interrompu par l'intrusion de nombreux parachutistes se posant dans l'enceinte de l'école. Cette première séquence constitue l'amorce d'une invasion massive et destructrice qui va s'abattre sur Calumet. Les jeunes de la ville sont rapidement acculés à la fuite sous la houlette du grand frère de l'un d'eux, Jed Eckert (Patrick Swayze). Poursuivis, ce groupe d'adolescents a pour réflexe de se retirer dans les montagnes environnantes, dans la *wilderness*, afin d'échapper aux envahisseurs. Dans un premier temps, ces jeunes survivent en campant dans les bois tout en observant de loin l'agitation qui ravage la ville. Les soldats russes et cubains usent de méthodes brutales en tuant sans vergogne tous les opposants et en enfermant les pères de familles dans des camps de concentration et de rééducation rappelant les goulags. Les survivants vont rapidement prendre le maquis et se constituer en commando utilisant des méthodes de type guérilla. Tandis que l'ordre rouge s'empare de la bourgade, les jeunes se camouflent à l'aide de la végétation, lancent d'ingénieuses actions terroristes avec le peu de moyens à leur disposition. Le groupe d'adolescents se retrouve engagé dans un conflit asymétrique, largement en leur défaveur. Les soldats russes et cubains sont technologiquement plus forts, équipés d'armes puissantes de chars et de bombardiers,

¹¹⁷³ Jean-Michel Valantin, op. cit., p. 45.

¹¹⁷⁴ Le nom de la ville Calumet fait référence à la pipe des Amérindiens utilisée comme un symbole de paix entre deux tribus.

répandant la terreur par des pelotons d'exécution dans le but de décourager les jeunes guérilleros. Malgré les nombreux sacrifices humains, les jeunes insurgés mènent une véritable guerre d'attrition tout en faisant l'apprentissage de la souffrance, de la peur et de la violence guerrière. Le rapport de force finit par tourner à leur avantage, ils reprennent symboliquement la ville même si le territoire à l'échelle nationale reste à reconquérir. Dans le film, on assiste à une véritable inversion des rôles, les jeunes guérilleros se réapproprient les méthodes de combats de l'ennemi au Vietnam. Ce motif est déjà présent dans *Star Wars Episode IV : Nouvel Espoir* (*Star Wars*, 1977) dans lequel les rebelles, emmenés par Luke Skywalker, font sauter l'étoile noire, noyau stratégique de la menace, en s'attaquant à son point faible. Les rebelles sont clairement assimilés aux Viêt-cong¹¹⁷⁵ dans cette utilisation de la faiblesse de l'autre pour devenir fort et sortir vainqueur d'une guerre asymétrique.

Enfin, la thématique de l'invasion est reprise dans *Invasion USA* (1985), réalisé par Joseph Zito et co-écrit par Chuck Norris et son frère, dans lequel un commando de soviétiques et de cubains, mené par l'agent russe Mikhail Rostov, débarque aux États-Unis et se livre à des opérations de terrorisme sauvage. Selon le même type de mise en scène que dans *L'Aube rouge*, une petite banlieue américaine, qui s'apprête à fêter Noël et montrée par quelques plans comme paisible, aimante et familiale, devient la cible d'une attaque soudaine et meurtrière. Le chef des terroristes, Mikhail Rostov, à l'aide d'un bazooka, tire sur les maisons, semant la mort et la terreur. Cette attaque terroriste est mise en scène comme « une transformation brutale du quotidien en un champ de bataille, sans transition ni préparation ou possibilité d'adaptation »¹¹⁷⁶. Elle est donc vécue comme le surgissement d'une violence profondément destructrice voire diabolique. Un ancien agent de la CIA, Matt Hunter, joué par Chuck Norris, est sollicité pour mettre fin à ce règne de la terreur, mission à laquelle, il va se dévouer entièrement.

Ce film induit l'idée que désormais un seul homme est capable de contrer l'agressivité soviétique et augure du retour de la masculinité, construit autour de l'image des corps bodybuildés des acteurs-phares de la décennie mais également par la posture présidentielle initiée par Ronald Reagan comme une figure d'autorité à la fois protectrice, bienveillante, tout en étant puissante et intraitable.

¹¹⁷⁵ Voir Peter Biskind, op. cit., p. 367.

¹¹⁷⁶ Jean-Michel Valantin, op. cit., p. 46.

B. Le leadership américain : remilitarisation et retour de la masculinité

La nouvelle administration au pouvoir renoue avec l'idée d'un leadership fort sur le plan international, affichant le retour de la volonté américaine contre l'ennemi soviétique ; sur le plan intérieur, il s'impose comme un leader fort en guerre contre l'État et l'interventionnisme étatique. S'inscrivant dans l'héritage des Pères Fondateurs, sa présidence signe le retour de l'héroïsme militaire et de l'individualisme après une décennie marquée par l'embourbement de l'armée au Vietnam et l'engluement des politiques dans les scandales politiques (a). Parallèlement, les héros populaires et cinématographiques s'inscrivent dans un même mouvement de reconquête de leur statut dans des récits aux mêmes constantes narratives : musculature physique, actions violentes et détermination individuelle. Les thématiques des films d'action/guerre tournent essentiellement autour de celles du succès, de la réussite, de l'endurcissement, de la force, bref d'un retour à une américanité un temps perdue. Ces héros, un seul homme ou quelques individualités, se battent pour l'individualisme, la liberté, le militarisme et l'héroïsme mythique et sont désormais capables de ramener l'ordre et de l'emporter (b).

a. Le président Reagan, « *the quintessential macho president* »¹¹⁷⁷

Dans un premier temps, le Ronald Reagan construit sa stature politique dans la masculinité et la virilité, jouant sur les symboles de l'Ouest, contre la présidence Carter jugée « féminine » et faible. Aidé par ses conseillers en communication, le président façonne son image notamment en restaurant la fonction présidentielle par des touches symboliques : il réinvestit la fonction, choisit de reprendre la marche « *Hail to Chief* »¹¹⁷⁸ pour ses apparitions publiques, de même qu'il prend soin de passer en revue ses troupes lors de chaque cérémonie nationale. Il rétablit la fonction présidentielle dans sa dimension charismatique. La tentative d'assassinat contre sa personne, en mars 1981, quelques mois après son élection, par un déséquilibré, contribue à renforcer cette image de survivant et de modèle héroïque. Le président est blessé mais se remet vite là où d'autres n'ont pas survécu.

¹¹⁷⁷ John Orman, *Comparing Presidential Behavior, Carter, Reagan and the Macho Presidential Style*, New York, Greenwood Press, 1987, p. 18.

¹¹⁷⁸ Elle avait été délaissée par le président Ford puis par Carter, voir Lou Cannon, *President Reagan : the role of a life-time*, New York, Public Affairs Edition, 2000, p. 120.

Le président Reagan apparaît comme un homme de poigne, qui prend des décisions, n'hésite pas à envoyer l'armée pour lutter contre la subversion communiste dans une logique de réaffirmation sur le plan extérieur, en opposition toujours avec l'incertitude et la faiblesse qui manquait au président Carter : « *Carter did not appear as a strong or aggressive president [...] did not project the image of being a real man.* »¹¹⁷⁹. Les événements extérieurs auxquels Jimmy Carter a dû faire face renforcent cette impression : les années soixante-dix sont marquées par l'invasion de l'Afghanistan par l'Union soviétique, par la prise d'otages à l'ambassade américaine à Téhéran en 1978, et par l'instabilité politique en Amérique Latine. Sa volonté de non-ingérence et l'attention particulière portée à la question du respect des droits de l'homme ont eu pour conséquence de donner l'image d'une attitude moins agressive envers le communisme. Face à cette posture, l'ancien président Nixon lui impute la responsabilité de la perte de 100 millions de personnes tombées sous le joug communiste depuis 1974.¹¹⁸⁰

La posture discursive de Ronald Reagan rejoint celle de Nixon dans sa critique de la politique menée par son prédécesseur et de son bilan. À l'inverse, sa politique envers les pays du tiers-monde et en particulier l'Amérique Latine va consister à favoriser un soutien inconditionnel aux régimes et combattants s'opposant à des régimes communistes en abandonnant la préférence aux droits de l'homme jusque-là prônée. Il répond symboliquement à la critique de Nixon dans un discours en 1988 :

*« We rebuilt our Armed Forces. We liberated Grenada from the Communists and helped return that island to democracy. We struck a firm blow against Libyan terrorism. We've seen the growth of democracy in 90 percent of Latin America. The Soviets have begun to pull out of Afghanistan. The bloody Iran-Iraq war is coming to an end. And for the first time in 8 years we have the prospects of peace in Southwest Africa and the removal of Cuban and other foreign forces from the region. And in the 2,765 days of our administration, not one inch of ground has fallen to the Communists. »*¹¹⁸¹

Cependant, les interventions militaires restent peu nombreuses, et marquées du sceau de la nécessité défensive. L'intervention sur l'île de Grenade en 1983, sans mandat de l'ONU, est qualifiée par le président d'opération de sauvetage (« *rescue mission* ») lequel se défendait de toute invasion : « *America seeks no new territory, nor do we wish to dominate others. We commit our resources and risk the lives of those in our Armed Forces to rescue others from*

¹¹⁷⁹ John Orman, op. cit., p. 17.

¹¹⁸⁰ Susan Jeffrods, op. cit., pp. 7-8.

¹¹⁸¹ Ronald Reagan, *Farewell Address at the Republican National Convention*, August 15, 1988.

bloodshed and turmoil and to prevent humankind from drowning in a sea of tyranny. »¹¹⁸². Malgré les nombreuses réactions politiques et internationales alimentant la polémique autour de ce coup de force, le président sort politiquement gagnant de cette opération militaire puisqu'il s'inscrit comme le président sauveur, salvateur et rédempteur de populations menacées par le communisme.

Encore marquée par le Vietnam, les autorités politiques et judiciaires se montrent prudentes et l'interventionnisme extérieur se trouve conditionné par la suite à la doctrine présentée par Caspar Weinberger, Secrétaire à la Défense, en 1984. Elle subordonne l'usage de la force à plusieurs critères : des intérêts nationaux ou alliés en péril (« *the particular engagement or occasion is deemed vital to our national interest or that of our allies* »), une intention ferme d'atteindre les objectifs afin d'assurer la victoire (« *we should do so wholeheartedly, and with the clear intention of winning* »), un ou des objectif(s) clair(s) et défini(s) (« *we should have clearly defined political and military objectives* »), le soutien du peuple américain et du Congrès (« *we will have the support of the American people and their elected representatives in Congress* »), enfin, l'intervention militaire doit intervenir en dernier recours (« *the commitment of U.S. forces to combat should be a last resort* »¹¹⁸³). Malgré tout, l'heure est la restauration de l'image des forces armées. Cette nouvelle orientation va de pair avec l'augmentation importante du budget militaire : de 161,5 milliards de dollars en 1975, il passe à 263,6 milliards de dollars en 1984.¹¹⁸⁴ Cette volonté de réarmement intensif inscrit le président dans une posture décisive, forte et agressive :

*« Reagan in his first term restored the strong presidency and lived up to the component of the macho presidential style. Reagan was strong and aggressive. He has portrayed as a winner, a competitor, and a fan sport. He was said to be decisive and competent. Moreover, he was not too emotional for the job. Reagan was tough. By 1984, he had become "Ronnie Rambo". »*¹¹⁸⁵

Tandis que le président Reagan restaure l'image de la fonction présidentielle, les corps héroïques des acteurs se chargent de rétablir l'ordre et l'unité nationale sur les écrans. Ces « *hard bodies* » définis par Susan Jeffords servent la reconquête idéologique de la révolution conservatrice en s'opposant à l'ennemi, au gouvernement ou à la bureaucratie et permettent au spectateur l'expérimentation du pouvoir national par l'identification avec le héros fictionnel. Les années Reagan vont offrir à la fois dans l'imagerie politique et dans la culture

¹¹⁸² Ronald Reagan, *Remarks on U.S. Casualties in Lebanon and Grenada*, November 4, 1983.

¹¹⁸³ Caspar W. Weinberger, « The Uses of Military Power », *Remarks Prepared for Delivery by the hon. Caspar W. Weinberger, Secretary of Defense, to the National Press Club*, November 28, 1984.

¹¹⁸⁴ André Kaspi, op. cit., p. 606.

¹¹⁸⁵ John Orman, op. cit., p. 110.

populaire l'image de ces modèles masculins à la fois virils, puissants, protecteurs voire paternels. Le plus emblématique de ces *hard bodies* est incontestablement le personnage de John Rambo (Sylvester Stallone), vétéran du Vietnam, qui revient à trois reprises à l'écran durant la décennie. Le président Reagan s'approprie les représentations liées à ce personnage et y fait même référence, lorsqu'il s'exclame, après la libération des otages américains du vol TWA 847 de Beyrouth au Liban : « *Boys, I saw Rambo last night. Now I know what to do the next time this happens !* »¹¹⁸⁶.

b. L'hypertrophie des corps, comme moyen de réinvestir la puissance

Susan Jeffords définit le concept de *hard body* comme : « *the normative body that enveloped strength, labor, determination, loyalty, and courage* »¹¹⁸⁷. Cette représentation du corps masculin blanc s'oppose au *soft body* féminisé, malade, maltraité, symbolisé par la présidence Carter : « *The strong male hero allowed an affirmative vision to be deployed by conservatives of sort that liberals seemed at this time incapable of generating.* »¹¹⁸⁸. Ces *hard bodies* sont devenus des motifs indissociables de l'imagerie politique de l'ère Reagan. Ils n'incarnent pas seulement un symbole collectif mais sont véritablement des éléments centraux de l'imaginaire politique de la période : « *The depiction of the indefatigable, muscular, and invincible masculine body became the linchpin of the Reagan imaginary.* »¹¹⁸⁹.

D'abord, la révolution conservatrice s'inscrit contre le féminisme tentant de réimposer un modèle social et domestique traditionnel. Cet âge d'or des films d'action, des thrillers et des films de guerre dépeignent un univers dominé par la masculinité voire la misogynie, dont les personnages féminins semblent exclus : « *Cultural representations of male heroism, which fetishize male "power" and provide idealized objects for male behavior modeling, have been a traditional way of reproducing male dominance in the political, economic and domestic spheres.* »¹¹⁹⁰. Une prédominance masculine déjà omniprésente dans les premiers films sur le Vietnam des années soixante-dix, centré sur des individualités masculines comme dans *Voyage au bout de l'enfer* ou *Apocalypse Now*, que l'on retrouve dans la deuxième vague de films sur le conflit sortis dans les années quatre-vingt. Dans les autres genres, le constat est le même, dans le thriller *Off Limits* (1988), sorte de *vigilante film* se déroulant en territoire

¹¹⁸⁶ Michael Rogin, op. cit., p. 7.

¹¹⁸⁷ Susan Jeffords, op. cit., p. 24.

¹¹⁸⁸ Michael Ryan, Douglas Kellner, op. cit., p. 219.

¹¹⁸⁹ Susan Jeffords, op. cit., p. 25.

¹¹⁹⁰ Michael Ryan, Douglas Kellner, op. cit., p. 217.

ennemi, au Vietnam, deux policiers : Buck McGriff (William Dafoe) et Albaby Perkins (Gregory Hines), ont pour mission de nettoyer les rues de la ville pendant le conflit. Saïgon est le théâtre d'une escalade de la violence dans une ville où tous semblent armés. Une véritable petite guerre dans la grande guerre métaphorisant l'ultra-violence dans laquelle il n'y a pas de place pour les femmes, toutes reléguées au rang de prostituées.

Ensuite, la nécessaire reconquête est montrée avant tout par la réaffirmation des valeurs militaires et masculines. Les soldats jusque-là blessés, amputés, traumatisés ou féminisés font place à des personnages déterminés, courageux, musclés, disciplinés, virils et parfois machos, aux forces physiques et mentales décuplées, capables d'affronter et de réussir les missions les plus dangereuses. Les rôles sont d'ailleurs souvent tenus par des acteurs à la musculature impressionnante et bodybuildée à l'image de Sylvester Stallone, de Chuck Norris, d'Arnold Schwarzenegger ou encore de Bruce Willis. Ces corps musclés, sur lesquels la caméra s'attarde, soulignant les veines saillantes et les biceps surdimensionnés, deviennent les instruments des films d'action et de guerre et s'inscrivent l'excroissance du reaganisme. Ces corps servent « la réparation identitaire »¹¹⁹¹ et traduisent la volonté de dépassement et d'accomplissement du héros. Des individus jusque-là stigmatisés, marginalisés à l'image du vétéran Rambo ou du boxeur Rocky¹¹⁹², prennent leur revanche et retrouvent une certaine dignité grâce à leurs capacités physiques. Dans les trois films, le corps de Rambo se perfectionne, traduisant l'évolution psychologique du personnage pour devenir une véritable machine de guerre (« *a pure warrior* »). Ces corps bodybuildés affichent une double fonction : le corps du soldat se transforme en une véritable arme incarnant à lui seul presque toute l'armée américaine et dans ce corps fusionne à la fois la superpuissance technologique et un esprit guerrier digne d'un Indien. Cette hypermasculinité de Rambo constitue une allégorie du dépassement de soi, devenant à lui seul aussi puissant qu'une armée et capable de mettre en déroute une armada de policiers ou de soldats. Dans *Rambo 3 (Rambo III, 1988)* il

¹¹⁹¹ Laurent Kasprowicz, Francis Hippolyte, « Le corps bodybuildé au cinéma : magie et anthropologie d'un spectacle », in Frédéric Gimello-Mesplomb, op. cit., p. 197.

¹¹⁹² Le boxeur Rocky Balboa, dans le premier film *Rocky* (1976) perd son combat contre le champion Apollo Creed. Dans le film suivant, *Rocky 2 : La revanche* (Rocky II, 1979), il affronte de nouveau son rival et termine le match vainqueur par KO. Dans *Rocky 4 (Rocky IV, 1985)*, son ancien adversaire Apollo Creed, devenu son ami, est tué lors d'un match de boxe sous les coups puissants du boxeur soviétique Ivan Drago. Il décide de se remettre à la boxe dans le but d'affronter Drago et de venger son ami disparu. Tandis que Drago se prépare à l'aide d'un équipement technologique perfectionné et à grandes doses d'anabolisants, Rocky s'entraîne dans les étendues sibériennes. Le combat final, d'abord en sa défaveur, finit par tourner à son avantage grâce à sa résistance physique et psychologique pour se terminer sur une victoire incontestée.

affronte, aidé par le colonel Trautman et par les rebelles afghans¹¹⁹³ (surnommés « *freedom fighters* »), toute une armée soviétique qu'il finit par mettre en déroute.

Cependant, le dépassement de soi passe par l'épreuve et la souffrance, par une quête rédemptrice parsemée d'embûches. *Rambo (First Blood, 1982)* reprend la figure du vétéran victimisé et marginalisé tout en amorçant un retour à la puissance militaire et vers la réconciliation de l'armée avec ses hommes. Le renforcement de la masculinité traditionnelle s'accompagne de l'insistance sur la force physique, la virilité et l'agressivité, tout en se construisant paradoxalement à partir de la vulnérabilité du héros. Malgré sa musculature, le vétéran Rambo porte les stigmates physiques et psychologiques de la guerre. Le film s'ouvre sur son errance aux abords d'une petite ville nommée Hope (espoir) où il se retrouve harcelé par le shérif local Will Teasle (Brian Dennehy) qui lui reproche son apparence et l'arrête pour vagabondage (« *drifter* »). Au poste, ses coéquipiers le maltraitent, l'humilient : il est symboliquement dévêtu et mis à nu. Tel un animal pris au piège, ce traitement réveille en lui les traumatismes de la guerre et de la captivité. Ses blessures originelles vont servir de moteur à l'action¹¹⁹⁴ et motiver sa lutte vengeresse et libératrice. Il va tirer de sa vulnérabilité son invulnérabilité. Son corps blessé devient ensuite l'instrument de résistance et de combat, comme il le sera dans les films suivants, notamment dans *Rambo 2 : La mission (Rambo : First Blood, Part. II, 1985)*, lorsqu'il sera torturé par les Soviétiques et les Vietnamiens. Attaqué, en rage, John Rambo finit par s'échapper du commissariat et s'enfuit dans les montagnes environnantes. Il revêt symboliquement un habit primitif et se défend par les techniques apprises au Vietnam, menant contre la Garde nationale une véritable guerre d'attrition : « Comprenez donc que vous avez affaire à un expert de la guérilla. Le meilleur. Armes à feu, poignards, mains nues. Il a été entraîné pour ignorer la douleur, les intempéries, la guerre d'usure. Et Rambo était le meilleur », prévient le colonel Trautman.

Le soldat traumatisé s'inscrit comme la victime d'un shérif et d'une Amérique profonde. Par sa lutte, il incarne la figure légitime face à un pouvoir incapable. Le film émet déjà l'idée que la défaite au Vietnam est en partie de la faute des civils : « Ce n'est pas ma faute, c'est eux qui ont versé le premier sang ! » (« *They do first blood, not me!* »¹¹⁹⁵) se défend-t-il. Ces civils sont accusés de ne pas comprendre les vétérans et de les rejeter, à l'image du shérif qui assène

¹¹⁹³ Le film est d'ailleurs dédié au peuple vaillant d'Afghanistan sous forme de dédicace à la fin du film : « *This film is dedicated to the gallant people of Afghanistan.* ».

¹¹⁹⁴ Marianne Kac-Vergne, « Une hypermasculinité vulnérable : le paradoxe du héros blanc face à la crise des autorités et la trahison des élites », in Frédéric Gimello-Mesplomb, op. cit., p. 215.

¹¹⁹⁵ Dans le rituel du duel, le premier sang (« *first blood* ») signifiait l'arrêt de celui-ci.

à John Rambo : « *We don't want guys like you !* ». Seul son « père » militaire, le colonel Samuel Trautman (Richard Crenna) vient à son secours, l'empêchant de poursuivre cette vengeance cataclysmique pour finalement le prendre dans ses bras et le consoler. Le personnage de Rambo comme celui de Rocky se situe véritablement à mi-chemin entre les années soixante-dix et quatre-vingt et symbolise parfaitement ce glissement effectué entre les idéaux contestataires et les idées plus conservatrices des années Reagan. La quête de Rambo se situe à plusieurs niveaux : « on peut y lire une quête politique (celle du conservatisme reaganien), une quête mythique (le prolongement du Rêve américain) et une quête virile. »¹¹⁹⁶.

