



HAL
open science

Corps de terreur : genres, races et sexualités dans les représentations hollywoodiennes du terrorisme (1960-2010)

Michel Bondurand Mouawad

► To cite this version:

Michel Bondurand Mouawad. Corps de terreur : genres, races et sexualités dans les représentations hollywoodiennes du terrorisme (1960-2010). Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA116 . tel-01576699

HAL Id: tel-01576699

<https://theses.hal.science/tel-01576699>

Submitted on 23 Aug 2017

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.

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

ED 267 « Arts et Médias »
EA 185 IRCAV

Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles

CORPS DE TERREUR :
Genres, races et sexualités dans les
représentations hollywoodiennes du terrorisme
(1960-2010)

Michel BONDURAND MOUAWAD

Présentée et soutenue publiquement le 21 novembre 2016

Directrice de thèse : Mme Raphaëlle MOINE

JURY

M. Charles-Antoine COURCOUX, Maître d'enseignement et de recherche, Université de
Lausanne

M. Laurent JULLIER, Professeur, Université de Lorraine et directeur de recherche à
l'USNP 3 (IRCAV)

Mme Raphaëlle MOINE, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Mme Geneviève SELLIER, Professeure, Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

Mme Linda WILLIAMS, Chancellor's Professor Emeritus, University of California at
Berkeley

Corps de terreur : genres, races et sexualités dans les représentations hollywoodiennes du terrorisme (1960-2010)

La violence terroriste se définit principalement par le projet politique qui la motive. Or, depuis plusieurs décennies, Hollywood propose des personnages terroristes sans motivations politiques avérées. Notre étude montre que la dépolitisation apparente de ces antagonistes particuliers fait entrer la représentation du terroriste dans une politique identitaire complexe dans laquelle le corps du personnage devient le véhicule principal du discours politique et que ce dernier porte principalement sur la renégociation des identités culturelles américaines, notamment sur les questions de races, de genres et de sexualités. À travers une approche historique qui relie en permanence les représentations analysées aux contextes sociologiques et culturels dans lesquels elles apparaissent, cette thèse montre comment Hollywood crée un archétype dont les caractéristiques principales reposent sur sa capacité à assurer une renégociation permanente des catégories identitaires dominantes afin de renforcer leur légitimité et leur hégémonie. En situant la genèse du personnage dans les films d'espionnage de la Guerre froide, cette étude couvre cinq décennies de production hollywoodienne sur le terrorisme et montre ainsi que les attaques du 11 septembre 2001 n'engendrent pas de rupture majeure dans ce domaine mais forcent plutôt l'industrie à abandonner un archétype que la postmodernité a rendu ingérable.

Mots-clés : Terrorisme – Cinéma hollywoodien – Gender Studies – Études culturelles – Relations ethno-raciales – États-Unis – Représentations

*

Bodies of Terror : Gender, Race, and Sexuality in Hollywood Representations of Terrorism (1960-2010)

Even though terrorist violence is defined by a manifest political agenda, for decades Hollywood has created terrorist villains with no specific political motivations. This study argues that the apparent lack of political content in the fictional representations of terrorism is actually compensated by an other political agenda that has to be read onto the bodies of those fictional terrorists and appears chiefly through gender, race and sexuality. Following a chronological approach, this study systematically connects the historical, sociological, and cultural contexts of production in order to highlight how Hollywood constructed an archetypal character of which unique features consist of communicating different speeches that help the dominant American cultural groups to permanently negotiate and strengthen their hegemonic power. After locating its origins in the spy fiction films of the 1960's, we have studied the representations of terrorism over five decades. We were then able to demonstrate that the attacks of 9/11 were not a critical shift in Hollywood depiction of terrorism but rather forced the industry to leave behind a fictional construction which became unbearable after its emergence in what we have called « a postmodern reality ».

Keywords : Terrorism – Hollywood – Gender Studies – Cultural Studies – Interracial relations – United-States – Representations

Remerciements

Il me sera difficile d'exprimer avec justesse toute la gratitude que je dois à Raphaëlle Moine pour avoir accepté de diriger ce projet, de m'avoir patiemment formé, guidé et épaulé durant les six années de ce périple, d'avoir toujours compris l'impact d'une thèse dans la vie d'un travailleur à plein temps, enfin et surtout, de m'avoir amicalement soutenu et conseillé lors des accidents de la vie qui m'ont forcé à faire plusieurs pauses dans ce travail. Les pages qui suivent, comme d'autres écrites ailleurs, lui doivent énormément.