Le nouveau héros individualiste de l'ère conservatrice, en plus d'être un soldat et un combattant, revêt deux autres caractéristiques¹¹⁹⁷ : il s'agit d'un entrepreneur qui engage des actions contre et en dépit du gouvernement, et surtout un patriarce qui renoue avec le modèle familial traditionnel et patriarcal. Ces personnages blessés sont souvent en mal de père ou de modèles paternels. L'absence du père ou celle du fils constitue un motif récurrent du cinéma des années quatre-vingt, à l'image de John Rambo qui retrouve son père militaire, le colonel Samuel Trauman qui le surnomme affectueusement « *my son* ». Ces retrouvailles et cette réconciliation constituent la première étape vers la réhabilitation. Ce défaut de filiation est également au centre de la série des *Die Hard*, films d'action emblématiques de la période. Son héros John McClane (Bruce Willis) est également privé de ses enfants qui ont déménagé avec leur mère à Los Angeles. Enfin, ces trois caractéristiques correspondent au personnage du colonel Rhodes joué par Gene Hackman dans *Retour vers l'enfer (Uncommon Valor, 1983)*. Ce film ouvre la série de films consacrés aux prisonniers de guerre (*Prisoner of War, POW*) et des disparus au combat (*Missing in Action, MIA*). Père d'un prisonnier de guerre resté au Vietnam dix ans auparavant et ancien soldat, il entreprend et met sur pied une véritable opération commando pour le récupérer, entraînant et réhabilitant une armée de vétérans.

Ces *hard bodies* s'inscrivent comme des corps protecteurs, pas seulement envers eux-mêmes mais envers les autres et plus généralement envers la nation américaine. Le révisionnisme et la réécriture de la guerre du Vietnam se traduisent également par un changement de mission. La guerre est rejouée au travers de nouvelles trames narratives : il s'agit désormais de récupérer des prisonniers de guerre, restés entre les mains de l'ennemi, et d'infliger à celui-ci

¹¹⁹⁶ André Murairé, op. cit., p. 200.

¹¹⁹⁷ Michael Ryan, Douglas Kellner, op. cit., p. 219.

une défaite cinglante et symbolique tout en réaffirmant dans le même temps sa nature cruelle et inhumaine. De même, la deuxième vague de films retraçant le conflit au Vietnam s'inscrit dans un même mouvement de réécriture et de révisionnisme dans le prolongement des premiers films, par une focalisation sur le noble combattant, toujours mis au service du renouvellement cyclique de l'*homo-americanus*.

II. Le révisionnisme¹¹⁹⁸ et la reconquête symbolique de la guerre au Vietnam

Tandis que la guerre du Vietnam continue d'obséder le cinéma au travers de nombreux genres qui vont l'employer comme un sous-texte (« *the Vietnam become a tool, a strategy text, that could be used to teach other, more universal things* »¹¹⁹⁹), le conflit et ses répercussions politiques ont remis en perspective toute la mise en scène des interventions militaires à l'écran. La réalité du conflit n'a cependant pas fait disparaître la tendance conservatrice du genre héritée des films de combat de la Seconde Guerre mondiale. La majorité silencieuse est réputée être encore jusqu'à aujourd'hui du côté de l'*establishment*. La crise de l'autorité américaine sur le plan extérieur, que signe notamment la prise d'otages à l'ambassade américaine de Téhéran en 1979, a approfondi le sentiment de rupture ressenti à l'aube des années quatre-vingt. La recherche d'une vision acceptable du Vietnam, plus que jamais nécessaire, passe par une reconstruction de la réalité dans le discours politique et à l'écran. Lorsque Ronald Reagan arrive à la Maison-Blanche en 1981, il a la ferme intention d'en finir avec le « syndrome du Vietnam ». Désormais, comme il le déclare dans son discours sur l'état de l'Union en 1982 : « *Our country's uniform is being worn once again with pride.* »¹²⁰⁰.

Le Vietnam devient « *a noble cause* »¹²⁰¹ et le révisionnisme à l'écran s'articule autour d'un double mouvement. D'abord, par une tendance *right-wing* avec une série de films dont le motif central est la question des prisonniers de guerre et des disparus au combat (POW/MIA), comme dans *Retour vers l'enfer (Uncommon Valor, 1983)*, *Portés disparus (Missing in*

¹¹⁹⁸ Il s'agit du terme utilisé dans les travaux des historiens anglo-saxons pour qualifier la vague d'ouvrages révisionnistes sortis après le scandale des *Pentagon Papers*. Le terme « révisionnisme » est beaucoup moins connoté chez les Américains. Il est utilisé pour qualifier la posture qui consiste à réécrire et à réviser l'histoire de la guerre au Vietnam pour la rendre plus acceptable, du moins en phase avec les valeurs conservatrices des années 80. Voir Gary R. Hess, « The Unending Debate: Historians and the Vietnam War », *Diplomatic History*, vol. 18, Issue 2, Spring 2004, pp. 239-264.

¹¹⁹⁹ William J. Palmer, *The Films of the Eighties. A Social History*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993, p. 19.

¹²⁰⁰ Ronald Reagan, *Reagan's First State of the Union Address*, January 26, 1982.

¹²⁰¹ Gaylyn Studlar and David Desser, « Never Having to Say You're Sorry : Rambo's rewriting of the Vietnam War », Linda Dittmar, Gene Michaud, *From Hanoi to Hollywood, the Vietnam War in American Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990, pp. 104-105.

Action, 1984) ou encore *Rambo 2 : La mission* (*Rambo : First Blood Part. II*, 1985). Leurs trames narratives reposent sur l'idée que certains soldats seraient restés prisonniers entre les mains de l'ennemi (A). Ensuite, par une seconde vague de films retraçant le conflit sortis à partir de 1986. Ils s'inscrivent dans une veine plus réaliste basée sur des expériences vécues (« *the ostensibly more realistic strain of Vietnam* »¹²⁰²) comme dans *Platoon* (1986), *Hamburger Hill* (1987), *Outrages* (*Casualties of War*, 1989) ou *Full Metal Jacket* (1987) (B). Dans les deux cas, l'une des clés de cette réécriture est la victimisation de la figure du vétéran ou du soldat. Dans les premiers, elle se traduit par la dé-légitimation des bureaucrates et du gouvernement et par la mise en avant de l'efficacité et de la compétence de ces vétérans embarqués dans des missions de sauvetage, désormais capables de l'emporter sur l'ennemi. Dans les seconds, elle s'incarne par la focalisation sur le simple soldat (« *grunt* »¹²⁰³) pris dans les méandres d'une guerre avec laquelle il faut désormais faire la paix.

A. La création d'un mythe politique et cinématographique : les *Prisonners of War / Missing in Action films*

Déjà dans *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978), une promesse morale se noue entre les deux personnages principaux, Michael et Nick. Juste après le mariage, ils se retrouvent et discutent ; Nick demande alors à Michael de lui promettre de ne pas le laisser au Vietnam :

- Nick : « *If anything happens Mike, you don't - don't leave me over there. You got, you gotta... Just don't leave me. You -gotta promise me that, Mike. You gotta, you gotta promise definitely.* »
- Michael : « *Hey Nicky...You got it, pal.* »

Dans ce film, la communauté sort gravement atteinte de la guerre. Les blessures, à la fois physiques et morales, sont profondes : Steven est amputé de ses deux jambes, le corps de Nick revient dans un cercueil et Michael reste traumatisé de n'avoir pas pu ramener son ami vivant. Pourtant, lors de la scène finale, la communion autour d'un repas et du *God Bless America* souligne la permanence de la communauté conservant les valeurs traditionnelles d'un américanisme bien-pensant. Le retour de Michael au Vietnam, dans la perspective de ramener son ami, s'inscrit comme la condition nécessaire et préalable à la reconstitution communautaire. Symboliquement, Michael garde son uniforme pendant l'intermède américain après son premier retour et il ne l'enlèvera qu'à son retour à Saïgon lorsqu'il retourne chercher Nick, soulignant que sa véritable mission réside dans la récupération de son

¹²⁰² Gaylyn Studlar, David Desser, op. cit., p. 104.

¹²⁰³ « Grunt » signifie soldat, troupier mais également grogner soulignant une dimension péjorative du terme.

ami resté en territoire ennemi. En ce sens, ce pacte moral s'inscrit comme un motif précurseur et anticipateur des missions de sauvetages dans les films *right wing* de prisonniers de guerre et des disparus au combat. Cette question des POW/MIA s'enracine pendant le conflit dans le discours politique sous l'administration Nixon (a) et perdure jusqu'à constituer à l'écran un sous-genre du film de guerre dans les années quatre-vingt (b).

a. Une nécessité politique, prétexte à l'allongement de la guerre

H. Bruce Franklin utilise le terme de mythe pour qualifier la question des POW/MIA¹²⁰⁴ tant elle va s'enraciner et avoir une profonde influence à la fois politique et culturelle au sein de la société américaine :

*« I use the term myth in its fundamental and rigorous sense, to refer to a story of ostensibly historic events or beings crucial to the world view and self-image of a people, a story that, no matter how bizarre it may seem from outside that society or when subjected to rational analysis, appears as essential truth to its believers. »*¹²⁰⁵.

Selon Claude Lévi-Strauss, à travers le mythe, les sociétés humaines produisent le sens et la forme de l'univers où elles se meuvent¹²⁰⁶ : *« Through their myths, people try to hide or to justify the discrepancies between their society and the ideal image of it which they harbour. »*¹²⁰⁷. Le mythe est constitutif du lien social, il participe à sa construction, le fonde, le maintient, et le perpétue. Dans le contexte de la guerre, des millions d'Américains sont témoins chaque jour des milliers d'images ramenées par les journalistes du terrain. En particulier, les photographies du massacre de My Lai ou celles prises par le sénateur Tom Harkin, publiées dans le magazine Life en juillet 1970, révélant le traitement dégradant des prisonniers nord-vietnamiens par le gouvernement du Sud-Vietnam, marquent profondément les esprits. Parallèlement, la période 1969-1970 constitue le moment où Nixon et son

¹²⁰⁴ H. Bruce Franklin explique que les deux acronymes POW/MIA sont accolés ensemble pendant les négociations de paix à Paris de manière délibérée. Jusque-là, les soldats disparus (dont le corps n'a pas été retrouvé), suite à des raids aériens par exemple, sont listés dans la catégorie large des *« unaccounted for »*, ceux qui sont tués dans les combats sans que le corps ne puisse être localisé sont comptabilisés dans la catégorie plus restreinte des *Killed in Action/ Body not Recovered* (KIA/BNR) mais pendant le conflit aucun de ces tués au combat ne sont assimilés ou signalés comme disparus (MIA). De même, la catégorie des prisonniers de guerre (POW) désigne à tous ceux qui sont considérés comme captifs *« those known or believed to be prisoners »*. Par cette association des deux acronymes, désormais, tout soldat disparu devient potentiellement un prisonnier : *« every missing person might be a prisoner »*, voir *« Missing in Action in the Twenty-First Century »*, in Scott Laderman, Edwin A. Martini (ed.), *Four Decades on: Vietnam, the United States, and Legacies of the Second Indochina War*, Duke University Press, 2013, pp. 260-261.

¹²⁰⁵ H. Bruce Franklin, *M.I.A. or Mythmaking in America. How and Why Belief in Live POWs has possessed a Nation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993, p. 6.

¹²⁰⁶ Pierre Fraser, *Mythe : la vision de Claude Lévi-Strauss*, < <http://pierre-fraser.com/2012/09/07/mythe-la-vision-de-claude-levi-strauss/>>. Voir Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

¹²⁰⁷ Cité dans Frank P. Tomasulo, op. cit., p. 146.

conseiller à la défense nationale, Henry Kissinger, concentrent toute l'activité de la CIA sur l'expansion secrète de la guerre dans le Sud-Est asiatique.¹²⁰⁸ De même, l'opération de contre-insurrection Phoenix, lancée dès 1967, se poursuit. Coordonnée par la CIA, les forces spéciales et le gouvernement du Sud-Vietnam, elle vise à neutraliser (« *neutralize* ») les infrastructures et les leaders Viêt-cong par tous les moyens (assassinats, infiltrations, actions terroristes) et constitue une véritable campagne de terreur et d'intimidation¹²⁰⁹:

« *The CIA's Phoenix program, designed to wipe out the insurgent infrastructure by rounding up, imprisoning, and assassinating tens of thousands of suspects, was launched in mid-1968. By the end of this year Nguyen Van Thieu, head of the Saigon regime, boasted that Phoenix had already killed 18,393 cadre; US intelligence officers attached to Phoenix later testified that they never saw any of its prisoners survive interrogation.* »¹²¹⁰.

Selon H. Bruce Franklin, ce contexte délétère amène l'administration Nixon à faire de la question des prisonniers américains une problématique nationale et un impératif « humanitaire »¹²¹¹. Déjà en 1967 dans la société civile, des femmes de soldats disparus au combat créent la *National League of Families of American Prisoners and Missing in Southeast Asia*. Le mouvement prend de l'ampleur au point qu'un drapeau leur est dédié, le seul à flotter au côté de la bannière étoilée sur la Maison-Blanche chaque année pour commémorer le *National POW/MIA Recognition Day*.¹²¹² Un drapeau noir et blanc sur lequel la tête baissée d'un prisonnier laisse entrevoir derrière lui la vigie d'un camp. En bas du drapeau est inscrit : « *You are not forgotten* ». Comme le souligne Stanley Karnow, depuis 1961 de nombreux avions se sont écrasés sur les territoires vietnamien, cambodgien et laotien provoquant la mort et la disparition de plus d'un millier de soldats américains. Les prisonniers sont libérés en février 1973 lors de l'opération *Homecoming*, après la signature des accords de paix survenus fin janvier.¹²¹³ Mais ces libérations n'apaisent pas les débats enflammés qui sévissent sur la question dans les médias et les sphères politiques, certains affirmant que tous les prisonniers ne seraient pas tous rentrés. La question est relayée par le milliardaire texan

¹²⁰⁸ Tim Weiner, *Des cendres en héritage. L'histoire de la CIA*, Paris, Éditions Perrin, 2011, pp. 417 et sq.

¹²⁰⁹ Rhodri Jeffreys-Jones, *The CIA and the American Democracy*, New York, The Yale University Press, 2003, p.p. 166-167.

¹²¹⁰ H. Bruce Franklin, op. cit., p. 48.

¹²¹¹ H. Bruce Franklin, op. cit., p. 49.

¹²¹² Le 10 août 1990, le Congrès vote une loi (*U.S. Public Law 101-355*) qui consacre le drapeau des *POW/MIA* comme : « *the symbol of our Nation's concern and commitment to resolving as fully as possible the fates of Americans still prisoner, missing and unaccounted for in Southeast Asia, thus ending the uncertainty for their families and the Nation* », < www.va.gov/opa/publications/.../powmia.pdf >

¹²¹³ Stanley Karnow, op. cit., p. 655.

Ross Perot, qui lance une campagne médiatique organisée et nommée « *United We Stand* »¹²¹⁴ entretenant l'idée de la présence de prisonniers américains soumis à la torture et à la cruauté Viêt-cong.

Le mythe prend une dimension politique au lendemain de l'offensive du Têt, eu égard aux conditions de la guerre, lorsque les autorités prennent conscience de la probabilité d'une défaite. En août 1968, le président Nixon affiche, lors de son discours d'investiture à la convention républicaine, la volonté de mettre un terme au conflit et de poursuivre les négociations de paix engagés par Lyndon B. Johnson : « *And I pledge to you tonight that the first priority foreign policy objective of our next Administration will be to bring an honorable end to the war in Vietnam.* »¹²¹⁵. Cependant, l'année suivante, le 6 novembre 1969, il fait voter une loi au Congrès instituant un jour de prière nationale pour les prisonniers du Vietnam (« *National Day of Prayer* ») le 9 novembre. Puis une commission du Congrès, *the House Subcommittee on National Security Policy of the Committee on Foreign Affairs*, organise une série d'auditions en novembre 1969 puis en 1970, dénonçant la cruauté Viêt-Cong : « *The record of our side stands in sharp contrast to the documented cruelty and inhumanity of the enemy.* »¹²¹⁶. Ces auditions amènent une résolution le 18 février 1970 dans laquelle le Congrès demande officiellement la libération des prisonniers :

« *That the Congress strongly protests the treatment of United States servicemen held prisoner by North Vietnam and the National Liberation Front of South Vietnam, calls on them to comply with the requirements of the Geneva Convention, and approves and endorses efforts by the United States Government, the United Nations, the International Red Cross, and other leaders and peoples of the world to obtain humane treatment and release of American prisoners of war.* »¹²¹⁷

Le président surenchérit et s'empare de la question pendant les négociations de paix à Paris (1970-1973) en conditionnant la fin des hostilités à leur libération :

« *That as long as there are American POW's--and there are 1,600 Americans in North Vietnam jails under very difficult circumstances at the present time--as long as there are American POW's in North Vietnam we will have to maintain a residual force in South Vietnam.* »¹²¹⁸

¹²¹⁴ H. Bruce Franklin, « Missing in Action in the Twenty-First Century », in Scott Laderman, Edwin A. Martini (ed.), *Four Decades on: Vietnam, the United States, and Legacies of the Second Indochina War*, Duke University Press, 2013, p. 266.

¹²¹⁵ Richard Nixon, *Address Accepting the Presidential Nomination at the Republican National Convention in Miami Beach, Florida*, August 8, 1968.

¹²¹⁶ *American Prisoners of War in Southeast Asia*, Hearings Before the Subcommittee on National Security Policy and Scientific Developments of the Committee on Foreign Affairs House of Representatives, Ninety-First Congress, Second Session, April 29, May 1, 6, 1970, p. 84.

¹²¹⁷ *Treatment of American Prisoners of War in Southeast Asia, Protest*, February 18, 1970 [H. Con. Res. 454].

¹²¹⁸ Richard Nixon, *The President's News Conference on Foreign Policy*, March 4, 1971.

De 1969 à 1973, cette question lui sert de prétexte pour poursuivre les bombardements sur le pays. Le 13 décembre 1976, une commission sénatoriale, *The Montgomery Committee*, menée par le sénateur du Mississippi, Gillespie V. Montgomery, conclut dans son rapport : « *No Americans are being held alive as prisoners in Indochina, or elsewhere, as a result of the war in Indochina.* »¹²¹⁹. La commission présidentielle envoyée par Jimmy Carter en mars 1977 au Vietnam et au Laos en arrive à la même conclusion.¹²²⁰ Pourtant, le mythe est tenace. En janvier 1983, Ronald Reagan fait de cette question une priorité (« *the highest national priority* »¹²²¹) et cette mythologie perdure encore aujourd'hui dans la culture populaire américaine¹²²² et le discours politique. En 1995, le président Clinton dans son discours annonçant la normalisation des relations diplomatiques entre les États-Unis et le Vietnam ajoute : « *From the beginning of this administration, any improvement in relationships between America and Vietnam has depended upon making progress on the issue of Americans who were missing in action or held as prisoners of war.* »¹²²³.

Ce mythe permet le rétablissement des frontières symboliques entre Eux et Nous et la restauration de l'héroïsme américain. *Voyage au bout de l'enfer* constitue un des premiers films qui met en scène les prisonniers de guerre au Vietnam insistant sur la nature cruelle du Viêt-Cong. Les POW/MIA films le prolongent en émettant l'idée que la victoire est possible et que l'ennemi peut être battu. Celui-ci joue un rôle d'autant plus important que le sentiment de dégradation et de faute morale est déplacé sur lui, invariablement représenté au travers de personnages inhumains et cruels. La présence des prisonniers permet de prouver l'indéniable bestialité des soldats Viêt-cong, de louer le courage et l'héroïsme du combattant américain tout en justifiant après coup « la noble cause » défendue par les États-Unis au Vietnam. À l'écran, la guerre va donc être symboliquement rejouée par le retour du vétéran-soldat au Vietnam, sous couvert de missions de sauvetages destinées à récupérer les prisonniers américains et d'infliger à l'ennemi une victoire symbolique et définitive.

¹²¹⁹ 94th Congress, 2nd Session, *Americans Missing in Southeast Asia: Final Report of the House Select Committee on Missing Persons in Southeast Asia*, December 13, 1976, vii.

¹²²⁰ H. Bruce Franklin, op. cit., p. 131.

¹²²¹ Ronald Reagan, *Remarks at a Meeting of the National League of Families of American Prisoners and Missing in Southeast Asia*, January 28, 1983.

¹²²² Il convient de noter la fascination américaine pour cette mythologie des POW, des MIA et des convertis à l'ennemi. En témoigne le succès de la série *Homeland* (2011), d'après la série télévisée israélienne, *Hatufim*, retraçant le retour aux États-Unis d'un soldat, *Missing in Action*, resté prisonnier pendant 8 ans en Irak, qu'un agent de la CIA soupçonne d'avoir été converti par Al-Qaïda. Dans l'actualité récente, le cas de Terry Holdbrooks, ancien gardien à la prison de Guantanamo converti à l'Islam, a alimenté le débat dans les médias américains.

¹²²³ William J. Clinton, *Remarks Announcing the Normalization of Diplomatic Relations With Vietnam*, July 11, 1995.

b. Création d'un mythe cinématographique : une victoire symbolique sur l'ennemi

Le motif des prisonniers de guerre et du traitement cruel de l'ennemi n'est pas nouveau au cinéma. Avant même la fin de la Seconde Guerre mondiale sort *Prisonniers de Satan* (*The Purple Heart*¹²²⁴, 1944), dans lequel un groupe de soldats américains se retrouvent prisonniers des Japonais et soumis à de nombreux sévices. Avec la guerre de Corée, les films reviennent sur les lavages de cerveaux¹²²⁵ subis par les prisonniers en Corée, capitalisant sur la victimisation des soldats américains et l'atrocité des méthodes de l'ennemi comme dans *Prisoner of War* (1954), dans lequel joue l'acteur Ronald Reagan, *The Rack* (1956) ou encore un *Un Crime dans la tête* (*The Manchurian Candidate*, 1962). Le motif réapparaît pendant les années quatre-vingt et s'enracine comme une thématique récurrente dans la plupart des films de guerre rejouant l'affrontement au Vietnam au travers des missions de sauvetage de soldats restés prisonniers entre les mains de l'ennemi. Les films remettent en scène le mythe de la captivité générant une réécriture fallacieuse de la guerre permettant la rédemption du héros solitaire et du vétéran-soldat capable d'asséner une victoire définitive face à l'ennemi tout en réaffirmant sa nature profondément cruelle (1). Ces nouvelles trames narratives prônent le retour à la puissance retrouvées grâce à l'innocence première du héros et à ses méthodes. Ce recours à la force est perçu comme l'unique solution face à l'apathie d'un gouvernement incapable de prendre ses responsabilités tout en maintenant un rapport ambigu à la technologie militaire (2).

1. La régénération du héros dans la violence

La plupart des POW/MIA films (que l'on nommera *rescue films*) partent du même postulat : certains soldats américains seraient restés prisonniers entre les mains de l'ennemi ou déclarés portés disparus pendant une mission. *Retour vers l'enfer* (*Uncommon Valor*, 1983) et *Portés disparus* (*Missing in Action*, 1984) s'ouvrent sur un même type de séquence : dans un décor symbolisant le Vietnam, une rizière pour le premier et une jungle faussement exotique

¹²²⁴ La *Purple Heart* est une médaille militaire, décernée par le président des États-Unis, et accordée aux personnes blessées ou tuées au service de l'armée américaine.

¹²²⁵ Voir les articles de Susan L. Carruthers : « Redeeming the Captives. Hollywood and the Brainwashing of America's prisoners of War in Korea », *Film History*, Vol. 10, n°3, 1998 ; « "The Manchurian Candidate" (1962) and the Cold War Brainwashing Scare », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 18, n°1, 1998.

parsemée de palmiers pour le second, une escouade américaine (quand ce n'est pas Chuck Norris tout seul) est poursuivie par des soldats Viêt-cong, présentés comme les agresseurs. L'escouade souffre mais les soldats continuent de courir en direction d'un hélicoptère venu les secourir. Certains ne l'atteignent pas mais l'hélicoptère doit repartir sous peine de sacrifier l'escouade entière, laissant à terre les futurs prisonniers de guerre qu'il faudra venir chercher quelques années après. Cette première scène vient attester de la présence de ces prisonniers tout en dépeignant un portrait sanguinaire et cruel de leurs futurs geôliers. Une réalité historique alternative est également rejouée dans *Rambo 2 : La mission* (*Rambo : First Blood Part. II*, 1985). Dans ce deuxième film, John Rambo après son affrontement avec le shérif du premier film est en prison. Le colonel Trauman se rend à la prison pour lui confier une mission. Leur face à face se déroule symboliquement des deux côtés d'un grillage soulignant que Rambo est encore enfermé littéralement et métaphoriquement dans l'échec d'une guerre qui lui a laissé un goût amer. Trautman lui propose une « mission clandestine », dont le but est la recherche de preuves attestant de la présence de prisonniers de guerre, qu'il accepte. Il pose alors la question : « *We get to win this time ?* » (« Allons-nous gagner cette fois-ci ? »), auquel Trautman répond : « *This time it's up to you* » (« Cette fois-ci, ça dépend de toi »).

Dans les trois films, le destin des prisonniers et la probabilité d'une victoire au Vietnam sont conditionnés à l'action individuelle des *hard bodies*, vétérans ou anciens soldats jusque-là maltraités, emblèmes de la droiture et de l'esprit de sacrifice. John Rambo (Sylvester Stallone), le colonel Rhodes (Gene Hackman) ou encore le colonel James Braddock (Chuck Norris) sont désormais capables d'affronter et de réussir les missions les plus dangereuses. Le personnage de Michael, dans *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978) constitue le premier archétype de ce nouveau type de héros (« *the classic American-imperialist movie hero, the inevitable consummation of the pioneer spirit in military domination* »¹²²⁶) et sa combativité anticipe les héros de l'ère Reagan. En s'inscrivant dans l'héritage mythique des récits de Fennimore Cooper, il incarne sa descendance militaro-aristocrate et augure de la nouvelle représentation de la masculinité, que l'on retrouve chez John Rambo, le colonel Rhodes ou encore le colonel Braddock, s'opposant frontalement à la féminisation du héros-vétéran blessé et affaibli de la décennie précédente. Reflet idéalisé de l'homme de la Frontière, à la fois pionnier et combattant, ce nouveau type de héros exprime une certaine continuité entre la vision d'un passé glorieux et les doutes du présent et s'inscrit dans le sillon

¹²²⁶ Frank Burke, « Reading Michael Cimino's *The Deer Hunter* Interpretation as Melting-pot », *Literature Film Quarterly*, n° 20, 1992, p. 256.

de ces héros-chasseurs pourchassant l'Indien sanguinaire. Cet archétype (du héros-chasseur), symbolisant le retour à la Prairie, à l'idéal pastoral jeffersonien, se bat dans les années quatre-vingt pour l'individualisme, la liberté, le militarisme, dans de spectaculaires trames narratives. Ces films, en réutilisant le motif de la captivité déjà présent dans *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978), permettent la restauration du patriotisme et du sentiment national qui passe par l'idée que l'ennemi peut être battu, par le rétablissement des frontières symboliques entre *Eux* et *Nous*, transformant une défaite politique en une victoire morale. Centrés sur la thématique du sauvetage, elle sert de prétexte pour rejouer l'affrontement et accomplir une victoire héroïque, souvent spectaculaire, sur l'ennemi vietnamien et/ou soviétique.

Dans *Retour vers l'enfer* (*Uncommon Valor*, 1983), le colonel Rhodes met sur pied une opération commando composée de vétérans pour tenter de récupérer son fils, resté prisonnier depuis une dizaine d'années dans un camp au Laos. Dans *Portés disparus* (*Missing in Action*, 1984), un ancien soldat et ancien prisonnier au Vietnam, le colonel Braddock, accompagne une délégation sénatoriale américaine à Ho Chi Minh City (un intertitre précise dès les premières images : « *formerly Saigon* »), chargée d'engager des pourparlers avec les autorités vietnamiennes sur le sort d'éventuels prisonniers de guerre. Braddock est le seul à être persuadé de l'existence de camps de prisonniers tandis que les politiques américains semblent plus réservés en raison, notamment, des dénégations du gouvernement vietnamien représenté par le général Tran (James Hong). Enfin dans le troisième film, John Rambo est chargé par son supérieur, le colonel Trautman, et par le politicien Murdock (chef des opérations spéciales envoyé de Washington), de trouver et de ramener des preuves de la présence de prisonniers de guerre au Vietnam.

La plupart de ces *Rescues Films* suivent l'archétype du *Vigilante Film*, hérités du western tout en projetant une réalité alternative, une victoire fantasmée s'inscrivant dans la recomposition reaganienne de la prééminence américaine et de son image dans le monde :

« *The cinematic narrative offers two ways to a feeling of "mastery": at the level of the plot, in which the hard-body hero masters his surroundings, most often by defeating the enemies through violent physical action; and at the level of national plot, in which the same hero defeats national enemies, again through violent physical action* »¹²²⁷.

Les vétérans-soldats humiliés deviennent de véritables machines de guerre à l'image de John Rambo, en s'inscrivant dans l'archétype du soldat-chasseur, héritier du guerrier indien. Dans une quête inconsciente du mythe des origines, Rambo affiche la capacité de faire corps avec

¹²²⁷ Susan Jeffords, op. cit., p. 28.

une nature hostile en la dominant et l'utilisant à ses fins. La mention de ses origines indiennes, son nom de code « *Lone Wolf* » (loup solitaire), ses techniques de combat, utilisant notamment un arc et un couteau, et son innocence le rapprochent davantage de cet héritage mythique. Ces nouveaux types de héros s'inscrivent dans le sillon des *vigilantes*, tout en utilisant les méthodes d'un guerrier primitif (Indien ou Viêt-Cong). Sorte d'« *avenging destroyer* »¹²²⁸, ils tentent de dépasser la contradiction établie par la représentation du vétéran du Vietnam : la victime impuissante et le guerrier puissant revivifié par le mythe de la régénération par la violence. Ce mythe se définit comme : « *a narrative of man's regeneration and purification from sin, through the suffering of an ordeal by captivity* »¹²²⁹. L'état de captivité provoque selon Richard Slotkin deux types de réponses : « *Captivity psychology left only two responses open to the Puritans, passive submission or violent retribution* »¹²³⁰. Tandis que les prisonniers et le personnage de Nick dans *Voyage au bout de l'enfer* semblent avoir choisi la résignation et la soumission, Rambo, le colonel Rhodes et le colonel Braddock optent pour la seconde option. En effet, la captivité permet la redécouverte d'une discipline militaire et physique et c'est au travers de leur expérience traumatisante du combat ou de la captivité qu'ils développent une capacité physique hors du commun et une volonté de revanche et de vengeance sur l'ennemi.

Dans leur mission, ces héros-chasseur utilisent les mêmes armes que leurs antagonistes ennemis, dans une sorte de jeu de miroir (« *becoming in the process a reflection or a double of his dark opponent* »¹²³¹) et ne se confrontent à lui que pour le détruire : « *given the character of the enemy, genocide is the only exorcistic technique worth considering* »¹²³². La récupération des soldats s'opère donc dans une violence rédemptrice et orgiaque, s'accompagnant de l'élimination systématique des ennemis dont les corps virevoltent à grand coup d'explosions et d'effets pyrotechniques spectaculaires. Cette violence purificatrice rejoint « *the myth of regeneration through violence* »¹²³³ défini par Richard Slotkin. Cette violence initiatique, héritée des pionniers (« *who tore violently a nation from the implacable wilderness* »¹²³⁴), permet au héros-chasseur d'établir sa domination sur son environnement et sur l'ennemi et de se régénérer dans la violence de ses actes. Dans les trois films, l'expiation

¹²²⁸ Richard Slotkin, « Dreams and Genocide : The American Myth of Regeneration Through Violence », *The Journal of Popular Culture*, Volume V, Issue 1, Summer 71, p. 47.

¹²²⁹ Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973, op. cit., p. 41.

¹²³⁰ Richard Slotkin, op.cit., p. 145.

¹²³¹ Richard Slotkin, op. cit., p. 563.

¹²³² Richard Slotkin, « Dreams and Genocide », op. cit., p. 54.

¹²³³ Richard Slotkin, op. cit., p. 5.

¹²³⁴ Richard Slotkin, op. cit., p. 4.

et la vengeance ne sont assouvies que par un massacre purificateur, à l'image de la déclaration d'un officier lors de l'offensive du Têt en 1968 : « *We destroyed the city in order to save it.* »¹²³⁵. Cette idée rejoint d'ailleurs le témoignage de John Kerry, vétéran du Vietnam, devant la commission d'enquête dirigée par le sénateur James W. Fulbright, le 22 avril 1971, lorsqu'il avoue : « *We rationalized destroying villages in order to save them.* »¹²³⁶.

Dans les trois films, la mission vengeresse du héros est avant tout motivée par la nature ontologiquement mauvaise et implacable de l'ennemi soviétique et vietnamien : John Rambo est soumis à la torture de ses geôliers, James Braddock a connu les sévices lors de sa captivité et Jason Rhodes est témoin de cette cruauté par la découverte de la mort de son fils pendant sa séquestration et par les corps décharnés et meurtris des prisonniers qu'il ramène au pays. Pourtant, les trois vétérans doivent également faire face à d'autres ennemis : les politiques, largement conspués, et un rapport paradoxal et contradictoire à la technologie militaire, souvent associée à l'ennemi tout en étant indiscutablement l'alliée du héros.

2. La stigmatisation du gouvernement et de la technologie

Les héros Reaganiens dépassent et prolongent les premiers films sur le Vietnam et s'en démarquent par leur rapport ambigu envers les politiques et la technologie¹²³⁷ militaire. En effet, tous témoignent d'une extrême méfiance envers eux, devenus presque aussi dangereux que l'ennemi. « *These hard-body films of the 1980s pose as heroes men who are pitted against bureaucracies that have lost touch with the people there are to serve, largely through the failure of bureaucrats themselves to attend to individual deeds.* »¹²³⁸. Ils ne prônent pas la disparition des institutions mais émettent l'idée qu'elles seraient tombées entre de mauvaises mains. Les trois films soulignent l'abandon parfois volontaire de ces prisonniers, et plus généralement des vétérans, par les autorités politiques et défendent l'idée que la voie diplomatique est largement inefficace. Le héros, par cette méfiance profonde envers les bureaucrates de Washington, incarne la volonté et le désir du citoyen face à l'omnipotence

¹²³⁵ Cité dans Richard Slotkin, op. cit., p. 563.

¹²³⁶ United States Senate, Committee on Foreign Relations, *Legislative Proposals Relating to the War in Southeast Asia*, Thursday, April 22, 1971, Washington, D.C.

¹²³⁷ La technologie est ici entendue dans son sens dominant. Alors que pour Jacques Ellul, la technologie concerne plus le discours tenu sur la technique (techno-logie) que sur le phénomène technique lui-même. Voir Dominique Bourg, « Jacques Ellul ou la condamnation morale de la technique », in Patrick Troude-Chastenot (dir.), *La Technique. Cahiers Jacques Ellul, pour une critique de la société technicienne*, Association Internationale Jacques Ellul, 2004, pp. 74-75.

¹²³⁸ Susan Jeffords, op. cit., p. 19.

égoïste des membres du gouvernement, qui favorisent leurs propres intérêts et empêchent tout progrès social.¹²³⁹ Ces missions de sauvetage permettent donc aux héros de défier les décisions politiques tout en sauvant les citoyens de leurs propres leaders. Cette inefficacité gouvernementale et ce retour à l'individualisme forcené constituent, d'ailleurs, des thèmes centraux du reaganisme.

Les *rescue films* sous-tendent l'idée que les héros sont capables à eux-seuls de l'emporter là où les bureaucrates et le gouvernement ont échoué. Cette méfiance est héritée de l'ère post-Watergate¹²⁴⁰ mais également de l'idée sans cesse brocardée que la défaite est en partie la faute des politiques, des médias et de l'opinion publique. Elle se traduit dans *Retour vers l'enfer* (*Uncommon Valor*, 1983) par la volonté du colonel Jason Rhodes (Gene Hackman) de se lancer dans une mission-commando pour récupérer son fils en dépit de l'avis des politiques. Ce sauvetage est organisé par Rhodes lui-même, face à l'apathie gouvernementale, et financé par son ami McGregor (Robert Stack), magnat du pétrole, lui-même père d'un prisonnier de guerre. Rhodes rassemble une équipe de vétérans, les entraîne en vue d'intervenir pour libérer les prisonniers d'un camp au Laos. Dans un vibrant briefing à ses hommes avant le début de l'opération qu'il justifie en ces termes :

« Men who faced death in battle share the strongest bond. You men seem to have a strong sense of loyalty because you're thought of as criminals because of Vietnam. Because you lost. And in this country, that's like going bankrupt. You're out of business. They want to forget about you. You cost too much and didn't turn a profit. That's why they won't get our buddies. There's no gain in it. We know the books are still in the red. The politicians know, too. The same politicians that never lost a son in Vietnam. They say they've negotiated for 10 years. Well, the other side's not buying. And while the politicians sit on their asses, I'm asking you to lay yours on the line. Again. Because gentlemen, we're the only hope those POWs have. So we're going back there. And this time, nobody can dispute the rightness of what we're doing. »

Dans ce film, un politique, le sénateur Hastings (Charles Aidman), va même jusqu'à menacer McGregor en lui demandant de stopper l'expédition immédiatement afin de ne pas saper les pourparlers diplomatiques engagés. Dans *Portés disparus* (*Missing in Action*, 1984), le colonel James Braddock (Chuck Norris) affiche dès le début du film une extrême méfiance envers la capacité de la délégation sénatoriale à résoudre la question des prisonniers de guerre

¹²³⁹ Ibid.

¹²⁴⁰ Cette image est construite aussi contre la « scientification » de la guerre du Vietnam voulue par l'administration Kennedy et Robert McNamara avec notamment la réforme de bureaucratisation de l'armée et le recrutement de jeunes ingénieurs (*the Whiz Kids*) afin de mettre en place de nouvelles techniques de gestion et de rationaliser les procédures de décisions au sein du Pentagone.

à cause de sa complaisance envers le gouvernement vietnamien. Braddock brave tous les protocoles diplomatiques et se charge lui-même d'apporter la preuve de leur existence en se lançant dans une opération commando. Il libère les soldats et les amène sous son bras au pied de la table des négociations au moment où le général Tran déclare : « *In conclusion then we categorically deny that there are any living MIAs in the People's Republic of Vietnam.* »

De même, dans *Rambo 2 : la mission (Rambo : First Blood Part. II, 1985)*, le but implicite de la mission assignée à Rambo est de ramener la preuve irréfutable qu'il n'existe aucun prisonnier de guerre au Vietnam afin d'éviter au gouvernement une mission de sauvetage trop coûteuse. En effet, les prisonniers de guerre sont considérés comme « *une poignée de fantômes* » par le politicien Marshall Murdock (Charles Napier) tandis que Rambo se décrit comme un « *expendable* »¹²⁴¹ ayant pour seul désir de gagner une guerre que d'autres ont perdue. La mission de Rambo consiste seulement à ramener des preuves de la présence de prisonniers mais sur place il les découvre souffrants et malades, agonisants au milieu de rats. Il décide alors de les libérer pour les ramener. Murdock, furieux, ordonne l'annulation de la mission de récupération et laisse Rambo et les prisonniers entre les mains du lieutenant-colonel Podovsky (Steve Berkoff) et de son armée. Rambo entre alors en lutte à la fois contre l'ennemi mais également contre Murdock à qui il lance : « *Murdock... I'm coming to get you!* ». Dans la trilogie des Rambo, le héros affiche son aversion envers les politiques et la société civile qu'il rend responsables de la défaite et de l'abandon des vétérans et des anciens soldats. Lors de son face-à-face final avec Murdock, il le menace avec son couteau en lui assénant que sa mission est terminée (« *Mission accomplished* ») mais pas celle des politiques : « *You know there's more men out there and you know where they are. Find them or I'll find you.* ». Rambo participe symboliquement à la réhabilitation du vétéran qui dans les années quatre-vingt reçoit enfin l'attention et les honneurs. Le 7 mai 1985, une grande parade nationale est organisée en l'honneur des vétérans du Vietnam au cours de laquelle 25 000 anciens soldats défilent dans les rues de New York, dix ans après les accords de paix. Le jour même, le président Reagan leur rend hommage et déclare : « *Your cause is our cause. We have not forgotten you. We will not forget you.* »¹²⁴².

¹²⁴¹ Il définit le terme *expendable* en disant : « *It's like someone invites you to a party and you don't show up. It doesn't really matter.* ».

¹²⁴² Ronald Reagan, *Proclamation 5336. Vietnam Veterans Recognition Day, 1985, May 7, 1985.*

Enfin, les héros de l'ère Reagan, et en particulier le personnage de John Rambo, s'inscrivent dans un rapport paradoxal avec la technologie militaire :

« *Their pastoralism is not so much manifest in settings as in the image of the self-reliant man, the American pastoral ideal of Jefferson, Emerson and Thoreau, the man who rejects not only government and its bureaucracy, rejects not only military organization, but who rejects technology to return to a more primal and virile state of being.* »¹²⁴³

Dans la plupart des films de guerre et d'action de la décennie, comme dans *L'Aube rouge*, *Invasion USA*, et la série de *Rambo*, la supériorité technologique est attribuée à l'ennemi, nouvelle force impérialiste à l'écran. Les Soviétiques disposent d'un arsenal de guerre largement supérieur à celui du héros. Lors de la bataille finale dans *Rambo 3 (Rambo III, 1988)*, John Rambo et le colonel Trautman se retrouvent seuls face à une armada de chars, d'hélicoptères et de mortiers ennemis, et sont rejoints par une cavalerie de soldats afghans armés de simples fusils. Dans *Rambo 2*, le soldat affiche sa méfiance face à l'arsenal technologique dont Murdock lui vante les qualités :

- Murdock : « Tu seras protégé par des équipements ultramodernes. Tu es en sécurité : les armes les plus perfectionnées sont entre nos mains. »
- Rambo : « J'ai toujours pensé que le cerveau (« *mind* ») était la meilleure arme »
- Murdock : « Les temps changent. »
- Rambo : « Pour certains. »

Son premier réflexe, lorsqu'il rejoint la base après avoir ramené les prisonniers, est de détruire avec une mitrailleuse surpuissante tout l'équipement et le trop-plein technologique de Murdock dans un déluge de feu accompagné d'un cri de rage. La technologie apparaît à la fois comme dangereuse et salvatrice pour Rambo qui la rejette, par ses techniques de combats proches de celle de l'Indien, tout en ayant recours lui-même à des armes puissantes pour accomplir ses missions. En effet, même lorsqu'il utilise des armes primitives comme son arc, c'est avec des flèches explosives qu'il pulvérise les corps ennemis et l'affrontement final se conclue invariablement à grands coups d'explosions spectaculaires et autres effets pyrotechniques.

Pour Leslie Fiedler, ce mythe des POW/MIA s'inscrit comme une véritable confiscation de l'imaginaire américain : « *The myth of the still-unrescued POWs is a genuine myth, that is a lie which tells the truth.* ». Ces films représentent l'effort symbolique de ramener au pays ce que les Américains ont laissé là-bas, comme une sorte de récupération de l'imaginaire,

¹²⁴³ Paul Budra, « Rambo in the Garden: the POW Film as Pastoral », *Literature/Film Quarterly*, Vol. 18, No. 3, p. 189.

masquant une réalité gênante : « *a symbolic effort to bring back home again what we hope can be recuperated in imagination if not in fact : a not ignoble part of us all squandered in an ignoble war* »¹²⁴⁴. Parallèlement à cette série de films *right wing*, une deuxième vague de films sur le conflit au Vietnam sort à la fin de la décennie qui, d'une manière différente, va contribuer à la réécriture de la guerre dans une veine plus réaliste.

B. La tendance réaliste et révisionniste de la guerre du Vietnam : le *noble grunt film*

À la fin des années quatre-vingt, une seconde vague de films sur les combats au Vietnam sort sur les écrans. Sur une période courte de quelques années, six films majeurs se succèdent : *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987), *Hamburger Hill* (1987), *Outrages (Casualties of War)*, (1989) traitent directement du conflit ; d'autres sortiront aussi en l'abordant plus indirectement comme *Jardins de pierre (Gardens of Stone)*, (1987) ou *Good Morning Vietnam* (1987). Qualifiés de *noble grunt* films par Pat Aufderheide¹²⁴⁵, ces films signent un retour à certaines conventions du genre (dans la filiation narrative des films de combat de la Seconde Guerre mondiale) et notamment à la dialectique du Bien et du Mal. Le combat ne se livre pas seulement contre l'ennemi mais contre soi-même dans une lutte perpétuelle dont l'objectif est la préservation de l'âme et de la psyché américaines.

Ces films prolongent la première vague des années soixante-dix à la fois par la volonté de réunir et rassembler la nation dans une perspective de commémoration, initiée par *Voyage au bout de l'enfer*, et par la focalisation sur le simple combattant, jeté dans une guerre qui le dépasse et dont les dimensions politiques ne sont toujours pas explorées. Les années quatre-vingt constituent une période durant laquelle la guerre et ses vétérans acquièrent un statut officiel (avec notamment la construction d'un mémorial commencée en 1982) et la légitimité de leur souffrance enfin reconnue.¹²⁴⁶ La nouvelle mise en scène de la guerre du Vietnam passe par le transfert de la souffrance individuelle du noble combattant et son parcours héroïque et parfois biblique (a) dans un conflit dépolitisé, dans lequel l'ennemi est toujours invisible, axé sur une volonté de rendre hommage à tous les combattants (b).