Mes plus sincères remerciements vont aussi :

aux membres du jury pour m'avoir fait l'honneur de lire, d'évaluer et de discuter mon travail.

à Geneviève Sellier, pour m'avoir appris la rigueur à travers ses travaux, ses séminaires et ses commentaires sur mes propres interventions, et le courage intellectuel à travers son exemple.

à Linda Williams, pour la fulgurance de ses démonstrations, pour sa pensée qui nourrit pleinement cette thèse et pour nos conversations amicales et joyeuses.

à Charles-Antoine Courcoux, Mireille Berton, Guillaume Soulez, Barbara Laborde, Martin Goutte, Antoine Gaudin, Gwénaëlle Le Gras, Mehdi Derfoufi, qui ont eu confiance en ce travail et m'ont invité à le présenter dans leurs colloques, leurs séminaires et leurs revues.

à Laura Mulvey, pour la bienveillance de ses remarques, la gentillesse de sa correspondance et pour ses encouragements.

à mes collègues et à mes étudiants de Paris 3 où j'enseigne depuis 2011 et qui ont apporté de l'eau au moulin de cette pensée.

à Clémentine Gallot pour son intérêt, son aide et ses contacts et à Kathryn Bigelow, pour son temps, ses réponses à mes questions et la confirmation que mes hypothèses allaient dans la bonne direction.

à Edward Costello, chef et mentor, qui m'a soutenu à chaque étape de cette aventure insensée en m'encourageant à mener de front ma carrière professionnelle et mes pataugements de jeune chercheur.

à Serge Marino et à Laetitia Boisdron, amis et relecteurs attentifs.

à Frédéric Lagrange pour son amitié, son exemple et la richesse de nos conversations depuis vingt ans qui doivent assurément nourrir quelques pages de cette thèse.

à Rostom Mesli pour sa patiente relecture des articles tirés de ce travail, pour sa pensée et son style qui – je l'espère - a imprimé le mien.

à mes collègues et à mes étudiants des universités de la Caroline du Nord et de l'Illinois à Paris pour leur flegme dans les moments de surmenage.

à Kurt Cooper, à Philippe Gimaret, à ma famille, à tous ceux qui ont eu à subir et à supporter le calvaire de vivre aux côtés d'un thésard.

enfin à Cyril Teyssier. Pour être toujours là. Merci.

*À mes parents,
corps de lumière.*

« Neither the slave trade nor the subjugation/extermination of natives by colonists was an exclusively Anglo-American enterprise. The mass genocides of modern times belong not to the history of the Americas, but to Europe, Asia, and Africa. What is distinctively « American » is not necessarily the amount or kind of violence that characterizes our history but the mythic significance we have assigned to the kind of violence we have actually experienced, the forms of symbolic violence we imagine or invent, and the political uses to which we put that symbolism. »

Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, p. 23.

SOMMAIRE

CORPS DE TERREUR : Genres, races, et sexualités dans les représentations hollywoodiennes du terrorisme (1960-2010)