¹²⁴⁴ Leslie A. Fiedler, « Mythicizing the Unspeakable », *The Journal of American Folklore*, vol. 103, n°410, oct-dec 1990, p. 399.

¹²⁴⁵ Pat Aufderheide, « Good Soldiers », in Mark Crispin Miller, *Seeing through Movies*, New York, Pantheon, 1990.

¹²⁴⁶ André Murairé, op. cit., p. 131.

a. Célébration de l'héroïsme et du noble combattant

Cette seconde vague de films est caractéristique d'une tentative de réalisme et d'honnêteté dans la représentation des combats au Vietnam, dans la manière dont les cinéastes vont saisir la confusion et le chaos, constitutifs de la guerre. Les scénarios de *Platoon* (1986), de *Full Metal Jacket* (1987), d'*Hamburger Hill* (1987) ou encore d'*Outrages* (*Casualties of War*, 1989) sont tous issus d'expériences vécues, comme pour Oliver Stone, réalisateur et scénariste de *Platoon* ayant combattu au Vietnam, ou basés sur des récits autobiographiques ou des épisodes réels de la guerre. Les cinéastes et scénaristes se disputent d'ailleurs la paternité d'une représentation réaliste du conflit. Tandis qu'Oliver Stone déclare : « J'ai voulu réaliser *Platoon* [car] je sentais que la vérité de cette guerre n'avait pas été montrée. »¹²⁴⁷, le scénariste d'*Hamburger Hill* (1987), Jim Carabatsos, lui-même vétéran, centre son scénario sur le comportement héroïque et courageux des soldats, « *the guys who where in Vietnam are no different from the guys who where at Iwo Jima or at the Chosin Reservoir - just as brave, just as courageous* »¹²⁴⁸. De même, les mémoires de Michael Herr (*Dispatches*, 1977)¹²⁴⁹ serviront à écrire le scénario de *Full Metal Jacket* dont il sera le coscénariste avec Stanley Kubrick et Gustav Hasford.

Platoon, *Full Metal Jacket*, *Hamburger Hill* et *Outrages* partagent la caractéristique de raconter la guerre au travers des yeux du simple combattant. Selon Pat Aufderheide, au travers de cette focalisation individuelle, ces films peuvent être vus comme une tentative de reconstruction et de redéfinition de la place du Vietnam dans l'histoire populaire américaine, éloignée de tout contexte politique, au travers d'une représentation de la guerre perçue comme un tournant psychologique décisif. Ces films, idéologiquement ambigus, réécrivent la guerre ou les causes de son échec et s'inscrivent dans des codes déjà existants devenant les éléments d'un sous-genre qu'il nomme « *the noble-grunt film* »¹²⁵⁰. Dans le prolongement des premiers films sur le Vietnam, ce sous-genre se caractérise par un retour du soldat solitaire, aliéné et perdu au milieu d'une nature magnifiée malgré son hostilité, mais aussi par une détérioration graduelle de l'ordre, une désintégration de l'idéalisme et la perte de toute sensibilité lui donnant la force de survivre.¹²⁵¹ Ces films érigent la question de la survie en héroïsme avec une figure de soldat se débattant pour rester responsable dans une situation

¹²⁴⁷ Michel Ciment, « Entretien avec Oliver Stone », *Positif*, avril 1987, n°314, p. 13.

¹²⁴⁸ Cité dans Lawrence H. Suid, op. cit., p. 530.

¹²⁴⁹ Michael Herr, *Dispatches*, New York, Knopf, 1977.

¹²⁵⁰ Pat Aufderheide, op. cit., p. 82.

¹²⁵¹ Pat Aufderheide, op. cit., p. 84.

malsaine : « *Vietnam war occasioned an almost complete annihilation of a former, civilized, moral self just as the circumstances of the war itself had accomplished a complete annihilation of the participant's grasp of reality, morality or sanity.* »¹²⁵². En focalisant sur la trajectoire individuelle du soldat, ces films gommant tout arrière-plan historique et politique au profit de « *an emotional drama of embattled individual survival* »¹²⁵³. Surtout, ces films recourent à des procédés métaphoriques pour figurer le conflit, comme la première vague de la fin des années soixante-dix.

Platoon (1986) raconte le récit initiatique d'un jeune soldat idéaliste (engagé volontaire) et innocent, Chris Taylor (Charlie Sheen), en septembre 1967, dans la Bravo Company, confronté à la réalité du terrain et à l'opposition entre deux visions du combat. Des inserts métaphoriques et mythologiques servent à caractériser les personnages : le combat fraternel entre deux modèles paternels, Achille le sanguinaire, représenté par le sergent Bob Barnes (Tom Berenger) et Hector le vertueux, incarné par le sergent Elias Grodin (Willem Dafoe). L'opposition entre un Barnes dur et brutal avec les hommes, qui croit en ce qu'il fait, et un Elias plus désillusionné qui ne croit plus en ce qu'il fait (« on va perdre la guerre. On fout la raclée à tout le monde depuis si longtemps, je me dis que cette fois, c'est à notre tour ») souligne un antagonisme allégorique entre deux modèles militaires, entre le Bien et le Mal, entre la lumière et l'obscurité, et entre le Christ et Satan.¹²⁵⁴ Leur confrontation se cristallise à l'issue d'une bataille : Elias s'avance vers Barnes, lui sourit tandis que son opposant lui tire une balle de sang-froid. Le jeune Chris est tiraillé entre deux visions et lutte dans la confusion de la guerre pour garder « son équilibre mental ». Il l'avoue à la fin : « tout comme Elias se battant contre Barnes [pour] la possession de mon âme, il y a eu des moments où je me suis senti comme le fils né de ces deux pères. ».

La guerre civile dans l'escouade se double d'une guerre intérieure dans le cœur du jeune soldat, symbolisée par sa voix-off qui accompagne son parcours. La citation de l'Ecclésiaste au début du film « *Rejoice O young man in thy youth* »¹²⁵⁵ (Réjouis-toi jeune homme dans ta jeunesse) ajoute à la dimension biblique du film. Le livre de l'Ecclésiaste, écrit par le Quohélet, souligne l'idée de la vanité de la vie humaine et ce pessimisme induit la nécessité de vivre pleinement l'instant, seule façon de louer Dieu. Jacques Ellul dans son interprétation

¹²⁵² William J. Palmer, *The Films of the Eighties. A Social History*, Carbondale, Southern Illinois University, 1993, p. 25.

¹²⁵³ Pat Aufderheide, op. cit., p.86.

¹²⁵⁴ William J. Palmer, op. cit., p. 33.

¹²⁵⁵ Ecclésiaste, XI, 9.

du texte¹²⁵⁶ évoque l'idée que même dans un environnement hostile, tout est possible par l'Espérance. Dieu rend tout possible et libère. Ainsi le jeune Chris, enfermé dans une guerre insensée, approche les forces du mal dans un pays qu'il qualifie d'enfer (« hell »). Malgré tout, il semble encore avoir la possibilité de choisir entre le Bien (Elias) et le Mal (Barnes). Cette dimension éminemment christique est renforcée par la mort sacrificielle et profondément symbolique du sergent Elias qui s'écroule à genoux, les bras tendus vers le ciel, à proximité d'une église en ruine.

De même, *Hamburger Hill* (1987) relate la bataille pour la prise de la colline 937 du 10 au 20 mai 1969, lorsque les troupes de la *101st Airborne Division* engagent le combat dans la vallée d'Ashau. Le film suit les dix jours d'affrontements sanglants, signifiés par les dates inscrites sur l'écran, au terme desquels la colline est rebaptisée « Hamburger Hill ». Le film propose une approche hyperréaliste suscitant presque l'illusion documentaire. L'action se concentre sur les soldats et suit leur progression. La caméra semble s'inviter au cœur de leur quotidien, dans la boue, les herbes hautes avec une volonté de réalisme toujours plus poussée. De *Platoon* à *Hamburger Hill*, la crudité des images et la quantité de sang ont augmenté dans une volonté de « montrer un maximum »¹²⁵⁷, comme disait Pascal Bonitzer. Dans les hélicoptères qui les mènent au combat, il n'y a plus de frénésie guerrière comme dans *Apocalypse Now*, mais l'expression et la transpiration sur les visages des soldats viennent trahir leur appréhension. En plein cœur du combat, les obus et les épandages de napalm tombent, les hommes sont recouverts de glaise tandis que les cadavres s'amoncellent sur leur parcours. Les scènes d'horreur et la boucherie des combats alternent avec les moments conviviaux et de camaraderie partagés entre les soldats. La crudité des images renforce l'idée du sacrifice et de la dureté de l'affrontement. La colline, symbolisant la guerre, est finalement prise au prix de nombreuses vies et le film se termine sur les larmes du jeune soldat Beletsky (Tim Quill) regardant du haut de la colline les multiples cadavres jonchant le parcours. Par cette mise en scène, le film signe un retour aux trames narratives de guerre classique comme dans *Côte 465* (*Men in War*, 1957) ou dans *La Gloire et la peur* (*Pork Chop Hill*, 1959), dans lesquels l'objectif est également la prise d'une colline. Les nombreuses similitudes réinscrivent *Hamburger Hill* dans une veine classique du film de guerre prônant un retour aux valeurs traditionnelles.

¹²⁵⁶ Jacques Ellul, *La Raison d'être. Méditation sur l'Écclésiaste*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, [1987].

¹²⁵⁷ Pascal Bonitzer, « Une certaine tendance du cinéma américain », *Cahiers du cinéma*, n°382, avril 86, p. 39.

Outrages (Casualties of War, 1989) est lui aussi focalisé sur la dimension morale et sur les tourments du jeune soldat Eriksson (Michael J. Fox) confronté au comportement inhumain de son escouade menée par le sergent Meserve (Sean Penn). L'escadron enlève une jeune Vietnamienne qu'ils vont violer à plusieurs reprises avant de la tuer. Le film suit le conflit intérieur qui déchire le jeune Erikson partagé entre son envie de sauver la jeune femme et sa peur de désertir (« *I can't go. I'll be a goddamn deserter !* »). Pourtant, ses regrets de n'avoir pu sauver la jeune femme le hantent (« *I failed to stop them* ») et le poussent à dénoncer ses camarades. Erikson, comme les autres soldats, semblent jetés dans un conflit qui les dépasse. Pourtant, dans sa lutte pour sa survie et pour le salut de son âme, il choisit la voie de la rédemption :

« *This goddamn thing (war) is turning us on our heads. We're getting it backwards. Just because we could all be blown away, everybody's acting like we can do anything. But I think it's the other way around. The main thing is the opposite. Because we might be die in the next second, maybe we gotta be extra careful what we do. Maybe it matters more than we even know.* »

Full Metal Jacket (1987) constitue un cas à part dans cette deuxième vague de film. Le film de Stanley Kubrick, dont le scénario est tiré du livre de Gustav Hasford *The Short-Timers*¹²⁵⁸, revient également au plus près du combattant et de ses souffrances. Ces jeunes semblent sacrifiés dès la première image par le geste symbolique du rasage de leur crâne. Pourtant, Kubrick ne fait pas fondamentalement du soldat un héros et concentre son propos sur les faiblesses de la nature humaine, son caractère ontologiquement pervers. Ces soldats, humiliés et déshumanisés par le *basic training*, deviendront eux aussi des bourreaux. Il souligne ce besoin de l'homme de se créer et de poursuivre un ennemi dans la quête de sa propre identité, et les dangereuses illusions qui l'accompagnent. Le film développe une métaphysique du mal dans laquelle le soldat semble déterminé par les vices de sa propre nature. Avec cynisme, Kubrick subvertit les codes et les stéréotypes et sape les sermons moralisateurs du *noble-grunt film*. Après la confrontation finale avec un *sniper* ennemi, longtemps intouchable, qui se révèle être une jeune Vietnamienne, les soldats s'éloignent d'une usine en ruine et embrasée par le feu et entonnent la chanson du *Mickey Mouse Club* en lieu et place de l'hymne national attendu. Symbole de leur innocence perdue, cette chanson dont les paroles M-O-U-S-E qui par contraction donne le son U-S-A, vient caricaturer le patriotisme américain, réduit à une dimension éminemment tragique.

¹²⁵⁸ Gustav Hasford, *The Short-Timers*, Bantam, Harper and Row, 1979.

En dépit de ce film, la majeure partie de ces productions renoue avec l'idée d'une célébration du combat militaire comme une des formes les plus pures de la masculinité. La qualité de l'homme américain s'acquiert de nouveau dans le sacrifice, le sang versé, dans la sueur, l'adversité et le sacrifice commun défendu au combat. Par cette focalisation, ils ne rendent pas compte d'une représentation globale, ni de la complexité de la guerre au Vietnam. L'heure est à la commémoration, au souvenir et à l'hommage des combattants, marquée par un rapprochement entre les institutions militaires et les studios dans la production de films sur le conflit.

b. Dépolitisation du conflit et volonté de commémorer le Vietnam

Fondamentalement, ces films dépolitisent la guerre et les raisons de la présence militaire américaine au Vietnam ne sont jamais véritablement remises en cause. Cette dépolitisation fait écho à celle qui caractérise la rhétorique politique et militaire utilisée pendant le conflit. Les *Free fire zones* désignaient les zones signalées comme étant le territoire de l'ennemi. Pourtant fortement peuplées de civils,¹²⁵⁹ elles n'étaient soumises à aucune restriction dans les modalités de combat : « *where anything moving might be shot* »¹²⁶⁰ ou « *which could be pulverized without regard for the inhabitants* »¹²⁶¹. Il en est de même des missions *Search and Destroy*, conçues par le général Westmoreland comme des opérations destinées à « *to find, fix in place, fight and destroy... enemy forces and their bases areas and supply caches* »¹²⁶². De son propre aveu, il dira qu'elles n'étaient en fait que des missions de recherche sans but dans la jungle vietnamienne, entraînant la destruction aléatoire de villages et autres biens¹²⁶³.

Platoon (1986) lance une série de films destinés à fabriquer et recréer de la bonne conscience. Il fait la distinction entre les bons et les mauvais soldats tout en inscrivant Chris dans une démarche idéaliste. Le jeune soldat est d'ailleurs qualifié de « croisé » (« *crusader* ») par ses camarades. Le face-à-face final qui l'oppose au brutal sergent Barnes est mis en scène comme une épreuve spirituelle pour l'âme américaine. Surtout, le film émet l'idée que la véritable bataille se joue sur les modalités de la guerre. On peut établir un parallèle avec son film

¹²⁵⁹ Marilyn B. Young, *The Vietnam Wars, 1945-1990*, New York, Harper Perennial, 1991, p. 129.

¹²⁶⁰ Frances Fitzgerald, op. cit. p. 167.

¹²⁶¹ George C. Herring, *America's Longest War. The United States and Vietnam, 1950-1975*, New York, McGraw-Hill, 1996, p. 168.

¹²⁶² Marilyn B. Young, op. cit., pp. 162-163.

¹²⁶³ Marilyn B. Young, op. cit., p. 163.

précédent, *Salvador* (1986), retraçant l'itinéraire d'un journaliste américain, Richard Boyle (James Woods), venu faire un reportage et chercher un scoop en pleine guerre civile au Salvador. Il y découvre l'atrocité de la réalité du terrain et finit par dénoncer les exactions de l'extrême-droite salvadorienne soutenue par la CIA, contre des étudiants, tout en suivant la montée d'un mouvement de résistance paysanne. Le film ne condamne par l'ingérence de l'appareil de sécurité nationale américain mais ses excès. Le film émet l'idée que « c'est uniquement le manque de compréhension des réalités locales et l'usage de la violence insuffisamment discriminante qui sont dénoncés, sous-entendant implicitement que d'autres modalités de la projection de puissance pourraient être, elles, légitimes. »¹²⁶⁴. Ces deux films, *Platoon* et *Salvador*, ne contiennent pas la dénonciation qu'ils revendiquent et ne contestent pas fondamentalement les positions de l'administration Reagan. Ils se contentent de souligner les outrances de l'interventionnisme américain sans dénoncer l'objectif de la guerre ou le principe d'ingérence en Amérique Latine.

Au-delà de cette dépolitisation, au centre de cette deuxième vague de films, réside une volonté de commémoration nationale autour du sacrifice des soldats, « *an act of memorializing* »¹²⁶⁵ selon Judy Lee Kinney. On ne se situe plus dans une représentation du Vietnam faite de ruptures et de dislocation mais dans une veine réconciliatrice et unificatrice. À cet égard, les premières images après le générique d'*Hamburger Hill* sont celles du mémorial du Vietnam à Washington. Les noms inscrits qui défilent à l'écran soulignent cette dimension. Cependant le film prend soin de dénoncer les opposants à la guerre, jugés responsables de la défaite. Le film reprend deux poncifs récurrents : la responsabilité des médias et de la contre-culture dans la défaite. L'implication des médias est d'abord soulignée par la colère du sergent Frantz (Dylan McDermott) face à une équipe de journalistes en reportage :

« *You really like this shit, don't you ? It's your job. A story. You're waiting here like a fucking vulture waiting for somebody to die-so you can take a picture. I got more respect for those little bastards up there. At least they take a side. You just take pictures. We're gonna take this fucking hill, newsman. I see you on the top taking pictures of any of my people, I will blow your fucking head off. Now you haven't earned the right to be here.* »¹²⁶⁶

¹²⁶⁴ Thèse Jean-Michel Valantin, op. cit., p. 227.

¹²⁶⁵ Judy Lee Kinney, « Gardens of Stone, Platoon and Hamburger Hill. Ritual and Remembrance », in Michael Anderegg, op. cit., p. 153.

¹²⁶⁶ « Ça te plaît, cette merde ?! C'est ton boulot, les scoops. Tu attends comme un vautour qu'on crève pour prendre tes photos. Écoute-moi, on va enlever cette colline. Monsieur le Reporter, et si je te vois photographier un seul de mes hommes, je t'explose la cervelle ! »

Ensuite, la lâcheté des hippies (« *longhairs* ») et, par extension, celle de la contre-culture est pointée par les insultes des soldats : « *They were "Love" buttons on their flowered shirts. Yeah, they love everybody back there. Cats, dogs, niggers, kikes, wops, micks [...] They love everybody but you.* »¹²⁶⁷. Enfin, les mouvements contestataires et estudiantins sont stigmatisés au travers de la décision de la petite amie d'un soldat de ne plus lui écrire car ses amis de l'université ont qualifié cette correspondance d'immorale. Par cette réécriture des raisons de l'échec, le rêve reaganien prend forme, dénonçant une société jugée trop permissive et débarrassée de ses marginaux qui l'ont trahie.¹²⁶⁸ Le film se termine sur les vers du poème écrit par le Major Michael Davis O'Donnell¹²⁶⁹, mort au combat en 1970 :

« If you are able save for them a place inside of you and save one backward glance when you are leaving for the places they can no longer go. Be not ashamed to say you loved them, though you may or may not have always. Take what they have left and what they have taught you with their dying and keep it with your own. And in that time when men decide and feel safe to call the war insane, take one moment to embrace those gentle heroes you left behind. »

Le film *Platoon* (1986) se termine sur la voix off du jeune soldat, désormais, contraint à la reconstruction (« La guerre est finie pour moi mais elle sera toujours là pour le restant de mes jours. Mais peu importe, ceux d'entre nous qui s'en sont sortis ont l'obligation de bâtir à nouveau, d'apprendre à d'autres ce que nous savons, et d'essayer avec ce qu'il nous reste de nos vies de trouver le bien et le sens de cette vie. ») et par un encart rendant hommage à tous les combattants du Vietnam : « *Dedicated to the men who fought and died in the Vietnam War* ».

Cette fonction commémorative sert aussi la reconstruction historique de la guerre dans cette deuxième vague : « *to remember is to re-member, to reconstitute the dead in a new landscape, a mythical place* »¹²⁷⁰. *Jardins de pierre* (*Gardens of Stone*, 1987) prolonge cette veine commémorative. Ce drame réconciliateur est réalisé par le même réalisateur qu'*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, qui déclarait déjà à propos de ce premier film qu'il pouvait permettre au peuple américain de guérir les blessures et de mettre le Vietnam derrière eux. Dix ans après l'apocalypse, l'armée enterre ses morts, toujours sans aucun questionnement sur leur sens ou leur origine. Centré sur le cimetière d'Arlington et son

¹²⁶⁷ « Ils portent des badges sur leur chemises à fleurs. Tout le monde s'aime à l'arrière. Les chats, les chiens, les Nègres, les Youpins, les Ritais, les Irlandais. Ils aiment tout le monde sauf toi. »

¹²⁶⁸ André Muraire, op. cit., p. 141.

¹²⁶⁹ Michael Davis O'Donnell est mort dans le crash de son hélicoptère en mars 1970 au Laos. Bien que sa mort fut certaine, il fut déclaré *Missing in Action* jusqu'en 1977, date à laquelle, les autorités le déclarèrent *Killed in Action*.

¹²⁷⁰ Judy Lee Kinney, op. cit., p. 154.

personnel, le film met en scène une histoire paternelle sur l'unité et la réconciliation dans lequel, en 1969, le sergent Clell Hazard (James Caan), ancien combattant du Vietnam, se prend d'affection pour une jeune recrue, fils d'un ancien camarade, Jack Willow (D.B. Sweeney), dont le seul objectif est de partir au front. L'histoire de cette famille recomposée au sein de l'armée, sur fond de mouvement de contestation contre la guerre, ne montre aucune image des combats au Vietnam ne laissant entrevoir que ses conséquences au travers du retour des corps des soldats et leur rituel d'inhumation. Profondément nostalgique, le film se termine sur la mort du jeune soldat, symbolique d'un sacrifice accompli, qui sera enterré avec les honneurs. Selon André Muraire, il s'agit d'un film du deuil et du recueillement renouant « à sa manière avec le passé, et recadre le Vietnam dans le continuum de l'histoire américaine au lieu d'en faire l'exception »¹²⁷¹.

Certains de ces films, comme *Hamburger Hill* ou *Jardins de pierre*, sont soutenus par des autorités militaires décidées à apporter leur collaboration à des films traitant du conflit afin de mieux contrôler leur image. Lorsque le président Reagan quitte ses fonctions pour laisser la place à Georges H. W. Bush au début de l'année 1989, il laisse le pays installé dans « une position de magister - qui dit le bien, le mal et la loi contre l'arbitraire incarné par la menace soviétique »¹²⁷². La fin de cette décennie est marquée par la chute du Mur de Berlin le 9 novembre 1989, qui amorce la réunification de l'Allemagne l'année suivante et la fin du conflit Est-Ouest en 1991.