INTRODUCTION.....	13
Chapitre 1. GUERRE FROIDE ET TERRORISTES CHAUDS (1960-1980).	41
A. Formation d'un personnage archétypal : la série des James Bond.....	42
B. Terreur de l'impuissance nationale dans <i>Black Sunday</i> (John Frankenheimer, 1977).....	59
C. La sexualité guerrière et totémique du terroriste dans <i>Nighthawks (Les Faucons de la nuit, Bruce Malmuth, 1981)</i>	86
Conclusion.....	101
Chapitre 2. LES ANNÉES REAGAN : SPECTACLE DE LA SUBVERSION ET NAISSANCE DES CORPS TERRORISTES CONTEMPORAINS.....	103
A. Des années de propagande belliciste.....	103
B. Apparition du « Middle East » comme espace et corps terroristes.....	116
C. Le fantasme de l'invasion, la fascination pour le partisan et le plaisir de l'attentat.....	133
Conclusion	158
Chapitre 3. LE TERRORISTE COMME FIGURE DE LA RÉDEMPTION RACIALE ET HÉTÉROSEXUELLE DANS LES ANNÉES 1990 (1988-2001).....	161
A. Une nouvelle œuvre matricielle : <i>Die Hard (Piège de cristal, John McTiernan, 1988)</i>	166
B. Une blanchité américaine « fin de siècle » : la question raciale posée par les terroristes irlandais.....	193
C. L'ennemi intérieur : mon voisin, cet« hétéroterroriste ».....	220
Conclusion	254
Chapitre 4. ÉCONOMIE TRAUMATIQUE DES CORPS (1991-2006).....	257
A. Du terroriste arabe au terroriste musulman : de <i>True Lies (Le Caméleon, James Cameron, 1994)</i> à <i>The Siege (Couvre-feu, Edward Zwick, 1998)</i>	261
B. Le 11 septembre 2001 et la disparition des corps.....	287
C. Les premiers essais d'œuvres de mémoire et le retour du corps musulman dans <i>United 93 (Paul Greengrass, 2006)</i>	322
Conclusion	339
Chapitre 5. NOUVELLES STRATÉGIES DE REPRÉSENTATION DANS LES ANNÉES 2000.	343
A. Le corps terroriste comique : un oxymore de la représentation ?.....	346
B. Le démembrement du corps et la torture en spectacle.....	370
C. Ce que Hollywood n'a pas voulu faire, le <i>War Porn</i> l'a osé.....	392
CONCLUSION.....	413
BIBLIOGRAPHIE.....	423
SOURCES ET ARCHIVES.....	435
FILMOGRAPHIE	443
TABLE DES MATIÈRES	452

INTRODUCTION

Le terrorisme est devenu un phénomène majeur des relations internationales. De nombreuses zones à travers le monde vivent désormais dans la terreur des attentats qui surviennent parfois quotidiennement pour les pays qui sont le plus touchés. Au cours des deux dernières décennies, guerre et terrorisme se sont rapprochés et semblent désormais pouvoir se confondre en Syrie, en Irak ou en Afghanistan¹. À l'heure où j'écris cette introduction, la France et les Etats-Unis viennent aussi de subir une série de violentes attaques terroristes. Dernièrement, la lumière médiatique s'est braquée sur un aspect de la question encore peu exploré : la relation du terrorisme à la sexualité. Suite aux attentats d'Orlando en Floride le 12 juin 2016 et de Nice le 14 juillet 2016, une attention particulière est portée à l'identité sexuelle de deux assaillants : Omar Mateen et Mohamed Lahouaiej Bouhlel. Dans le cas d'Omar Mateen, son attentat vise une boîte de nuit gay fréquentée principalement par des latinos. Avant d'agir, l'homme avait appelé les services de secours d'urgence et revendiqué son acte au nom de son affiliation à DAECH qui revendique à son tour cette attaque dès le lendemain. La portée homophobe de l'attentat ne fait aucun doute. Mais le portrait du terroriste semble se complexifier quand on commence à apprendre qu'il utilisait des applications mobiles pour rencontres gay² et que son ancienne femme ne le décrit pas comme un hétérosexuel inflexible³. Enfin, un jeune homme fait son apparition et déclare avoir été son amant, raconte son goût prononcé pour les latinos et prétend qu'il aurait voulu se venger d'une relation sexuelle avec un portoricain séropositif au VIH⁴. Même si la police affirme ne pas avoir de preuves de ces relations gays, l'emballement médiatique permet d'éclairer quelques zones d'ombres dans l'impensé sur le terrorisme. En effet, les débats portent alors sur la validité de la qualification de cet acte comme terroriste si la motivation est de nature homophobe⁵. D'autres commentaires semblent hésiter à

¹ Raflik (Jenny), *Terrorisme et mondialisation. Approches historiques*, Paris, Gallimard, 2016.

² Blow (Charles M.), « Omar Mateen, American Monster », *The New York Times*, 16 juin 2016.

³ *Ibidem*.

⁴ « Man who says he was Omar Mateen's gay lover speaks out », *CBSNews.com*, disponible en ligne : <http://www.cbsnews.com/news/orlando-shooting-man-who-says-he-was-omar-mateen-gay-lover-speaks-out-univision>. Consulté le 18 août 2016.

⁵ Freilich (Joshua), Gruenewald (Jeff), Chermak (Steven), Parkin (William), « Was the Orlando Shooting a Hate Crime or Terrorist Act? The Answer Matters. », *New Republic*, 15 juin 2016. Disponible en ligne : <https://newrepublic.com/article/134319/orlando-shooting-hate-crime-terrorist-act-answer-matters>. Consulté le 18 août 2016.

qualifier Mateen de terroriste si son homosexualité – ou sa bisexualité - se confirmait. Peut-on imaginer qu'un terroriste soit autre chose qu'hétérosexuel ? Cette question se repose quelques mois plus tard, après l'attentat de Nice, quand on apprend que Mohamed Lahouaiej Bouhlel avait aussi des amants masculins et utilisait lui aussi des applications mobiles pour les rencontrer. Même si la revendication de son attaque par DAECH paraît opportuniste et que les liens réels entre Bouhlel et l'organisation restent douteux, son attaque sur une foule rassemblée pour assister aux festivités liées à la fête nationale française porte un symbole politique fort qui justifie de qualifier son action de terroriste. D'où la surprise lisible en filigrane dans les articles et les commentaires qui révèlent la complexité de « sa personnalité » dont la sexualité non hétérosexuelle devient alors un élément fondamental.

Ces deux exemples me semblent révéler clairement les horizons d'attente hétéronormés attachés à la perception de la violence en général et du terrorisme en particulier. Les enjeux en termes de masculinité et de sexualité, bien que largement considérés comme marginaux et peu pertinents, en réalité participent pleinement à ce que nous pensons savoir du terrorisme. Cette thèse cherche à mettre en évidence la façon dont la représentation du terrorisme est intrinsèquement liée à des marqueurs identitaires genrés, sexuels et ethno-raciaux communiqués à travers la production d'images de corps désignés comme terroristes.

L'image et le terrorisme.

Le terrorisme a toujours été lié à la diffusion d'images. Son apparition sous sa forme moderne est corrélé à l'existence et à la distribution massive des témoignages visuels sur ces actions, au développement de la photographie et de la presse de masse. Les historiens hésitent généralement à utiliser l'appellation de « terrorisme » pour des phénomènes anciens. Certains voudraient plonger les racines de cette violence politique dès l'Antiquité, chez les juifs zélotes⁶ ; d'autres voient les prémises d'une violence politique contre un appareil étatique dans les crimes de la secte ismaïlienne des Nizarites, plus connus sous le nom des Assassins⁷. Mais ces assimilations lointaines restent débattues et les historiens s'accordent seulement pour situer la naissance du terrorisme tel que nous le connaissons aujourd'hui lors du plein essor industriel au

⁶ Voir par exemple Laqueur (Thomas), *A History of Terrorism*, New Brunswick, Transaction Publisher, 1977.

⁷ Chaliand (Gérard) et Blin (Arnaud), « Zélotes et Assassins » in Chaliand (Gérard) et Blin (Arnaud) (dir.), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Al Qaida*, Paris, Bayard, 2006.

milieu du XIXe siècle⁸. L'invention de la dynamite par Alfred Nobel en 1866 marque un tournant décisif dans la technique explosive qui fait passer la violence politique de la tradition de l'assassinat et du tyrannicide à l'attentat moderne. Ces années sont aussi celles du développement des journaux, du dessin de presse, puis de la photographie qui rendent compte dramatiquement des actions anarchistes et des nombreux attentats qui jalonnent les dernières décennies du XIXe siècle en Europe comme aux Etats-Unis (FIG.1).



Figure 1 : « La dynamite en Espagne » et « La dynamite à la chambre » : titres du *Petit Journal* du 25 novembre 1893 et du 23 décembre 1893 illustrant l'attentat au théâtre Liceu à Barcelone et celui à la chambre des députés à Paris.

La presse rend compte de toutes les actions terroristes, réussies ou avortées, comme en témoignent les nombreuses caricatures humoristiques publiées dans *l'Illustration*. Elle entretient ainsi les populations dans une véritable psychose des attentats⁹. Très vite, les tenants de la tactique terroriste utilisent aussi la presse pour diffuser leurs idées. L'anarchiste allemand Johann Most, exilé aux Etats-Unis, y crée son journal qui devient

⁸ Laurens (Henry) et Delmas-Marty (Mireille), *Terrorismes. Histoire et droit*, Paris, CNRS éditions, 2010.