Ainsi, après la défaite, la guerre et ses conséquences viennent hanter le discours cinématographique par petites touches venant signifier le traumatisme dans de nombreux genres. C'est par le cinéma que la réappropriation de la guerre s'effectue d'abord avec les films comme *Le Merdier*, *Voyage au bout de l'enfer* et *Apocalypse Now*. La métaphore et l'allégorie permettent la mise en scène d'une guerre longtemps absente des écrans. Par la suite, le discours politique se réapproprie le conflit dans les années quatre-vingt. Relecture ou réécriture de l'histoire, la reconquête idéologique nécessite de redonner une dimension politique à l'ennemi communiste. Le cinéma participe à cette reconstruction notamment dans le film de guerre, centré un temps, sur les missions de sauvetages de récupération des prisonniers de guerre, puis axé ensuite sur l'hommage rendu à ses jeunes soldats tombés sur le front vietnamien. L'Amérique de la fin des années quatre-vingt semble avoir fait la paix avec son passé mais pas avec son ennemi, dont le traitement réducteur perdure encore.

¹²⁷¹ André Muraire, op. cit., p. 157.

¹²⁷² Jean-Michel Valantin, op. cit., p. 62.

Conclusion

L'objet de cette recherche était de montrer comment les discours cinématographique et politique se sont mutuellement enrichis tout en se confrontant sur les représentations de l'ennemi pendant la Guerre froide. L'originalité et la difficulté de notre démarche consistaient à croiser la théorie politique et l'analyse filmique afin d'établir des connexions entre les représentations et d'analyser leur portée.

Nous avons ainsi pu constater dans un premier temps que le cinéma constituait à la fois le symptôme et le créateur de ces représentations. Il peut participer au processus de légitimation des actions menées par l'État lorsque le contexte politique favorise l'alignement entre les instances politiques et l'industrie du film, comme dans la première période de la Guerre froide lors de la mise en place du *National Security State* et des consignes données aux scénaristes hollywoodiens. Instrument de propagande, il s'inscrit comme un acteur central du consensus culturel prôné par les autorités politiques, comme prolongement de la doctrine de l'endigement du communisme.

Nous avons ensuite observé que le cinéma pouvait devenir le réceptacle et le révélateur des tensions sociétales. L'apparition du Nouvel Hollywood et de ses films contestataires, en partie liés aux restructurations de l'industrie hollywoodienne, en est le témoignage. L'analyse des genres accueillant une dimension métaphorique ou allégorique a par ailleurs apporté une lecture complémentaire, témoignant des questionnements et des doutes prégnants dans la société américaine des années soixante et soixante-dix. Au travers de figures monstrueuses et extra-terrestres, les cinéastes interrogent les valeurs américaines, tant au plan du mode de vie que du modèle de régime politique *stricto sensu*.

Plus généralement, nous avons pointé l'invariabilité du traitement de l'ennemi tout au long de la période en particulier dans le film de guerre et le film d'espionnage. Même la guerre du Vietnam et son traumatisme profond n'ont pas eu un impact significatif sur la représentation de l'ennemi, toujours réduit à sa seule dimension de menace. De même, les liens établis sous forme de coopération entre les autorités politiques (armée et agences de renseignement) et l'industrie du film n'ont pas eu une réelle influence sur les représentations de l'ennemi. Les demandes de modifications des scénarios concernent essentiellement l'image des forces

armées et de ses soldats. Cette collaboration entre le Pentagone et Hollywood reste une constante après la fin de la Guerre froide. Elle sort même renforcée de la présidence Reagan.

Les années quatre-vingt-dix s'inscrivent comme une période de continuité dans le cinéma américain en particulier dans le film de guerre. La focalisation sur le noble combattant initié dans les années quatre-vingt sert aujourd'hui encore de matrice au genre. Les films des années quatre-vingt-dix vont prolonger ce cycle de films, qui réhabilitent l'armée américaine en prônant ses valeurs dans une perspective post-Vietnam. Tout au long des années quatre-vingt-dix, un glissement s'opère lentement de l'ambiguïté morale du conflit vietnamien vers l'idéalisme et la vertu des films de combat de la Seconde Guerre mondiale. Le film de Steven Spielberg *Il faut sauver le soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) en constitue l'exemple le plus emblématique : « Le succès du Soldat Ryan est le fer de lance de cette nouvelle vague de films de combat militaire, reconstitutions parfois onéreuses et grandiloquentes permettant à Hollywood de revisiter les conflits passés grâce aux atouts figuratifs du numérique et de renouer ainsi avec une conception spectaculaire du film de guerre. »¹²⁷³ De grandes fresques sont tournées avec pour toile de fond la Seconde Guerre mondiale et sont soutenues par le Pentagone comme *Pearl Harbor* (2001). La réécriture de la guerre du Vietnam se prolonge de manière plus subtile au début des années 2000. Dans *Nous étions soldats* (*We Were Soldiers*, 2002), la ferveur épique est associée à la foi religieuse et l'accent mis sur les valeurs familiales. Hymne à la gloire de l'armée américaine, le Vietnam « n'est plus la représentation d'une erreur politique ou d'un gigantesque coup monté, mais [...] devient l'expression d'une tragédie permettant à l'armée en particulier, à la nation tout entière éventuellement de resserrer les liens fraternels »¹²⁷⁴. Il convient malgré tout de nuancer le propos. La guerre du Vietnam reste une blessure, un trauma, avec des personnages de vétérans qui continuent encore aujourd'hui de hanter les films. À cet égard, le premier film mis en scène par Sean Penn, *The Indian Runner* (1990) a, par exemple, pour personnage principal un vétéran de retour du Vietnam.

La coopération entre le Pentagone et Hollywood se poursuit dans les années 2000. *La Chute du faucon noir* (*Black Hawk Down*, 2001)¹²⁷⁵ ou *Nous étions soldats* (*We Were Soldiers*, 2002) bénéficient de l'aide du Pentagone et prolongent cette vision patriotique de la guerre

¹²⁷³ Vincent Soulaïdié, *Déchirer le visible : le cinéma américain après le 11 septembre 2001*, Thèse de doctorat, Toulouse, Université Toulouse II le Mirail, 2013, p. 80.

¹²⁷⁴ André Murairé, « La guerre du Vietnam dans le cinéma américain : suite... et fin ? », *Cycnos*, vol. 21, n°2, p. 18.

¹²⁷⁵ Le film *La Chute du Faucon Noir* fut notamment projeté en privé à la Maison Blanche devant George W. Bush, Dick Cheney, Donald Rumsfeld, et leur équipe.

baignée dans une violence graphique. Le Pentagone aide également à la promotion de ces films, récupérant pour son propre compte un discours filmique exaltant le devoir de sacrifice et aidant au recrutement des soldats. La bataille de Mogadiscio et la guerre du Vietnam y sont dépeintes comme des situations dramatiques destinées à exalter l'héroïsme et le sacrifice du jeune combattant. Dans *La Chute du faucon noir* se profile déjà la caractérisation religieuse de l'ennemi après les attentats du 11 septembre. Le temps du combat est rythmé par le rituel de la prière musulmane : de l'appel du muezzin au lever du jour, à la prière du soir, en passant par les nombreux visages voilés, la menace du Jihad, la crainte d'une nouvelle menace islamique est rendue prégnante par cette association d'images.¹²⁷⁶

Comme l'avait prédit le conseiller diplomatique de Mikhaïl Gorbatchev en 1989 « Nous allons vous rendre le pire des services, nous allons vous priver d'ennemi ! »¹²⁷⁷, la fin de la Guerre froide va poser le problème de la disparition de la menace soviétique et celle d'un ennemi aisément identifiable pour les États-Unis. Le pays se trouve alors dans une position hégémonique, superpuissante, détenant à lui seul la capacité du *Global Reach*, c'est-à-dire la faculté de projeter des forces sur n'importe quel point du monde dans un court délai.¹²⁷⁸ Un Nouvel Ordre Mondial se met en place annoncé dans le discours de George H. Bush le 11 septembre 1990. À cette même période, nous pouvons constater un regain du film de guerre marqué par l'unilatéralité, avec pour fonction d'héroïser la notion de projection de force. Le monopole militaire américain est légitimé par des conflits sur des terrains de guerres extérieures. Par exemple, *Jeux de Guerre (Patriot Games, 1992)*, *Blown Away (1994)* ou *Ennemis Rapprochés (The Devil's Own, 1997)* exportent aux États-Unis le conflit irlandais. Des terroristes de l'IRA commettent des exactions meurtrières dans des villes américaines et le pays se voit dès lors hanté par le spectre de ses racines européennes. Par ces thématiques, Hollywood entretient l'imaginaire paranoïaque et « sous-entend que l'Amérique, en tant que pays multiculturel, a potentiellement partie liée avec tous les conflits mondiaux et peut devenir le théâtre de belligérences diverses »¹²⁷⁹. À cette nouvelle définition de l'ennemi s'ajoute la mise en œuvre de nouveaux moyens pour le combattre et notamment les moyens spatiaux (images satellites) largement mis en avant dans les films.

¹²⁷⁶ Frédérique Ballion, « Politique interventionniste et puissance technicienne. À propos de *La Chute du faucon noir* de Ridley Scott », in Patrick Troude-Chastenet (dir.), *Comment peut-on (encore) être ellulien au XXI^e siècle ?*, Paris, La table ronde, 2014, p. 371.

¹²⁷⁷ Cité dans Pierre Conesa, op. cit., p. 14.

¹²⁷⁸ « *Only the United States has the global reach to place a large security force on the ground in such a distant place quickly and efficiently and thus save thousands of innocents from death.* », George H. W. Bush, *Address on Somalia*, December 4, 1992.

¹²⁷⁹ Vincent Souladié, op. cit., p. 181.

Après la guerre du Golfe (1990-1991), la menace terroriste est instrumentalisée sous diverses formes (trafiquants de drogues, membre de l'IRA) mais ces nouveaux ennemis n'ont plus de motivations idéologiques. La plupart des films d'actions va mettre en scène cet ennemi terroriste, assimilé le plus souvent avec la grande criminalité. *Piège de Cristal* et *Une Journée en enfer* en sont les exemples. *Piège de Cristal* (*Die Hard*, 1988) relate l'occupation d'un immense gratte-ciel californien par d'anciens activistes est-allemands, emmenés par Hans Gruber (Alan Rickman). Ils prennent en otage les employés d'une grande société afin de dérober le contenu de ses coffres forts tout en se présentant aux autorités et aux médias comme un groupuscule terroriste, en leur exposant de fausses revendications idéologiques. Dans *Une Journée en enfer* (*Die Hard With a Vengeance*, 1995) l'allemand Simon Gruber (Jeremy Irons) et d'anciens militaires de l'ex-RDA simulent à leur tour une attaque terroriste dirigée contre New York et justifiée par des intérêts idéologiques. Leur seule motivation est en réalité la volonté de s'emparer des réserves d'or de Wall Street. La représentation de l'ennemi prend désormais la figure du terroriste et sa connotation religieuse est dramatiquement apportée par les attentats du 11 septembre 2001 sur le sol américain. Déjà en 1998, Edward Zwick mettait en scène la ville de New York touchée par une série d'attentats islamiques dans *Couvre-feu* (*The Siege*, 1998). La réalité rejoint la fiction au matin du 11 septembre 2001 lorsque des terroristes d'Al-Qaïda détournent des avions de ligne qu'ils vont faire s'écraser sur les tours jumelles du World Trade Center.

« Par une ironie dont seule l'Histoire a le secret, les terroristes ont retourné cette arme idéologique, ou ce message culturel contre son émetteur [...] Une sorte de retour – sanglant – à l'envoyeur ! »¹²⁸⁰. Les attentats par ses images « cinématographiques » et traumatiques de destruction semblent tout droit sorties d'un film-catastrophe hollywoodien tout en constituant « l'actualisation dans la réalité d'un schéma fictionnel déjà filmé [et] le passage à l'acte sur la scène du monde de ce réel forclos »¹²⁸¹. Ces images vont largement impacter les productions et l'industrie hollywoodienne et vont redonner une vigueur à la représentation de l'ennemi terroriste (qualifié d'« Axe du Mal »¹²⁸² par le président). Les événements favorisent également un rapprochement entre Hollywood et Washington. En effet, le mois suivant les attentats, le président Bush envoie son secrétaire général adjoint de la Maison Blanche, Karl

¹²⁸⁰ Patrick Troude-Chastenet, « Du terrorisme dans les sociétés techniciennes », paru dans *Alliage*, n°52 - Octobre 2003, mis en ligne le 28 août 2012, URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3694>.

¹²⁸¹ Serge Tesson, « Retour à l'envoyeur », *Cahiers du Cinéma*, n° 561, Octobre 2001, p. 42.

¹²⁸² Le président George W. Bush utilise cette terminologie pour désigner trois pays : l'Iran, l'Irak et la Corée du Nord.

Rove, rencontrer les directeurs et acteurs de l'industrie hollywoodienne. Il organise une série de séminaires visant à étudier les scénarios éventuels mettant en scène des attaques terroristes contre les États Unis et « *to discuss ways they could "encourage volunteerism and offer support to American troops"* »¹²⁸³. En collaboration avec l'*Institute for Creative Technologies* (ICT) de l'université de Californie du Sud, centre de recherches créé en 1999 en vue de coordonner les ressources créatives d'Hollywood, de l'Université et de l'Armée, de nombreuses personnalités hollywoodiennes répondent à l'invitation comme Steven E. De Souza, scénariste de *Piège de Cristal* (1988) et *58 minutes pour vivre* (*Die Hard 2*, 1990), Joseph Zito, réalisateur de *Portés disparus* (*Missing in Action*, 1984) ou *Invasion U.S.A.* (1985), les cinéastes David Fincher, ou encore Spike Jonze¹²⁸⁴. Jean-Michel Valantin nous renseigne sur les intentions de Karl Rove lors de ces réunions, encadrées par le personnel de l'Armée :

« Karl Rove insiste sur la volonté de l'administration d'éviter toute propagande et met l'accent sur la nécessité d'une information "claire et honnête". De plus, il adjure les producteurs et réalisateurs hollywoodiens de ne pas mettre en scène la "guerre contre le terrorisme" en suivant le schéma de la "guerre des civilisations". Il réitère ce qui est devenu le credo de l'administration depuis le début de l'attaque contre les talibans d'Afghanistan, maintes fois répété par le président Bush : "Ce n'est pas une guerre contre l'islam ni contre les musulmans mais une guerre contre le terrorisme !" En revanche, la discussion porte aussi beaucoup sur la nécessité de promouvoir une "bonne image de l'intégration des musulmans américains dans la société américaine". »¹²⁸⁵

Dans un premier temps règne un climat de prudence. Derrière le consensus de façade s'installe une méfiance réciproque entre les instances à propos des attentats¹²⁸⁶. Alors que la guerre en Afghanistan est enclenchée par l'administration, dans un mouvement général d'autocensure, la sortie de certains films est différée comme celle de *La Somme de toutes les peurs* (*The Sum of all Fears*, 2002) ou de *Dommage collatéral* (*Collateral Damage*, 2002). D'autres en préparation, en tournage, ou en post-production sont épurés. Tout élément scénaristique ou esthétique faisant référence explicitement ou implicitement aux attentats sont ainsi retirés : « La représentation de la nation doit donner sans fausse note l'image positive d'une force infaillible et immuable qui n'a pas mérité son récent désarroi et n'en subit aucun contrecoup. »¹²⁸⁷ De même, les images spectaculaires sont dans un premier temps proscrites, en raison notamment de l'incapacité des autorités à anticiper la réaction du public face à ces

¹²⁸³ Tricia Jenkins, op. cit., p. 67.

¹²⁸⁴ Vincent Souladié, op. cit., p. 83.

¹²⁸⁵ Jean-Michel Valantin, op. cit., p. 137.

¹²⁸⁶ Jean-Michel Valantin, op. cit., p. 138.

¹²⁸⁷ Vincent Souladié, op. cit., p. 72.

images traumatiques. Cinéastes et producteurs s'alignent sur la volonté politique de promouvoir une vision morale et respectueuse des institutions et de prendre en considération les victimes et leurs familles :

« La censure conduisit également au retranchement de plans ou de séquences potentiellement assimilables au souvenir du 11/9 par contiguïté figurative. La portée dramatique ou la tonalité des segments en question ne furent pas concernées par ce travail de restriction. Graves, réalistes et violentes ou déréalisées et infantiles, toutes les œuvres présentant des accointances visuelles avec les attentats de Manhattan furent traitées équitablement. »¹²⁸⁸

Enfin, ce réalignement entre les instances politiques et l'industrie consécutif aux évènements du 11 septembre 2001 favorise un repli sur les valeurs et des symboles de l'Amérique. Le *Patriot Act* est voté le 25 octobre 2001 et la dissidence idéologique n'est plus tolérée. Ce mouvement suit l'opinion publique dominante et se répercute dans les productions cinématographiques. Encore récemment, le film *Dans la vallée d'Elah (In the Valley of Elah)* en 2007, raconte la quête effrénée d'un père (Tommy Lee Jones) pour connaître les raisons de la mort violente de son fils, engagé en Irak. Le personnage se heurte à une hiérarchie militaire hostile, et à mesure que l'enquête avance, elle finit par se resserrer sur elle. Le système de valeurs de ce père, lui-même ancien membre de la police militaire, entièrement bâti sur les valeurs patriotiques et viriles se dissout. La douleur se mêle à une grande culpabilité. Le film, porté par des acteurs politisés, comme Tommy Lee Jones, fervent démocrate, et Susan Sarandon, qui s'est positionnée ouvertement contre la guerre en Irak, prend une dimension antimilitariste évidente. Le film se termine sur l'image de ce père hissant symboliquement et solennellement un drapeau américain renversé.¹²⁸⁹ Cette image est reprise dans l'affiche destinée à la promotion européenne du film. Aux États-Unis, où le souci de ne pas porter atteinte à ce symbole national est encore présent, l'affiche met en scène les personnages principaux avec à l'arrière-plan, un drapeau américain à l'endroit.

Ainsi, l'Amérique se ressource et se replie, encore et depuis toujours, dans ses symboles et ses valeurs nationales. En ce sens, les attentats du 11 septembre 2001 ont réveillé la fibre patriotique et permis aux Américains de se lancer dans une croisade et un combat contre le Mal. Ce Mal est personnifié par Oussama Ben Laden dont la mission de localisation est ordonnée par le président démocrate Barack H. Obama et son administration en 2011. Elle a pour nom de code Geronimo. Un tel choix interroge ; Geronimo, chef et héros guerrier de la

¹²⁸⁸ Vincent Souladié, op. cit., p. 73.

¹²⁸⁹ Au cours du film, le héros explique à un interlocuteur : « *Do you know what it means when a flag flies upside down? It's an international distress signal* ».

geste indienne, se retrouve associé malgré lui à une opération commando voire un assassinat programmé de celui qui est considéré, à l'époque, comme l'ennemi public n°1. Dans son allocution, le président Obama commente l'opération en déclarant : « Justice est faite »¹²⁹⁰. Son élimination a été suivie par l'immersion en mer d'Arabie de son corps, le privant de sépulture. Même dans la mort, l'ennemi n'a pas droit de reposer en paix.

¹²⁹⁰ « *Justice has been done* » in Barack Obama, *Remarks by the President on Osama Bin Laden*, May 02, 2011.

Bibliographie

Ouvrages

Gilbert Adair, *Hollywood's Vietnam. From the Green Berets to Apocalypse Now*, New York, Proteus Books, 1981.

Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

Vincent Amiel, *Pascal Couté, Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris, Klincksieck Etudes, 2003.

Michael Anderegg (ed.), *Inventing Vietnam. The war in Film and Television*, Temple University Press, Philadelphia, 1991

Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991, [1983].

Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002.

Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 2006, [1969].

Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, Evreux, Editions du Seuil, Collection Points, 1972.

Raymond Aron, *République impériale, Les États-Unis dans le monde, 1945-1972*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Belin, 1993.

Jacques Aumont (dir.), *La couleur en cinéma*, Paris, Mazzotta, 1995.

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Armand Colin, 3^{ème} édition, 1994.

Albert Auster and Leonard Quart, *American Film and Society since 1945*, London, MacMillan Publishers, 1984.

Albert Auster and Leonard Quart, *How the War was Remembered: Hollywood and Vietnam*, New York, Praeger, 1988.

Jean Baechler, *Qu'est-ce qu'une idéologie*, Paris, Gallimard, 1976.

Antoine de Baecque (dir.), *Le goût de l'Amérique : 50 ans de cinéma américain dans les cahiers du cinéma*, Tome 1, Paris, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2001.

Antoine de Baecque, *La Cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003.

Loren Baritz, *Backfire, Vietnam-the Myths that Made us Fight, the Illusions that Helped us Lose, the Legacy that Haunt us Today*, New York, Ballantines Books, 1985.

Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film : Anatomy of a Genre*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003.

Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994.

Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986.

Jean Baudrillard, *La Transparence du mal. Essais sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Éditions Galilée, 1990.

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1990.

Edward Bernays, *Propaganda*, New York, Horace Liveright, 1928.

Pierre Berthomieu, *Le cinéma hollywoodien, le temps du renouveau*, Cinéma 128, Evreux, Armand Colin, 2005.

Pierre Berthomieu, *Hollywood classique, Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, 2009.

Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008.

Anne-Marie Bidault, *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Armand Colin, 2012.

Anne Billson, *The Thing*, London, British Film Institute, 1997.

Peter Biskind, *Seeing is believing, or how Hollywood taught us to stop worrying and love the 50's*, New York, Bloomsbury, 2001.

Peter Biskind, *Gods and Monsters: Thirty Years of Writing on Film and Culture from one of America's Most Incisive Writers*, New York, Nation Books, 2004.

Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood. Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La révolution d'une génération*, Paris, Le Cherche Midi, 2006.

Lori Lyn Bogle, *The Pentagon's Battle for the American Mind, The Early Cold War*, College Station, Texas A&M University Press, 2004.

Francis Bordat et Michel Etcheverry, *Cent ans d'aller au cinéma, Le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995.

David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.

Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998.

Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université, Arts et cinéma, 1998.

Nicole Brenez, *Abel Ferrara, Le Mal mais sans les fleurs*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008.

Alan Brinkley, *Liberalism and its Discontents*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

Patrick Brion, *Le Cinéma de guerre : les grands classiques américains, des "Coeurs du monde" à "Platoon"*, Paris, Éditions de la Martinière, 1996.