⁹ Hubac-Occhipinti (Olivier), « Les terroristes anarchistes du XIXe siècle », in Chaliand et Blin (dir.), *op. cit.*, p. 148.

la revue phare du mouvement anarchiste américain¹⁰. Il est le précurseur du terrorisme publicitaire. Il préconise une communication immédiate après chaque attentat : « Pour accomplir le succès désiré dans sa pleine mesure, immédiatement après que l'action a été accomplie, tout spécialement dans la ville où elle a eu lieu, des affiches devraient être posées expliquant les raisons pour lesquelles l'action a été entreprise, de manière à en tirer le plus grand bénéfice. ¹¹ » Plusieurs décennies plus tard, les groupes révolutionnaires marxistes qui fleurissent partout dans le monde à partir des années 1960 reprennent fidèlement les idées de Most et utilisent les médias pour produire et diffuser des images qui sont désormais distribuées à une échelle planétaire et en un temps record. Devant les écrans de télévision, le monde entier assiste désormais aux détournements d'avion par les groupes palestiniens, au massacre des Jeux Olympiques de Munich en 1972, au hold-up de Patricia Hearst et de la SLA en 1974, aux actions de l'Armée rouge japonaise de 1975 à 1977 et à l'assassinat d'Aldo Moro par les Brigades Rouges en 1978. Cette propagande par l'image atteint son acmé spectaculaire avec les attentats du 11 septembre 2001 contre New York. Aujourd'hui, les organisations terroristes utilisent toujours l'image de façon systématique avec les médias les plus modernes. Omar Mateen et Mohamed Lahouaiej Bouhlel sont deux exemples flagrants de radicalisation rapide à travers la fréquentation des plateformes numériques et des réseaux sociaux qui distribuent des idées, mais surtout des images produites dans des zones géographiques éloignées de leurs lieux de vie où ces images sont regardées. Ainsi, dans l'ordinateur de Bouhlel, la police de Nice a retrouvé de nombreuses vidéos mises en ligne par DAECH qui montrent des exécutions et des massacres en Syrie et en Irak¹². Les premières campagnes de sensibilisation des jeunes à la propagande jihadiste insistent particulièrement sur la séduction et la force argumentaire des images de DAECH.

Car le terrorisme profite de toutes les dimensions de l'image. Il dépend de sa diffusion, de sa force de sidération et d'effroi. Il n'existe finalement qu'à travers une mise en spectacle de son projet politique. Le terrorisme produit une fiction inhérente à sa tactique politique : la projection de ses possibilités. Bien plus que la réalité de sa force et de son pouvoir, les images produites par le terrorisme visent à convaincre d'un fantasme

¹⁰ Chaliand et Blin, « La 'Belle Époque' du terrorisme », in Chaliand et Blin (dir.), *op. cit.*, p. 210.

¹¹ *Ibid.*, p. 212.

¹² Seelow (Soren), « Le profil inédit de Mohamed Lahouaiej Bouhlel, auteur de l'attentat de Nice », *Le Monde*, 16 juillet 2016.

de puissance qui n'existe pas dans la réalité. Cet écart entre ce qui est projeté et ce qui existe est décrit par Pierre Mannoni dans des termes qui ne peuvent pas manquer de faire penser à l'art cinématographique :

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le terrorisme ne se déploie pas principalement dans le champ de la réalité, mais dans celui de la potentialité. Il se trouve moins bien défini par les actes qu'il met en oeuvre que par ceux dont il annonce la future réalisation. Comme tous les chantages, il n'existe que projeté hors de lui-même, dans les menaces qu'il profère.¹³

Si comme l'écrivait Raymond Aron, « une action violente est dénommée terroriste lorsque ses effets psychologiques sont hors de proportion avec ses résultats purement physiques¹⁴ », la médiation de cette action joue un rôle primordial, notamment à travers la mise en images et en récits. Mais les médias d'information ne sont pas les seuls à tenir des discours sur le terrorisme. Les industries culturelles tiennent également une place importante dans la fabrication et la transmission de représentations dont les images et les fictions participent à l'information générale des sociétés sur la question et deviennent une production de « savoir », plus exactement de ce que *l'on croit savoir* sur le terrorisme. À travers sa position dominante sur les marchés internationaux, Hollywood tient évidemment une place particulière dans la production et la diffusion de ces représentations.