Dee Brown, *Bury my Heart at Wounded Knee*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970.

Ronald Brownstein, *The Power and the Glitter. The Hollywood-Washington Connection*, New York, Vintage Books, 1992.

François Busnel, Frédéric Grolleau, Frédéric Tellier et Jean Pierre Zarader, *Les Mots du pouvoir. Précis de vocabulaire*, Paris, Vinci, 1995.

John W. Campbell, *Le Ciel est Mort*, Paris, Laffont, Le Livre de Poche, 2000.

Elias Canetti, *Masse et Puissance*, Paris, Gallimard, 1986.

Lou Cannon, *President Reagan : the role of a life-time*, New York, Public Affairs Edition, 2000.

Mark C. Carnes (ed.), *Past Imperfect. History According to the Movies*, New York, Henry Holt and Company, 1995.

Caute David, *The Great Fear*, New York, Simon and Schuster, 1979.

John G. Cawelti and Bruce A. Rosenberg, *The Spy Story*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

Larry Ceplair and Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*, Berkeley, University of California Press, 1983.

Michel Chion, *Les films de science-fiction*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008.

Noam Chomsky and Edward S. Herman, *La « Washington Connection » et le Fascisme dans le tiers-monde*, Paris, Éditions J. E. Hallier-Albin Michel, 1981.

Noam Chomsky, *La fabrication du consentement, de la propagande médiatique en démocratie*, Marseille, Agone, , 2008, [1988].

- Michel Cieutat, *Les grands thèmes du cinéma américain*, Paris, Les éditions du Cerf, 1988.
- Carl Von Clausewitz, *De la guerre*, Paris, Les Éditions de minuit, 1955.
- John Cogley, *Report on Blacklisting I : Movies*, The Fund for the Republic, 1956.
- Jean-François Colosimo, *Dieu est américain. De la théodémocratie aux États-Unis*, Paris, Fayard, 2006.
- Pierre Conesa, *La fabrication de l'ennemi ou comment tuer avec sa conscience pour soi*, Paris, Robert Lafont, 2011.
- Blanche Wiesen Cook, *The Declassified Eisenhower. A Divided Legacy*, New York, Doubleday & Company, 1981.
- Lewis A. Coser, *Les Fonctions du conflit social*, Paris, PUF, 1982.
- Gérard Cornu, *Vocabulaire Juridique*, Paris, Association Henri Capitant, Quadrige, PUF, 2003.
- Raphaëlle Costa de Beauregard (dir.), *Cinéma et couleur*, Paris, Michel Houdiard, 2009.
- Josyane Couratier, *Le Système antarctique*, Bruxelles, Bruylant, 1991.
- Peter Cowie, *The Apocalypse Now Book*, New York, Da Capo Press, 2001.
- Barbara Creed, *The Monstrous-feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, Routledge, 1994.
- Mark Crispin Miller, *Seeing through Movies*, New York, Pantheon, 1990.
- Bruce Cumings, *War and Television*, London, Verso, 1995.
- Roger Dadoun, *Cinéma, Psychanalyse et Politique*, Paris, Ciné Segquier, 2000.
- Serge Daney, *La Rampe, Cahier Critique 1970-1982*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1996.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- James Der Derian, *Virtuous War, Mapping the Military-industrial-media-entertainment Network*, Boulder, Westview Press, 2001.
- Christopher S. Derosa, *Political Indoctrination in the U.S. Army: From World War II to the Vietnam War*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2006.
- Alain Dewerpe, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard, 1994.

Linda Dittmar and Gene Michaud, *From Hanoi to Hollywood, the Vietnam War in American Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990.

Wilson P. Dizard Jr, *Inventing Public Diplomacy. The Story of the US Information Agency*, London, Lynne Rienner Publishers, 2004.

Jean-Marie Domenach, *La propagande politique*, Paris, Que sais-je, PUF, 1972.

John Dower, *War without Mercy, Race and Power in the Pacific War*, New York, Pantheon Books, 1993.

Richard Drinnon, *Facing West, the Metaphysics of Indian-Hating and Empire-Building*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997.

Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Lignes d'art, PUF, 2006.

Éric Dufour, *Le Cinéma de science-fiction. Histoire et philosophie*, Paris, Armand Colin, 2011.

Jean Michel Durafour, *Hawks, Cinéaste du Retrait*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Mircéa Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 2004.

Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Économica, 2008, [1990].

John D'Emilio (ed.), *Making Trouble: Essays on Gay History, Politics, and the University*, New York, Routledge, 1992.

Tom Engelhardt, *The End of Victory Culture. Cold War America and the Disillusioning of a Generation*, New York, Basic Books, 1995.

Daniel Fabre et Françoise Zonabend (dir.), *La fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

Kristian Feigelson (dir.), *Caméra politique : Cinéma et Stalinisme*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2005.

Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 2005, [1977].

Frances Fitzgerald, *Fire in the Lake, the Vietnamese and the Americans in Vietnam*, New York, Vintage Books, 1973.

H. Bruce Franklin, *M.I.A or Mythmaking in America. How and Why Belief in Live POWs has possessed a Nation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993.

H. Bruce Franklin, *Vietnam and Other American Fantasies*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2001.

Julien Freund, *L'essence du politique*, Paris, Dalloz, 2003, [1965].

Jean-Michel Frodon, *La projection nationale. Cinéma et Nation*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

James Fulbright, *The Pentagone Propaganda Machine*, New York, Liveright, 1970.

Samuel Fuller, *Un Troisième Visage*, Paris, Allia, 2011.

Paul Fussel, *À la guerre. Psychologie et comportements pendant la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

Alain Gandolfi, *Le système antarctique*, Paris, Que sais-je ?, PUF, 1989.

Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford, Basil Blackwell, 1983.

Ernest Gellner, *Nations et nationalisme*, Paris, Bibliothèque historique Payot, 1989.

Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007.

Saverio Giovacchini, *Hollywood Modernism: Films and Politics in the Age of the New Deal*, Philadelphia, Temple University Press, 2001.

René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 2002, [1990],

Todd Gitlin, *The Sixties, Years of Hope, Days of Rage*, New York, Bantam Books, 1987.

Robert J. Goldstein, *Political Repression in Modern America, from 1870 to the Present*, Cambridge, Schenkman Publishing Company, 1978.

Walter Goodman, *The Committee. The Extraordinary Career of the House Committee on Un-American Activities*, New York, Farrar, Straus and Giroux, , 1968.

Joseph Goulden, *Korea, the Untold Story of the War*, New York, Times Books, 1982.

Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, 1-5, Cahier 5, §54, Paris, Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1996, [1947].

Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, Coll. Ecriture, 1992.

Laurent Guido (dir.), *Les Peurs d'Hollywood*, Lausanne, Antipodes Médias et Histoire, 2006.

Darrell Y. Hamamoto, *Monitored Peril, Asians Americans and the Politics of TV Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

Michel Hastings et Élise Feron (dir.), *L'imaginaire des conflits communautaires*, Paris, l'Harmattan, 2002.

John E. Haynes, *Red Scare or Red Menace? American Communism and Anticommunism in the Cold War Era*, Chicago, American Ways Series, 1996.

Jean-Michel Heimonet, *Toqueville et le devenir de la démocratie : la perversion de l'idéal*, Paris, L'Harmattan, 1999.

George C. Herring, *America's Longest War. The United States and Vietnam, 1950-1975*, New York, McGraw-Hill, 1996.

Bob Herzberg, *The FBI and the Movies. A History of the Bureau on Screen and Behind the Scenes in Hollywood*, Jefferson, McFarland & Company Inc., 2007.

Jonathan P. Herzog, *The Spiritual-Industrial Complex. America's Religious Battle Against Communism in the Early Cold War*, New York, The Oxford University Press, 2011.

Alfred Hitchcock, François Truffaut, Helen Scott, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993.

Andrew Higson, *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Clarendon Press, 2003.

Thomas Hobbes, *Le Léviathan, Chapitre 13 à 17*, Paris, Folio Plus, Philosophie, 2007, [1651].

Jim Hoberman, *The Magic Hour, Une fin de siècle au cinéma*, Nantes, Capricci, 2003.

Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, New York, Random House, 1964.

Richard Hofstadter, *Le style paranoïaque, théories du complot et droite radicale en Amérique* [1964], Paris, François Bourrin Éditeur, 2012.

Michael J. Hogan, *Cross of Iron: Harry S. Truman and the Origins of the National Security State, 1945-1954*, New York, Cambridge University Press, 1998.

Kim R. Holston, *Richard Widmark : A Bio-Bibliography*, Westport, Greenwood Press, 1990.

John Edgar Hoover, *Masters of Deceit, the Story of Communism in America and How to Fight it*, New York, Henry Hold and company, 1958.

Craig Howes, *Voices of the Vietnam POWs Witnesses to their Fight*, New York, Oxford University Press, 1993.

Michel Jacquet, *Nuit américaine sur le Viêt-nam. Le cinéma US et la « sale guerre »*, Paris, Éditions Anovi, 2009.

Philippe Jacquin et Daniel Royot, *Go Ouest ! Une histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Champs, Flammarion, 2004.

Susan Jeffords, *Hard Bodies, Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.

Rhodri Jeffreys-Jones, *The CIA and the American Democracy*, New Haven, Yale University Press, 1989.

Tricia Jenkins, *The CIA in Hollywood : How the Agency Shapes Film and Television*, Austin, University of Texas Press, 2012.

Alain Joxe, *Le cycle de la dissuasion (1945-1990)*, Paris, La découverte, 1990.

Stanley Karnow, *Vietnam, A History*, New York, The Viking Press, 1983.

André Kaspi, *États-Unis 68, L'année des contestations*, Bruxelles, Editions Complexes, 1988.

Stephen King, *Anatomie de l'horreur, L'Univers de Stephen King par lui-même*, Paris, Editions J'ai Lu, 1981.

Clayton R. Koppes and Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War, from "Ninotchka" to "Mrs Minniver"*, London, Tauris Parke Paperbacks, 2000.

Alexandre Koyré, *La Cinquième Colonne*, Paris, Éditions Allia, , 1997, [1945].

Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand (1919-1933)*, Paris, Flammarion, 1987, [1973].

Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, coll. Points, Essais, Editions du Seuil, 1980.

Peter J. Kuznick and James Gilbert (ed.), *Rethinking Cold War Culture*, Washington DC., Smithsonian Institution Press, 2001.

Roland Lacourbe, *La Guerre froide dans le cinéma d'espionnage*, Paris, Éditions Henry Veyrier, 1985.

Scott Laderman and Edwin A. Martini (ed.), *Four Decades on: Vietnam, the United States, and Legacies of the Second Indochina War*, Duke University Press, 2013.

Frank Lafond (dir.), *Cauchemars Américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Liège, Editions du Céfal, 2003.

A. J. Langguth, *Our Vietnam: The War, 1954–1975*, New York, Simon and Schuster, 2000.

Gilles Laprévotte, Michel Luciani et Anne-Marie Mangin, *La grande menace : le cinéma américain face au maccarthysme*, Amiens, Trois cailloux, 1990.

Sébastien Laurent et Olivier Forcade, *Secrets d'États. Pouvoir et renseignement dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005.

Albert J. La Valley, *Invasion of the Body Snatchers: Don Siegel, director*, Rutgers University Press, 1989.

Helen Laville and Hugh Wilford (ed.), *The US Government, Citizens groups and the Cold War: The State-Private Network*, New York, Routledge, 2006.

Daniel J. Leab, *I was a Communist for the FBI, the Unhappy Life and Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 2000.

Daniel J. Leab, *Orwell Subverted: The CIA and the Filming of Animal Farm*, University Park, The Pennsylvania State University, , 2007.

Auguste Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Quadrige, PUF, 1998.

Erika Lee, *At America's Gates : Chinese Immigration During the Exclusion Era, 1882-1943*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003.

Robert G. Lee, *Oriental: Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 1999.

Martin Lefebvre, *Psycho, De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, Collection champs visuels, 1997.

Gérard Lenne, *Le cinéma "fantastique" et ses mythologies, 1895-1970*, Paris, Henry Veyrier, 1985.

Frank Lestringant, *Le Cannibale, grandeur et décadence*, Pari, Perrin, 1994.

Peter Lev, *American films of the 70's. Conflicting Visions*, Austin, University of Texas Press, 2000.

Lisa Lowe, *Immigrant Acts. On Asian Cultural Politics*, London, Duke University Press, 1996.

Herbert Marcuse, *Eros et civilisation, contribution à Freud*, Paris, Les éditions de minuit, 1963, [1955].

Seymour Martin Lipset, *The First New Nation. The United States in Historical and Comparative Perspective*, New York, W.W. Norton & Company, 1979.

Joseph McBride, *A la recherche de John Ford*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2007.

Richard Dyer MacCann, *The People's Films. A Political History of U.S. Government Motion Pictures*, New York, Hastings House Publishers, 1973.

Frank Manchel, *Film Study: An Analytical Bibliography, Volume 1*, London, Associated University Press, 1990.

Gina Marchetti, *Romance and the Yellow Peril*, Berkeley, University of California, 1993.

Elise Marienstras, *Nous, le Peuple. Les origines du nationalisme américain*, Paris, Éditions Gallimard, 1988.

Elise Marienstras, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1992, [1976].

Elaine Tyler May, *Homeward Bound : American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 1999.

Lary May, *Screening Out the Past, the Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, New York, Oxford University Press, 1980.

Lary May, *The Big Tomorrow, Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.

Pierre Mélandri et Jacques Portes, *Histoire intérieure des États-Unis au XX^e siècle*, Paris, Masson, 1991.

John and Mary Lou Missall, *The Seminole Wars, America's Longest Indian Conflict*, Gainesville, University Press of Florida, 2004.

Krystyn R. Moon, *Yellowface : Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s-1920s*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005.

Robin Moore, *The Green Berets*, New York, Crown Publishers, 1965.

André Muraire, *Hollywood-Vietnam, La guerre du Vietnam dans le cinéma américain, mythes et réalités*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2010.

Gary B. Nash, *The Liberty Bell*, New Haven, Yale University Press, 2010.

Jonathan Nashel, *Edward Lansdale's Cold War*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2005.

Victor S. Navasky, *Naming Names*, New York, Open Road Media, 2013.

Erik Neveu, *L'idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985.

Allan Nevis (ed.), *Lincoln and the Gettysburg Address*, Urbana, University of Illinois Press, 1964.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 2006, [1885].

Joseph Nye, *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power*, New York, Basic Books, 1990.

James S. Olson, *John Wayne, American*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

Kenneth O'Reilly, *Hoover and the Un-Americans: The FBI, HUAC and the Red Menace*, Philadelphia, Temple University Press, 1983.

John Orman, *Comparing Presidential Behavior, Carter, Reagan and the Macho Presidential Style*, New York, Greenwood Press, 1987.

William J. Palmer, *The Films of the Eighties. A Social History*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993.

John Carl Parish, *The Emergence of the Idea of Manifest Destiny*, Los Angeles, 1932.

Alain Pelosato, *Un siècle de cinéma fantastique et de science-fiction*, Paris, Le Manuscrit, 2005.

Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2003.

Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ? : et autres essais politiques*, Paris, Presses Pocket, 1992.

Gladys Titzck Rhoads and Nancy Titzck Anderson, *McIntire: Defender of Faith and Freedom*, Xulon Press, 2012.

David L. Robb, *Operation Hollywood, How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, New York, Prometheus Books, 2004.

Michael Rogin, *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley, University of California Press, 1987.

Michael Rogin, *Les démons de l'Amérique. Essais d'histoire politique des États-Unis*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Peter C. Rollins and John E. O'Connor (ed.) *Why We Fought, America's Wars in Film and History*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2008.

Clément Rosset, *Propos sur le cinéma*, Puf, 2001.

Jean Robert Rougé et Michel Antoine, *L'anticommunisme aux États-Unis de 1946 à 1954*, Paris, PUF, 1995.

Isabelle Roussel-Gillet, Michel Candelier (dir.), *Image(s) et sociétés*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Philippe Rouyer, *Le Cinéma Gore : Une esthétique du sang*, Paris, Collection « Septième Art », Editions du Cerf, 1997.

Michael Ryan and Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

Edward Said, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Christiane Saint-Jean-Paulin, *Quand l'Amérique contestait. 1960-1970, Analyses, chronologie et documents*, Paris, Ophrys-Ploton, 1999.

Frances Stonor Saunders, *Qui mène la danse ? La CIA et la Guerre froide culturelle*, Paris, Denoël, 2003.

John Sbardellati, *John Edgar Hoover Goes to the Movies: the FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York, Cornell University Press, 2012.

Carl Schmitt, *La notion de politique. Théories du partisan*, Paris, Champs Classiques, 2009.

Dominique Schnapper, *La communauté de citoyens*, Paris, Gallimard, 2003, [1994].

Ellen Schreker, *Many are the crimes. McCarthyism in America*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

Neil Sheehan (ed.), *Le Dossier du Pentagone, l'histoire secrète de la guerre du Vietnam*, Paris, Albin Michel, 1971.

Neil Sheehan, *L'innocence perdue. Un américain au Vietnam*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Murray Schumach, *The Face on the Cutting Room Floor: the Story of Movie and Television Censorship*, New York, Da Capo Press, 1974.

William Shakespeare, *Hamlet, Lire en anglais*, Paris, Le livre de poche, 1996.

Tony Shaw, *Hollywood Cold War*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2007.

Georg Simmel, *Le conflit*, Saulxures, Circé, 1992,

Robert Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 1975.

Noël Simsolo, *Howard Hawks*, Paris, Petite Bibliothèque des cahiers du cinéma, 2007.

Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973.

Julian Smith, *Looking Away, Hollywood and Vietnam*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975.

Rowland Smith, *Exile and Tradition. Studies in African and Caribbean Literature*, Longman, Dalhousie University Press, 1976.

Alvin A. Snyder, *Warriors of Disinformation. How Lies, Videotape, and the USIA Won the Cold War*, New York, Arcade Publishing, 1995.

- Susan Sontag, *Against interpretation and other essays*, New York, Delta Book, 1966.
- Dawn Spring, *Advertising in the Age of Persuasion. Building Brand America, 1941-1961*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- Benjamin Stora, *Imaginaires de guerres : des images de la guerre d'Algérie et du Vietnam*, Paris, La découverte, 2004.
- Douglas T. Stuart, *Creating the National Security State: A History of the Law that Transformed America*, New Jersey, Princeton University Press, 2008.
- Lawrence Suid (ed.), *Film and Propaganda in America. A Documentary History, 1945 and After, Vol. IV*, New York, Greenwood Press, 1991.
- Lawrence H. Suid, *Guts and Glory, the Making of the American Military Image in Film*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2002.
- Athan Theoharis, *Chasing Spies, How the FBI Failed in Counterintelligence but Promoted the Politics of McCarthyism in the Cold War Years*, Chicago, Ivan R. Dee, 2002.
- Athan Theoharis, *The FBI & the American Democracy, A Brief Critical History*, University Press of Kansas, 2004.
- Jean Baptiste Thoret et Luc Lagier, *Mythes et Masques, Les Fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland éditeur, 1998.
- Jean Baptiste Thoret, et Jean-Pierre Moussaron (dir.), *Why not ? Sur le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond, 2002.
- Jean Baptiste Thoret, *26 secondes : l'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond, 2003.
- Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du Cinéma, Essais, 2006.
- Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Politique des Zombies. L'Amérique selon Georges A. Romero*, Paris, Ellipses, 2007.
- Jean-Baptiste Thoret et Bernard Benoliel, *Road movie, USA*, Paris, Éditions Hoëbeke, 2011.
- Jean-Baptiste Thoret, *Michael Cimino. Les voix perdues de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 2013.
- Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Tome 1-2*, Paris, GF Flammarion, 2008, [1840].
- Marie France Toinet, *La Chasse aux sorcières*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1984.

- Robert Brent Toplin (ed.), *Hollywood as Mirrors. Changing Views of “Outsiders” and “Enemies” in American Movies*, Westport, Greenwood Press, 1993.
- Patrick Troude-Chastenet (dir.), *Comment peut-on (encore) être ellulien au XXI^e siècle ?*, Paris, La table ronde, 2014.
- Patrick Troude-Chastenet (dir.), *La propagande : communication et propagande*, Cahiers Jacques-Ellul n°4, L’Esprit du temps, 2006.
- Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, New York, Robert E. Krieger Publishing Company, 1976, [1920].
- Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone, Washington, les trois acteurs d’une même stratégie*, Paris, Autrement, 2003.
- John Vasquez, *The Power of Power Politics. From Classical Realism to Neotraditionalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Jean-Christian Vinel, *Glossaire de la civilisation américaine, Histoire, société, culture*, Paris, PUF, 2011.
- Paul Virilio, *Guerre et cinéma, logistique de la perception*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991.
- Michael Walzer, *Guerres justes et injustes. Argumentation morale avec exemples historiques*, Paris, Folio, 2006.
- Wesley K. Wark, *Spy fiction, Spy Films and Real Intelligence*, London, Frank Cass, 1991.
- Tim Weiner, *Des cendres en héritage. L’histoire de la CIA*, Paris, Éditions Perrin, 2011.
- Frank J. Wetta and Stephen J. Curley, *Celluloid Wars. A guide to Film and the American Experience of War*, Westport, Greenwood Press, 1992.
- Mark Wheeler, *Hollywood, Politics and Society*, London, British Film Institute, 2006.
- Donald W. White, *The American Century : Rise and Decline of the United States as a World Power*, New Haven, Yale University Press, 1996.
- Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Gary Wills, *John Wayne. The Politics of Celebrity*, London, Faber and Faber, 1997.
- Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme, et fascisme en France*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003.

Rick Worland, *Horror film, an introduction*, Blackwell Publishing, 2007.

Marilyn B. Young, *The Vietnam Wars, 1945-1990*, New York, Harper Perennial, 1991.

Thèses de doctorats

Jean-Michel Valantin, *De la production de menace à la production de stratégie et de puissance : de l'instrumentalisation des représentations de la menace à la projection mondiale de la puissance américaine*, Thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2002.

Vincent Souladié, *Déchirer le visible : le cinéma américain après le 11 septembre 2001*, Thèse de doctorat, Toulouse, Université Toulouse II le Mirail, 2013.

Discours politiques/documents officiels

Harry S. Truman

Harry S. Truman, *Executive Order 9608*, *Providing for the Termination of the Office of War Information, and for the Disposition of Its Functions and of Certain Functions of the Office of Inter-American Affairs*, August 31st, 1945.

Harry S. Truman, *Address Before a Joint Session of Congress, The Truman Doctrine*, March 12, 1947.

Harry S. Truman, *Prescribing Procedures for the Administration of an Employees Loyalty Program in the Executive Branch of the Government*, March 21, 1947.