Approches récentes sur la représentation hollywoodienne du terrorisme.

Fort de ce constat, il est surprenant de remarquer le peu d'attention portée à la représentation du terrorisme à Hollywood avant les attaques de 2001. À notre connaissance, il n'existe aucun ouvrage consacré spécifiquement à cette question au XXe siècle. Il semble que le paradigme idéologique de la Guerre froide domine sans concession jusque dans les années 1990. Alors que les Etats-Unis entrent dans une décennie du monopole de la puissance, certaines voix s'élèvent toutefois pour dénoncer la stigmatisation de certains groupes nationaux ou étrangers décrits comme terroristes dans la production hollywoodienne. Les premiers à souligner cette stigmatisation semblent être les Irlando-Américains, particulièrement concernés puisque – comme nous le verrons - Hollywood se découvre une soudaine et nouvelle passion pour les personnages de terroristes irlandais durant la dernière décennie du siècle, passion aussi

¹³ Mannoni (Pierre), « Le terrorisme, un spectacle sanglant », *Sciences Humaines*, Hors série n°47, décembre 2004.

¹⁴ Aron (Raymond), *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Levy, 1962, p. 257.

vite abandonnée par la suite. Quelques rares articles universitaires sont publiés, généralement en provenance des études irlandaises, pour lesquels Hollywood présente un intérêt médiatique certain mais accessoire. Ces publications sont la plupart du temps plus orientées vers une analyse culturelle globale de l'image des Irlando-Américains à l'époque et leur représentation terroriste hollywoodienne n'est pas au centre du travail de ces chercheurs¹⁵.

Les attaques du 11 septembre 2001 éveillent un nouvel intérêt pour la question dans le monde universitaire comme ailleurs. Mais la rupture brutale entre le manque total de curiosité qui précède les attaques et le soudain engouement des chercheurs de tous horizons pour la représentation terroriste à Hollywood semble participer au procès en responsabilité intenté à l'industrie au lendemain des attentats. Le monde universitaire cherche lui aussi certaines causes profondes de ces attaques dans les productions cinématographiques, confirmant ainsi la conviction générale que Hollywood participe non seulement à l'information des populations, notamment celle des Américains, mais également qu'il est un centre influent en matière de relations internationales¹⁶. Hollywood porte alors un lourd fardeau et on lui prête trop facilement des responsabilités qui dépassent évidemment ses compétences et ses prérogatives. Les premières publications viennent en défense de ceux qui sont immédiatement stigmatisés au lendemain des attentats : les Musulmans et les Arabes, notamment les Arabo-Américains. L'un d'eux, Jack G. Shaheen, n'est pas un universitaire mais un journaliste qui travaillait sur la question depuis les années 1980. Il publie en 2001 un volume très conséquent sur les stéréotypes négatifs des Arabes dans les productions hollywoodiennes. *Reel Bad Arabs*¹⁷ impressionne par la quantité d'informations récoltées – plus de 1000 films listés – mais déçoit par la portée d'analyse de l'auteur qui se borne à proposer des typologies de personnages et de stéréotypes. Il cite le terroriste comme l'un d'eux mais n'y prête pas une attention particulière. Le livre de Shaheen est écrit comme une dénonciation de la représentation générale d'une communauté

¹⁵ Parmi ces travaux, le plus proche d'un travail d'analyse médiatique de la représentation terroriste reste celui de Watt (Stephen), « The Irish Invade America ! Terrorism, Gender and Assimilation », *New Hibernia Review/Iris Éireannach Nua*, Vol.2, N°2, Été 1998.

¹⁶ Il est intéressant de noter qu'Edward Saïd, qui avait publié en 1981 un travail entièrement consacré à la représentation du monde musulman dans les médias américains, n'avait pas jugé utile de s'intéresser à Hollywood. Voir Saïd (Edward), *Covering Islam. How The Media and The Experts Determine How We See The Rest Of The World*, Londres, Vintage Books, 1981.

¹⁷ Shaheen (Jack G.), *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies A People*, Northampton, Olive Branch Press, 2001.

nationale et culturelle. Sa publication au lendemain des attaques le place à l'intérieur d'une nouvelle situation géopolitique qui confère à son travail une valeur supplémentaire qui n'était sûrement pas prévue dans la genèse du projet.