Harry S. Truman, *Address on Foreign Policy at a Luncheon of the American Society of Newspaper Editors*, April, 20, 1950.

Harry S. Truman, *Annual Message to the Congress on the State of the Union*, January 8, 1951.

Harry S. Truman, *State of the Union Address*, January 9, 1952.

Dwight D. Eisenhower

Dwight D. Eisenhower, *Crusade for Freedom Speech*, Denver, Colorado, September 4, 1950.

Dwight D. Eisenhower, *First Inaugural Address*, January 20, 1953.

Dwight D. Eisenhower, *Annual Message to the Congress on the State of the Union*, February 2nd, 1953.

Dwight D. Eisenhower, *Remarks Upon Lighting the National Community Christmas tree*, December 24, 1953.

Dwight D. Eisenhower, *Statement by the President Upon Signing Bill To Include the Words "Under God" in the Pledge to the Flag*, June 14, 1954.

Dwight D. Eisenhower, *State of the Union*, January, 9, 1958.

John F. Kennedy

John F. Kennedy, *Address of Senator John F. Kennedy Accepting the Democratic Party Nomination for the Presidency of the United States* - Memorial Coliseum, Los Angeles, July 15, 1960.

John F. Kennedy, *State of Union*, January 14, 1963.

Richard Nixon

Richard Nixon, *Address Accepting the Presidential Nomination at the Republican National Convention in Miami Beach, Florida*, August 8, 1968.

Richard Nixon, *Address to the Nation on the Situation in Southeast Asia*, April 30, 1970.

Richard Nixon, *State of the Union*, 22 January 1970.

Richard Nixon, *The President's News Conference on Foreign Policy*, March 4, 1971.

Ronald Reagan

Ronald Reagan, *Election Eve Address "A Vision for America"*, March 11, 1980.

Ronald Reagan, *Veterans of foreign wars convention*, August 18, 1980.
 Ronald Reagan, *First State of the Union Address*, January, 26, 1982.
 Ronald Reagan, *Remarks at a Meeting of the National League of Families of American Prisoners and Missing in Southeast Asia*, January 28, 1983.
 Ronald Reagan, *Remarks at the Annual Convention of the National Association of Evangelicals in Orlando, Florida*, March 8, 1983.
 Ronald Reagan, *Address to the Nation on Defense and National Security*, March 23, 1983.
 Ronald Reagan, *Address to the Nation on Events in Lebanon and Grenada*, October 27, 1983.
 Ronald Reagan, *Remarks on U.S. Casualties in Lebanon and Grenada*, November 4, 1983.
 Ronald Reagan, *Remarks at a White House Meeting with Members of the American Business Conference*, March 13, 1985.
 Ronald Reagan, *Remarks at a Joint German-American Military Ceremony at Bitburg Air Base in the Federal Republic of Germany*, May 5, 1985.
 Ronald Reagan, *Proclamation 5336. Vietnam Veterans Recognition Day, 1985*, May 7, 1985.
 Ronald Reagan, *Address to the Nation on the Situation in Nicaragua*, March 16, 1986.
 Ronald Reagan, *Farewell Address at the Republican National Convention*, August 15, 1988.

Autres

John Winthrop, *A model of Christian Charity*, 1630.
 George Washington, *Inaugural Address*, April 30, 1789.
 Theodore Roosevelt, *State of the Union Address*, December 6, 1904.
 Winston Churchill, *Churchill's Speech in Fulton*, March 5, 1946
 John Edgar Hoover, *Remarks at the Annual Convention of The American Legion*, September 30, 1946.
 Joseph McCarthy, *Speech of Joseph McCarthy*, Wheeling, West Virginia, February 9, 1950.
 John Edgar Hoover, "The Twins Enemies of Freedom", *Address Before the 28th Annual Convention of the National Council of Catholic Women*, November 9, 1956.
 Spiro T. Agnew, *Television News Coverage*, November 13, 1969.
 Caspar W. Weinberger, « The Uses of Military Power », *Remarks Prepared for Delivery by the hon. Caspar W. Weinberger, Secretary of Defense, to the National Press Club*, November 28, 1984.
 George H. W. Bush, *Address Before a Joint Session of Congress*, September 11, 1990.
 William J. Clinton, *Remarks Announcing the Normalization of Diplomatic Relations With Vietnam*, July 11, 1995.
 Barack H. Obama, *Remarks by the President on Osama Bin Laden*, May 02, 2011.

Rapports officiels

Hearings Before the Committee on Un-American Activities House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Public Law 601, United States Government Printing Office, Washington, 1947.

James W. Fulbright, *Memorandum Submitted to Department of Defense on Propaganda Activities of Military Personnel*, August 2, 1961.

American Prisoners of War in Southeast Asia, Hearings Before the Subcommittee on National Security Policy and Scientific Developments of the Committee on Foreign Affairs House of Representatives, Ninety-First Congress, Second Session, April 29, May 1-6, 1970.

United States Senate, Committee on Foreign Relations, *Legislative Proposals Relating to the War in Southeast Asia*, Thursday, April 22, 1971, Washington, D.C.

94th Congress, 2nd Session, *Americans Missing in Southeast Asia: Final Report of the House Select Committee on Missing Persons in Southeast Asia*, December 13, 1976, vii.

Articles

Matthew Alford, Robbie Graham, « Lights, Camera...Covert Action », *Global Research: Center for Research on Globalization*, January 21, 2009. <http://www.globalresearch.ca/lights-camera-covert-action-the-deep-politics-of-hollywood/11921>

Natasha Arnoldi, Michel Ciment, « Entretien avec Sydney Pollack et Robert Redford », *Positif*, n°143.

Harry S. Ashmore, « Discussion », *Center Magazine*, juillet-août 1978.

Hervé Aubron, « Seuls, tous ensemble », *Vertigo*, n°21, juillet 2001.

Robert N. Bellah, « Civil religion in America », *Journal of American Academy of Arts and Sciences*, vol. 96, n°1, 1967.

Rick Berg, « Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology », *Cultural Critique*, n°3, Spring 1986.

Carl Bernstein, « The CIA and the Media », *Rolling Stones*, 20 octobre 1977. http://www.carlbernstein.com/magazine_cia_and_media.php

Kyle Bishop, « The Idle Proletariat: Dawn of the Dead, Consumer Ideology, and the Loss of Productive Labor », *The Journal of Popular Culture*, vol. 43, n°2, 2010.

Carl Boggs, Tom Pollard, « The Imperial Warrior in Hollywood, Rambo and Beyond », *New Political Science*, vol. 30, n°4.

Pascal Bonitzer, « Une certaine tendance du cinéma américain », *Cahiers du Cinéma*, n°382, avril 86.

George Bradford, « Looking Back on the Vietnam War », *Fifth Estate*, vol. 30, n°1, Summer 1995.

Paul Budra, « Rambo in the Garden: the POW Film as Pastoral », *Literature/Film Quarterly*, Vol. 18, No. 3.

Frank Burke, « In Defense of the Deer Hunter or the Knee Jerk Quicker than the Eye », *Literature Film Quarterly*, Vol.11, n°1, 1983.

Frank Burke, « Reading Michael Cimino's *The Deer Hunter* Interpretation as Melting-pot », *Literature Film Quarterly*, n° 20, 1992.

William S. Bushnell, «Paying for the Damage: The Quiet American Revisited», *Film & History*, Vol. 36.2, Spring 2006.

Susan L. Carruthers, « Redeeming the Captives. Hollywood and the Brainwashing of America's prisoners of War in Korea», *Film History*, Vol. 10, n°3, 1998.

Susan L. Carruthers, « "The Manchurian Candidate" (1962) and the Cold War Brainwashing Scare », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 18, n°1, 1998.

Steven Casey, « Selling « NSC-68 : The Truman Administration, Public Opinion, and the Politics of Mobilization, 1950-51 », *Diplomatic History*, vol. 29, n°4, September 2005.

Laurène Champalle, « Droit au retour : Les Inuits de Thulé en appellent à Strasbourg », *Libération*, 26 mai 2004. < www.liberation.fr/monde/0101490099-droit-au-retour-les-inuits-de-thule-en-appellent-a-strasbourg.>

Christine Chivallon, « Retour sur la « communauté imaginée » d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *Raisons politiques*, n°27, 2007.

Michel Ciment, « Entretien avec Oliver Stone », *Positif*, n°314, avril 1987.

Sébastien Clerget, « Le Sur-monstre. John Carpenter, *The Thing* », *Admiranda*, n° 6, 1991.

David Cumin, « L'ennemi dans les relations internationales. Le point de vue de Carl Schmitt », *Stratégique* n°72, < http://www.institut-strategie.fr/strat72_Cumin2-_tdm.html >

Yannick Dahan, « Le cinéma américain sous Reagan », *Cahiers d'histoire immédiate*, n°10, 1996.

Pamela Demory, « Apocalypse Now Redux : Heart of Darkness Moves into New Territory », *Litterature film Quarterly*, vol. 35, n°1, 2007.

R. H. W. Dillard, «Night of the Living Dead : It's Not Like Just a Wind That's Passing Through», *Film Journal*, n°2, 1973.

Thomas Doherty, « Hollywood Agit-Prop: the Anti-communist Cycle, 1948-1954 », *Journal of Film and Video*, vol. 40, n°4, Fall 88.

David Eldridge, « Dear Owen: The CIA, Luigi Lurashi and Hollywood, 1953 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol 20, n°2, June 2000.

Leslie A. Fiedler, « Mythicizing the Unspeakable », *The Journal of American Folklore*, Vol. 103, n° 410, Oct.-Dec. 90.

Terry Curtis Fox, « Stalking The Deer Hunter », *Film Comment*, Vol. 15, n°2, March-April 1979.

- Jean-Michel Frodon, « Deux guerres à partager », *Cahiers du cinéma*, n°617, novembre 2006.
- François Géré, « L'imaginaire raciste : la mesure de l'homme », *Cahiers du Cinéma*, n°315, septembre 1980.
- Ernest Guerrero, « Aids as monster in science fiction and horror cinema », *Journal of Popular Film and Television*, vol 18(3), Fall 90.
- William H. Hale, « Militant Liberty and the Pentagon », *The Reporter*, February 9, 1956.
- Robert Hatch, « Apocalypse Now », *The Nation*, December 19, 2008.
- Gary R. Hess, « The Unending Debate: Historians and the Vietnam War », *Diplomatic History*, vol. 18, Issue 2, Spring 2004.
- John E. Hoover, « The FBI Disavows », *The New York Times*, October 24, 1948.
- Philip Horne, « I shop with a zombie », *Critical Quarterly*, 34.4 (1992).
- Clémentine Hougue, « En-deçà de l'au-delà : le zombie aux limites de la fiction. Les effets de réel dans les romans de Max Brooks et la série télévisée The Walking Dead », *TRANS-* [En ligne], |2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 11 mars 2014. URL : <http://trans.revues.org/1017>.
- Susan Jeffords, « Women, Gender and the War », *Critical Studies in Mass Communications*, n°6, 1989.
- Kent Jones, « Hidden Star: Richard Widmark », *Film Comment*, vol. 37, n°3, Mai/Juin 2001.
- George Kennan, « The sources of Soviet Conduct », *Foreign Affairs*, July 1947.
- Pierre Laborie, « De l'opinion publique à l'imaginaire social », *Vingtième siècle*, avril-juin 1990.
- Daniel J. Leab, « The Iron Curtain (1948), Hollywood First Cold War Movie », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 8, n°2, 1988.
- Jacques Lefèvre, « Le western crépusculaire : la mise en perspective de trois films emblématiques », *Cycnos*, vol. 28, n°2, 2012.
- Élise Marienstras, « Nation et religion aux États-Unis », *Archives des Sciences sociales des religions*, n°83, 1993.
- Peter McInerney, « Apocalypse Then: Hollywood Looks Back at Vietnam », *Film Quarterly*, Vol. 33, n°2, Hiver 1979-1980.
- Pierre Mélandri, « In God we trust ! », *Vingtième Siècle*, n°19, juillet-septembre 1988.
- Dominique Memmi, « Alien, ou les dents de l'Autre », in *Vertigo, Esthétique et Histoire du Cinéma*, Jean Michel Place, n°16, 1997.

André Muraire, « La guerre du Vietnam dans le cinéma américain : suite... et fin ? », *Cycnos*, vol. 21, n°2.

John A. Noakes, « Bankers and Common Man in Bedford Falls: How the FBI Determined That It's a Wonderful Life Was a Subversive Movie », *Film History*, vol. 10.

Burton Paulu, « The Smith-Mundt Act: A Legislative History », *Journalism Quarterly*, summer 53.

Philippe Person, « Clint Eastwood a-t-il vraiment changé ? », *Le Monde diplomatique*, août 2009.

Tom Pollard, « The Hollywood War Machine », *New Political Science*, vol. 24, n°1, 2002.

Frédéric Ramel, « Presse Écrite et traitement du 11 septembre : Un imaginaire occidental réactivé ? », *Mots, les langages du politique*, n° 76, novembre 2004.

Jean François Rauger, « L'enfer du Même », *Cahiers du cinéma*, n°469, juin 93.

Jean-Francois Rauger, « Visages sans yeux, Don Siegel », *Cinémathèque*, n°16.

Frank Rich, « Cinema: The Macking of a Quagmire », *Time*, 27 August 1979.

Gilbert Seldes, « Spy and the FBI », *The Saturday Review*, April 19, 1952.

Russell E. Shain, « The Effects of Pentagon Influence on War Movies », *Journalism Quarterly*, 494, Winter 1972.

Russell E. Shain, « Hollywood's Cold War », *Journal of Popular Film*, Volume 3, n°4, Fall 1974.

Silvia Shin Huey Chong, « Restaging the War: "The Deer Hunter" and the Primal Scene of Violence », *Cinema Journal*, Vol. 44, n°2, Winter 2005.

Richard Slotkin, « Dreams and Genocide: The American Myth of Regeneration through Violence », *The Journal of Popular Culture*, Volume V, Issue 1, Summer 71.

Claudia Springer, « Military Propaganda: Department Films from World War II and Vietnam », *Cultural Critique*, n°3, Spring 1986.

Jean-François Tarnowski, « L'invasion des profanateurs de sépultures », *L'Écran fantastique*, n°3, janvier 1978.

Serge Tesson, « Retour à l'envoyeur », *Cahiers du Cinéma*, n° 561, Octobre 2001.

Jean-Marie Tixier, « L'histoire de l'Ouest : mythes et réalités », <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/plaine/html/th_histm1_1.html>

Patrick Troude-Chastenet, « Du terrorisme dans les sociétés techniciennes », paru dans *Alliage*, n°52 - Octobre 2003, mis en ligne le 28 août 2012, URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3694>.

Yves Viltard, « Le cas McCarthy : une construction politique et savante », in Ayse Ceyhan et Gabriel Peries (dir.), Construire l'ennemi intérieur, *Culture et Conflits, Sociologie Politique de l'International*, n°43, 2001.

Christian Viviani, « Richard Widmark, Udo et son ombre », *Positif*, n° 413-414, juillet-août 1995.

Simon Willmetts, « Quiet Americans: The CIA and Early Cold War Hollywood Cinema », *Journal of American Studies*, Vol. 47, Issue 1, 2013.

Marilyn B. Young, « In the Combat Zone », *Radical History Review*, Issue 85, Winter 2003.

Maurice Zolotow, « Want to be a movie star? », *Saturday Evening Post*, March 23, 1952.

Filmographie

Films de fiction

Naissance d'une nation (Birth of a Nation, 1915), David W. Griffith
La Grande parade (The Big Parade, 1925), King Vidor
Le Chanteur de Jazz (The Jazz Singer, 1927), Alan Crosland
Dracula (1931), Tod Browning
Frankenstein (1931), James Whale
White Zombie (1932), Victor Halperin
Les 39 marches (The 39 Steps, 1935), Alfred Hitchcock
Agent Secret (Sabotage, 1936), Alfred Hitchcock
Vers sa destinée (Young Mister Lincoln, 1939), John Ford
Correspondant 17 (Foreign Correspondent, 1940), Alfred Hitchcock
Les Raisins de la colère (The Grapes of Wrath, 1940), John Ford
Cinquième Colonne (Saboteur, 1942), Alfred Hitchcock.
Bataan (1943), Tay Garnett
Les Bourreaux meurent aussi (Hangmen Also Die !, 1943), Fritz Lang
L'Étoile du Nord (The North Star, 1943), Lewis Milestone, Armando Crispino
Face au soleil levant (Behind the Rising Sun, 1943), Edward Dmytryk
Mission à Moscou (Mission to Moscow, 1943), Michael Curtiz
Vaudou (I walked with a zombie, 1943), Jacques Tourneur
Prisonniers de Satan (The Purple Heart, 1944), Lewis Milestone
Aventures en Birmanie (Objective Burma!, 1945), Raoul Walsh
La Maison de la 92^e rue (The House on 92nd Street, 1945), Henry Hathaway
Les Sacrifiés (They Were Expendables, 1945), John Ford
Les Enchaînés (Notorious, 1946), Alfred Hitchcock
Iwo Jima (Sands of Iwo Jima, 1946), Allan Dwan
13, rue Madeleine (1947), Henry Hathaway
Le Carrefour de la mort (Kiss of Death, 1947), Henry Hathaway
Feux croisés (Crossfire, 1947), Edward Dmytryk
Sang et or (Body and Soul, 1947), Robert Rossen
L'Enfer de la corruption (Force of Evil, 1948), Abraham Polonsky

Le Fils du désert (Three Godfathers, 1948), John Ford
La Grande menace (Walk a Crooked Mile, 1948), Gordon Douglas
Le Massacre de Fort Apache (Fort Apache, 1948), John Ford
Le Rideau de fer (The Iron Curtain, 1948), William Wellman
Bastogne (Battleground, 1949), William Wellman
La Charge héroïque (She Wore a Yellow Ribbon, 1949), John Ford
The Red Menace (1949), R. G. Springsteen
24h chez les Martiens (Rocketship XM, 1950), Kurt Neumann
Le Convoi des Braves (Wagonmaster, 1950), John Ford
Destination Lune ! (Destination Moon, 1950), Irving Pichel
J'ai vécu l'enfer en Corée (The Steel Helmet, 1950), Samuel Fuller
Rio Grande (1950), John Ford
Un Américain en Corée (A Yank in Korea, 1951), Lew Landers
Baïonnette au Canon (Fixed Bayonets, 1951), Samuel Fuller
La Chose d'un autre monde (The Thing from Another World, 1951), Christian Nyby
Le Jour où la Terre s'arrêta (The Day the Earth Still Stood, 1951), Robert Wise
S.O.S Corée (Korea Patrol, 1951), Max Nosseck
Big Jim McLain (1952), Edward Ludwig
La Captive aux yeux clairs (The Big Sky, 1952), Howard Hawks
Le Guêpier (Walk East on Beacon, 1952), Alfred L. Werker
Invasion USA (1952), A.E. Green
I was a Communist from the FBI (1952), G. Douglas
Le Port de la drogue (Pick up on South Street, 1952), Samuel Fuller
My Son John (1952), Leo McCarey
Le Train sifflera trois fois (High Noon, 1952), Fred Zinneman
La Guerre des mondes (War of Worlds, 1953), Byron Haskin
Le Météore de la nuit (It came from an Outer space, 1953), Jack Arnold
Le Sorcier du Rio Grande (Arrowhead, 1953), Charles Marquis Warren
La Ferme des animaux (Animal Farm, 1954), John Halas
Les Héros sont fatigués (1954), Yves Ciampi
Des Monstres attaquent la ville (Them !, 1954), Gordon Douglas
Prisoner of War (1954), Andrew Marton
Quatres Cavaliers étranges (Silver Lode, 1954), Alan Dwan
Le Général du diable (Des Teufels General, 1955), Helmut Käutner

Le Monstre vient de la mer (It Came from Beneath the Sea, 1955), Robert Gordon
La Rivière de nos amours (The Indian Fighter, 1955), André de Toth
Les Survivants de l'infini (The Island Earth, 1955), Joseph M. Newman
Tarantula (1955), Jack Arnold
Attaque! (Attack!, 1956), Robert Aldrich
L'Attaque des crabes géants (Attack of the Crab Monsters, 1956), Roger Corman
L'Invasion des profanateurs de sépultures (Invasion of the Body Snatchers, 1956), Don Siegel
Planète interdite (Forbidden Planet, 1956), Fred McLeod Wilcox
La Prisonnière du désert (The Searchers, 1956), John Ford
The Rack (1956), Arnold Laven
L'Aigle vole au soleil (The Wings of Eagles, 1957), John Ford
Côte 465 (Men in War, 1957), Anthony Mann
Les Sentiers de la gloire (Path of Glory, 1957), Stanley Kubrick
Le Septième Sceau (Det sjunde inseglet, 1957), Ingmar Bergman
Torpilles sous l'Atlantique (Enemy Below, 1957), Dick Powell
Un Américain bien tranquille (The Quiet American, 1958), Joseph Mankiewicz
Le Bal des maudits (Young Lions, 1958), Edward Dmytryk
Danger planétaire (The Blob, 1958), I.S. Yeaworth Jr.
Sueurs froides (Vertigo, 1958), Alfred Hitchcock
La Gloire et la peur (Pork Chop Hill, 1959), Lewis Milestone
La Mort aux trousses (North by Northwest, 1959), Alfred Hitchcock
Alamo (The Alamo, 1960), John Wayne
Contre-espionnage (Man on a String, 1960), André de Toth
Un Crime dans la tête (The Manchurian Candidate, 1962), John Frankenheimer
L'Enfer est pour les héros (Hell is for Heroes, 1962), Don Siegel
Le Jour le plus long (The Longest Day, 1962), Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard
 Wicki, Gerd Oswald et Darryl F. Zanuck
Les Maraudeurs attaquent (Merill's Marauders, 1962), Samuel Fuller
Les Désaxés (The Misfits, 1963), John Huston
La Bataille des Ardennes (Battle of the Bulge, 1965), Ken Annakin
La plus belle histoire jamais contée (The Greatest Story Ever Told, 1965), George Stevens
Les Professionnels (The Professionals, 1966) de Richard Brooks
Le Secret du rapport Quiller (The Quiller Memorandum, 1966), Michael Anderson
Bonnie et Clyde (Bonnie and Clyde, 1967), Arthur Penn

Les Douze salopards (*The Dirty Dozen*, 1967), Robert Aldrich
Le Lauréat (*The Graduate*, 1967), Mike Nichols
Le Sable était rouge (*Beach Red*, 1967), Cornel Wilde
Barbarella (1968), Roger Vadim
Les Bérêts verts (*The Green Berets*, 1968), John Wayne
Duel dans le Pacifique (*Hell in Pacific*, 1968), John Boorman
Greetings (1968), Brian De Palma
La Nuit des morts-vivants (*Night of the Living Dead*, 1968), George A. Romero
On achève bien les chevaux (*They Shoot Horses, Don't They?*, 1968), Sydney Pollack
La Planète des singes (*Planet of the Apes*, 1968)
Alice's Restaurant (1969), Arthur Penn
La Horde sauvage (*The Wild Bunch*, 1969), Sam Peckinpah
Medium Cool (1969), Haskell Wexler
De l'or pour les braves (*Kelly's Heroes*, 1970), Brian G. Hutton
La Lettre du Kremlin (*The Kremlin Letter*, 1970), John Huston
Little Big Man (1970), Arthur Penn
M.A.S.H (1970), Robert Altman
Patton (1970), Franklin Shaffner
Soldat Bleu (*Blue Soldier*, 1970), de Ralph Nelson
Tora! Tora! Tora! (1970), Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda
French Connection (1971), William Friedkin
Klute (1971), Alan J. Pakula
Jeremiah Johnson (1972), Sidney Pollack
Complot à Dallas (*Executive Action*, 1973), David Miller
Délivrance (*Deliverance*, 1973), John Boorman
L'Exorciste (*The Exorcist*, 1973), William Friedkin
L'Homme des hautes plaines (*High Plains Drifter*, 1973), Clint Eastwood
Le Piège (*The Mackintosh Man*, 1973), John Huston
Soleil Vert (*Soylent Green*, 1973), Richard Fleischer
À cause d'un assassinat (*The Parallax View*, 1974), Alan J. Pakula
Easy Rider (1974), Dennis Hooper
Les Dents de la mer (*Jaws*, 1975), Steven Spielberg
Les Trois jours du Condor (*Three Days of the Condor*, 1975), Sidney Pollack
Tueur d'élite (*The Killer Elite*, 1975), Sam Peckinpah

Josey Wales, hors la loi (The Outlaw Josey Wales, 1976), Clint Eastwood
Marathon Man (1976), John Schlesinger
Rocky (1976), John G. Avildsen
Taxi Driver (1976), Martin Scorsese
Croix de fer (Cross of Iron, 1977), Sam Peckinpah
Héros (Heroes, 1977), Jeremy Kagan
Légitime Violence (Rolling Thunder, 1977), John Flynn
Rencontre du troisième type (Close Encounters of the Third Kind, 1977), Steven Spielberg
Star Wars Episode IV : Nouvel Espoir (Star Wars, 1977), George Lucas
Boys of Company C (1978), Sidney Furie
Alien, le huitième passage (Alien, 1978), Ridley Scott
Les Guerriers de l'enfer (Who'll Stop the Rain, 1978), Karel Reisz
L'Invasion des profanateurs de sépultures (Invasion of the Body Snatchers, 1978), Philip Kaufman
Le Merdier (Go Tell the Spartans, 1978), Ted Post
Le Retour (Coming Home, 1978), Hal Ashby
Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter, 1978), Michael Cimino
Zombie : le crépuscule des morts (Dawn of the Dead, 1978), George A. Romero
Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coppola
Rocky 2 : La revanche (Rocky II, 1979), Sylvester Stallone
Le Syndrome chinois (The China Syndrome, 1979), James Bridges
Taps (1981), Harold Becker
E.T. (E.T. The extra-terrestrial, 1982), Steven Spielberg
Firefox, l'Arme absolue (Firefox, 1982), Clint Eastwood
First Blood (Rambo, 1982), Ted Kotcheff
Officier et gentleman (An Officer and a Gentleman, 1982), Taylor Hackford
Jamais plus jamais (Never Say Never Again, 1983), Irvin Kershner
Octopussy (1983), John Glen
Le Retour de l'inspecteur Harry (Sudden Impact, 1983), Don Siegel
Retour vers l'enfer (Uncommon Valor, 1983), Ted Kotcheff
L'Aube rouge (Red Dawn, 1984), John Milius
Portés disparus (Missing in Action, 1984), Joseph Zito
Dangereusement vôtre (A View to Kill, 1985), John Glen
Invasion USA (1985), Joseph Zito

Le Jour des morts-vivants (Day of the Dead, 1985), George A. Romero
Rambo: First Blood Part II (First Blood, 1985), Georges Cosmatos
Rocky 4 (Rocky IV, 1985), Sylvester Stallone
Le Maître de guerre (Heartbreak Ridge, 1986), Clint Eastwood
Platoon (1986), Oliver Stone
Salvador (1986), Oliver Stone
Top Gun (1986), Tony Scott
Full Metal Jacket (1987), Stanley Kubrick
Good Morning Vietnam (1987), Barry Levinson
Hamburger Hill (1987), John Irvin
Jardins de pierre (Gardens of Stone, 1987), Francis Ford Coppola
Invasion Los Angeles (They Live, 1988), John Carpenter
Piège de Cristal (Die Hard, 1988), John McTiernan
Off Limits (1988), Christopher Crowe
Rambo 3 (Rambo III, 1988), Peter MacDonald
Outrages (Casualties of War, 1989), Brian De Palma
The Iron Triangle (1989), Eric Weston
Star Trek VI : Terre inconnue (Star Trek VI : The Undiscovered Country, 1991),
Jeux de Guerre (Patriot Games, 1992), Phillip Noyce
Body Snatchers, l'invasion continue (Body Snatchers, 1993), Abel Ferrara
Blown Away (1994), Stephen Hopkins
Une Journée en enfer (Die Hard With a Vengeance, 1995), John McTiernan
Ennemis Rapprochés (The Devil's Own, 1997), Alan J. Pakula
Couvre-feu (The Siege, 1998), Edward Zwick
Il faut sauver le soldat Ryan (Saving Private Ryan, 1998), Steven Spielberg
La Chute du faucon noir (Black Hawk Down, 2001), Ridley Scott
Pearl Harbor (2001), Michael Bay
Domage collatéral (Collateral Damage, 2002), Andrew Davis
Nous étions soldats (We Were Soldiers, 2002), Randall Wallace
La Somme de toutes les peurs (The Sum of all Fears, 2002), Phil Alden Robinson
Le Territoire des morts (Land of the Dead, 2004), George A. Romero
Invasion (The Invasion, 2006), Olivier Hirschbiegel
Mémoires de nos pères (Flags of Our Fathers, 2006), Clint Eastwood
X-Men : L'affrontement final (X-Men : The Last Stand, 2006), Brett Ratner

Dans la vallée d'Elah (In the Valley of Elah, 2007), Paul Haggis
Lettres d'Iwo Jima (Letters from Iwo Jima, 2007), Clint Eastwood
Star Trek (2009), J. J. Abrams

The Big Shave (1967), Martin Scorsese (court métrage)

Documentaires:

La Section Anderson (1967), Pierre Schoendoerffer

Loin du Vietnam (1967) de Joris Ivens, Claude Lelouch, Alan Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard et William Klein, sous la supervision de Chris Marker

17° Parallèle (1968) de Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens

La Sixième face du Pentagone (1968) de Chris Marker et François Reichenbach

Free the Army (1972), Francine Parker

Le Cœur et l'esprit (Heart and Mind, 1974), Peter Davis

Introduction to the Enemy (1974), Haskell Wexley

Films institutionnels

Pourquoi nous combattons (Why We Fight, 1941-1944), Department of Defense

Men of the FBI (1941)

The FBI Front (1942)

The Five Cities of June (1963), USIA, Bruce Herschensohn

The School at Rincon Santo (1963), USIA, James Blue

The March (1964), USIA, James Blue

Why Vietnam? (1965), Department of Defense

John F. Kennedy: Years of Lightning, Day of Drums (1966), USIA, Bruce Herschensohn

Know Your Enemy-the Viet-cong (1966), Department of Defense

The Silent Majority (1969), USIA, Bruce Herschensohn

The Infinite Journey (1970), USIA, Walter De Hoog

Vietnam, Vietnam (1971), USIA, Sherman Beck

Table des matières

Introduction	15
Première partie : L'ennemi manifeste	37
Chapitre 1 : L'ennemi dans le film de guerre.....	41
Section 1 – L'anticommunisme comme ciment idéologique.....	41
I. La stigmatisation de l'ennemi : une constante politique et cinématographique... 42	42
A. La dépolitisation et la réduction de l'ennemi communiste	42
a. Un manichéisme traditionnel : la diabolisation de l'ennemi comme outil du discours politique	42
1. La permanence de la rhétorique manichéenne : le « style paranoïaque » du discours politique	43
2. La permanence de la représentation : la question du hors-champ dans le film de guerre	46
b. Une politique extérieure impérialiste et interventionniste	48
1. La prégnance des mythes fondateurs.....	49
2. Une représentation impérialiste de l'Asiatique	52
B. L'évolution du rôle et de la fonction de l'ennemi dans le film de guerre	55
a. De la Seconde Guerre mondiale à la guerre de Corée : l'ennemi, élément fédérateur du groupe (1947-1962).....	56
1. La Seconde Guerre mondiale et la prolongation de l'épiphanie de la victoire : consensus et union nationale contre l'ennemi communiste.....	57
2. La guerre de Corée : ambiguïté et difficile identification de l'ennemi.....	60
b. De la guerre du Vietnam à la présidence de Ronald Reagan : l'ennemi, briseur du consensus américain et moyen de reconquête idéologique (1962-1989)	64
1. Le recours aux films allusifs : Les <i>Dirty Group Movies</i>	65
2. La figure de l'ennemi, génératrice de tensions au sein du groupe	67
II. Le discours cinématographique et le traitement filmique de l'ennemi	70
A. L'ennemi coréen et vietnamien : nouvelles incarnations archétypales du « <i>Yellow Peril</i> ».....	70
a. Les caractéristiques fondatrices du <i>Yellow Peril</i>	71
1. Une vision globale de l'Asiatique : « <i>All Asians Look Alike</i> ».....	71
2. La déshumanisation du <i>Yellow Peril</i>	75
b. Les stéréotypes récurrents	77

1.	Le soldat ennemi.....	78
2.	La féminisation de l'ennemi.....	81
B.	Une focalisation américano-centrée.....	84
a.	Le motif du siège.....	85
1.	Protéger la cité sur la colline.....	85
2.	Une représentation collective et massive de l'ennemi.....	87
b.	Imaginaires westerniens au Vietnam et déréalisation du film de guerre	89
1.	Le motif puritain de la captivité.....	89
2.	Les couleurs de la guerre : du réalisme à la déréalisation.....	91
Section 2 – La consécration du modèle démocratique américain.....		94
I.	La promotion et la projection des valeurs nationales dans le film de guerre.....	95
A.	Le cinéma, une machine à fabriquer du sentiment national.....	96
a.	Le cinéma de guerre, reflet d'un imaginaire national.....	96
1.	La nation par la foi commune : une « communauté imaginée » cimentée par la religion civile.....	97
2.	Naissance de la guerre à l'écran : naissance d'une nation.....	102
b.	Le cinéma, facteur d'enculturation et créateur de mythologies nationales.....	106
1.	La Seconde Guerre mondiale et la projection du sacrifice légitime.....	106
2.	La reconstruction de l'idéal national américain suite au trauma vietnamien.....	109
B.	Propagande sociologique et propagande politique.....	111
a.	La propagande sociologique : vecteur de diffusion de l' <i>American way of life</i> 112	
1.	Définitions.....	112
2.	L'autopromotion de l'Amérique : <i>Sell America Abroad</i>	114
b.	Le film de guerre et la propagande sociologique.....	117
1.	La mise en images de la politique extérieure.....	118
2.	John Wayne et Jane Fonda : deux figures antagonistes guerrières.....	121
II.	La collaboration de l'industrie du cinéma avec le Département de la Défense.....	126
A.	L'évolution de la collaboration entre Hollywood et le <i>DoD</i>	127
a.	Du début de la Guerre froide à la guerre du Vietnam : la militarisation du cinéma et du modèle héroïque.....	127
1.	Le principe de la coopération : procédure et visibilité.....	128
2.	Réelle incidence sur le contenu des films et sur la représentation de l'ennemi.....	132
b.	Les années quatre-vingt et le retour en force de la coopération.....	137
1.	La restauration de l'image des forces armées après le Vietnam.....	137
2.	Existence d'un cinéma de sécurité nationale ?.....	139

B.	Les relations publiques et la propagande pendant la Guerre froide.....	140
a.	La Guerre froide et les velléités éducatives du Département de la Défense 141	
1.	Une politique de <i>Public Relations</i>	142
2.	Le Projet « Militant Liberty ».....	145
b.	Contribution à l'effort de guerre au Vietnam.....	146
1.	Analyse de la scène d'ouverture des <i>Bérets Verts (The Green Berets, 1968)</i> 147	
2.	La production de documentaires défendant la légitimité de l'action américaine	149
	Chapitre 2 : L'ennemi dans le film d'espionnage	153
	Section 1 : L'espion, ennemi de l'ombre	154
I.	Définition et évolution du film d'espionnage	154
A.	La paranoïa, ciment idéologique des films d'espionnage	155
a.	La perméabilité des frontières : l'ennemi intérieur venu de l'extérieur....	155
1.	Matrices narratives, structures du récit et personnages	156
2.	La mise en place d'un dispositif législatif répressif propice à la paranoïa	160
b.	<i>Hollywood Agit-Prop</i> : La Chasse aux sorcières et les premières productions anticommunistes.....	163
1.	La Chasse aux sorcières au sein des studios : les auditions de la HUAC	163
2.	Les premières productions anticommunistes (1947-1953).....	167
B.	De la vulgarisation du héros-espion aux fictions paranoïaques	171
a.	De l'espion britannique James Bond aux anti-héros des années soixante	171
1.	Les pastiches américains de la saga James Bond	171
2.	L'ambivalence des valeurs : apparition de l'anti-héros dans le genre....	173
b.	De la politique-fiction aux films paranoïaques	175
1.	D'une menace extérieure à une conspiration interne.....	176
2.	La réaffirmation de l'individu comme valeur cardinale de la démocratie américaine	179
II.	Le discours cinématographique et le traitement filmique de l'ennemi	182
A.	Le personnage de l'espion communiste	182
a.	La Cinquième Colonne : un archétype persistant et pratique	183
1.	La criminalisation du communisme	183
2.	L'acceptation large du communiste et la dépolitisation de son idéologie..	185
b.	Les stéréotypes et les personnages récurrents de l'espion communiste....	188
1.	L'espion soviétique, héritier de l'ennemi nazi	188
2.	L'intellectuel endoctriné et le scientifique	191
3.	La femme et le communisme.....	193

B.	Le théâtre d'opération de l'espion dans le dispositif cinématographique	196
a.	Un mode de représentation réaliste	196
1.	La clairvoyance face au système politique et au mode de vie soviétique	196
2.	La représentation des territoires derrière le Rideau de fer	198
b.	Un mode de représentation allégorique	201
1.	La démocratie américaine, ultime rempart face à la contagion communiste	201
2.	Le territoire américain dans les fictions paranoïaques	204
Section 2 :	L'espion, acteur du consensus culturel	208
I.	La diffusion des valeurs et l'idéologie dans le film d'espionnage	210
A.	L'importance de la religion civile dans le genre	210
a.	La dimension religieuse	211
b.	La dimension patriotique	213
B.	Le questionnement des valeurs de l' <i>American way of life</i>	216
a.	Les acteurs récurrents : Richard Widmark et Max Von Sidow	216
b.	La fin d'un manichéisme tranché	219
II.	Le travail de propagande et d'influence des agences de renseignements	222
A.	Le « <i>state-private network</i> » mis en place par la CIA	223
a.	Actions clandestines et absence à l'écran	223
1.	Le recours aux informateurs	223
2.	<i>Un Américain bien tranquille (The Quiet American, 1958)</i>	227
b.	La promotion de l'Amérique par un vaste réseau d'amis privés	230
B.	La politique de propagande du FBI	233
a.	La politique de surveillance globale de l'industrie par le FBI	233
1.	Tentative de contrôle du contenu des films	233
2.	Le soutien du FBI aux assauts conservateurs sur Hollywood	236
b.	Façonnage et soutien aux productions : la dramatisation de la menace communiste	239
Seconde partie :	L'ennemi métaphorisé	244
Chapitre 3 :	L'ennemi dans le film fantastique et la science-fiction	246
Section I :	Thématique de l'invasion et peur de l'assimilation	248
I.	The Thing, du monstre classique à « l'abjection polymorphe »	249
A.	Le cadre et l'origine de l'invasion	249
a.	Un isolement stratégique propice à l'apparition monstrueuse	250
1.	L'Arctique	250
2.	L'Antarctique	252
b.	L'intrusion extraterrestre	255
1.	L'extraterrestre classique des années cinquante	255

2. Le <i>sur-monstre</i> de Carpenter.....	257
B. Les modalités de l'invasion.....	260
a. La peur de la subversion chez Nyby.....	261
1. Un manichéisme classique : solidarité et consensus.....	261
2. Le triomphe militariste sur la science.....	263
b. L'aliénation de l'humain chez John Carpenter.....	265
1. L'indétermination du monstre : dissension et individualisme.....	266
2. Le prolifération du mal et le retour phobique de l'ennemi.....	267
II. Les <i>Body Snatchers</i> : la menace de la substitution et de la désincarnation.....	270
A. Le cadre et l'origine de l'invasion.....	271
a. La figure du double.....	271
1. La subversion du réel.....	272
2. Un double végétal extraterrestre.....	274
b. Le principe du <i>snatching</i>	276
1. Une apologie de la vigilance.....	277
2. L'accaparement des corps.....	278
B. Les modalités de l'invasion.....	279
a. Une pandémie de la duplication.....	280
1. Une prolifération d'ordre virale.....	280
2. La métaphore médicale renversée.....	281
b. L'inéluctable uniformisation de la société.....	283
1. Une Amérique en proie à la standardisation.....	283
2. Une Amérique en proie à la fin des idéaux.....	285
Section 2. Analyse d'une figure moderne : le mort-vivant de Georges A. Romero.....	288
I. Le mort-vivant, la métaphore du déterrement.....	290
A. La modernisation politique du mort-vivant.....	290
a. Une figure subversive et radicale.....	291
1. Le désenchantement du mort-vivant : l'absence de sens.....	291
2. Une esthétique nouvelle.....	292
b. L'apparition et le surgissement symbolique du mort-vivant.....	294
1. La contamination du cadre.....	294
2. Le chaos préexistant à l'invasion.....	295
B. Une prolifération macabre.....	298
a. La fonction aliénante de l'invasion.....	298
1. Une avancée lente, massive et inexorable.....	298
2. La perte de toute individualité.....	300
b. Les morts-vivants, opprimés oppresseurs.....	301

1.	La « zombification » des humains.....	302
2.	Vers des traces d'humanité chez les morts-vivants ?	304
II.	Le mort-vivant ou la fin de l'Histoire.....	305
A.	La tentative de sanctuarisation du territoire américain.....	306
a.	La dé-conquête symbolique du territoire	306
1.	Le repli et l'enfermement : l'état de siège permanent.....	307
2.	Une destinée manifeste inversée.....	308
b.	Le mort-vivant, catalyseur des contestations et du conflit au Vietnam	310
1.	L'iconographie de la contestation.....	310
2.	L'utilisation de la rhétorique militaire et stratégique	311
B.	Une société en déliquescence vouée à la disparition.....	314
a.	La fin du contrat social	314
1.	La disparition des institutions et des autorités.....	315
2.	Le délitement des rapports sociaux et familiaux	316
b.	Une logique de l'épuisement : l'impossible reconstruction.....	318
1.	Du cannibalisme au consumérisme	318
2.	Le mort-vivant : le dernier Homme ?	321
Chapitre 4 :	L'ennemi dans le cinéma post-Vietnam.....	324
Section 1 :	Crise de représentation de l'ennemi sur fond de guerre du Vietnam.....	325
I.	Un désarroi politique et social.....	326
A.	Retours traumatiques et dénonciation de la guerre	326
a.	La difficile représentation du conflit : le recours aux autres genres	327
1.	Les années soixante et la contestation de l'ordre établi.....	327
2.	L'évolution symptomatique du western	330
b.	Les années soixante-dix, la question du retour et les premiers <i>Vietnam War Films</i>	333
1.	La question du retour des vétérans : entre marginalisation et exclusion .	334
2.	Les premiers films abordant frontalement le conflit au Vietnam.....	336
B.	La guerre du Vietnam, de la métaphore à l'allégorie.....	339
a.	La remise en cause de la mythologie guerrière.....	340
1.	Une « cavalerie de l'impuissance »	340
2.	Imaginaires westerniens et inversions mythologiques	344
b.	Dramatisation du conflit par la métaphore et l'allégorie	347
1.	La métaphore de la roulette russe dans <i>Voyage au bout de l'enfer</i>	347
2.	La remontée du fleuve dans <i>Apocalypse Now</i>	350
II.	Le fardeau de la défaite militaire et la justification morale de la guerre.....	354
A.	Représenter la défaite : le Vietnam « <i>a symbol, not a place</i> »	355

a.	L'ethnocentrisme américain : l'absence de l'ennemi	355
b.	Le désespoir de Goliath : la fascination de l'ennemi	358
B.	La réappropriation du Vietnam : un début de révisionnisme	362
a.	La déréalisation du film de guerre : un bombardement visuel.....	363
b.	La thématique de la survie : le retour de l'individualisme.....	365
Section 2 : L'ennemi, instrument de la reconquête symbolique et idéologique de la		
décennie Reagan.....		369
I.	Retour de l'anticommunisme : la résurgence du style paranoïaque	370
A.	La recomposition <i>reagannienne</i> de la menace soviétique.....	371
a.	La stratégie discursive	371
b.	Illustration à l'écran : retour d'un manichéisme tranché.....	374
B.	Le leadership américain : remilitarisation et retour de la masculinité.....	379
a.	Le président Reagan, « <i>the quintessential macho president</i> ».....	379
b.	L'hypertrophie des corps, comme moyen de réinvestir la puissance.....	382
II.	Le révisionnisme et la reconquête symbolique de la guerre au Vietnam	386
a.	Une nécessité politique, prétexte à l'allongement de la guerre.....	388
b.	Création d'un mythe cinématographique : une victoire symbolique sur	
	l'ennemi.....	392
1.	La régénération du héros dans la violence	392
2.	La stigmatisation du gouvernement et de la technologie	396
a.	Célébration de l'héroïsme et du noble combattant	401
b.	Dépolitisation du conflit et volonté de commémorer le Vietnam	405
Conclusion.....		410
Bibliographie.....		418
Ouvrages.....		418
Discours politiques/documents officiels		434
Articles		436
Filmographie		442
Table des matières.....		450