Les premiers articles qui scrutent les discours tenus par la production hollywoodienne sur le terrorisme proviennent justement de spécialistes en rhétorique, sémiotique et sciences de la communication¹⁸. Les films y sont généralement discutés en termes de catégories discursives, problèmes de dénomination et dimensions rhétoriques des réponses médiatiques aux attaques. Les films examinés se limitent à la représentation du terrorisme islamiste. Le 11 septembre est le point de mire de ces travaux qui se concentrent sur la recherche dans la production hollywoodienne des origines supposées de l'idéologie belliqueuse du gouvernement de Georges W. Bush. Les présupposés téléologiques se lisent dans l'analyse de certains films, comme *The Siege (Couvre-Feu, Edward Zwick, 1998)*, qui sont systématiquement lus comme un texte prémonitoire de la catastrophe. Les analyses se concentrent sur les réponses au terrorisme, tant dans les films que dans la réalité, et sur les figures de style politiques perceptibles dans les récits filmiques et comparés aux discours des dirigeants politiques, militaires, et syndicaux quand il s'agit d'analyser les relations entre Jack Valenti, la MPAA et Washington. Les films sont pris dans leur seule dimension narrative et aucun effort n'est fait pour y intégrer la dimension culturelle inhérente à Hollywood qui y est trop souvent décrit comme un électron libre à l'intérieur de la société, détaché de son public et uniquement analysé sous la lumière propagandiste des intérêts nationaux américains pris comme un ensemble unique, cohérent et non problématique. Il revient à la féministe Susan Faludi d'essayer pour la première fois de lier la production hollywoodienne aux publics et aux évolutions culturelles et sociétales survenues au lendemain des attaques¹⁹. Cependant, *The Terror Dream* n'a pas l'ambition de se consacrer uniquement à la production hollywoodienne et cherche à analyser un spectre bien plus large des productions culturelles dans l'Amérique sous la Guerre contre la Terreur.

¹⁸ L'un des premiers et meilleurs articles de cette période est écrite par un spécialiste français des sciences de la communication en poste au Liban à l'époque et publié par la revue en études anglo-saxonnes de l'université de Rouen : Augé (Marc), « Hollywood Movies. Terrorism 101 », *Cercles*, N° 5, 2002. Voir aussi Semati (Mehdi), « Imagine the Terror », *Television & New Media*, Vol.3, N°2, Mai 2002 ; Der Derian (James), « Imaging Terror. Logos, Pathos and Ethos », *Third World Quarterly*, Vol. 26, N°1, Août 2003.

¹⁹ Faludi (Susan), *The Terror Dream. Fear and Fantasy in Post - 9/11 America*, New York, Metropolitan Books, 2007.

Les études médiatiques et cinématographiques se montrent assez timides et n'osent pas s'emparer du sujet avant la fin de la décennie. Le premier ouvrage à faire le point sur les représentations du terrorisme dans le cinéma hollywoodien hérite encore du choc des attaques et consacre un seul chapitre aux représentations antérieures au 11 septembre²⁰. *Firestorm* de Stephen Prince cartographie en détails pour la première fois toute la production hollywoodienne consacrée au terrorisme depuis le 11 septembre, tant fictionnelle que documentaire et télévisuelle. Les chapitres sont organisés de façon à viser l'exhaustivité du corpus disponible. L'objectif est encore de montrer les positions politiques des productions dans les débats sur les grandes questions de l'actualité à cette période : *Ground Zero* et les témoignages sur les attaques, les guerres d'Afghanistan et d'Irak, le débat sur la torture, la limitation des libertés civiles, l'opposition à la politique gouvernementale. Le terrorisme est analysé comme un phénomène politique peu incarné, les personnages ne sont presque jamais abordés dans les analyses de l'auteur et les dimensions stylistiques des films ne sont commentées que quand elles rappellent l'objectif politique du récit. L'ouvrage se conclut par une annexe qui révèle un aspect essentiel des objectifs du livre : en terminant son ouvrage par une chronologie historique qui débute en 1979 et donne comme premier événement l'invasion de l'Afghanistan par l'armée soviétique, Prince se conforme au paradigme général qui ne perçoit la représentation du terrorisme à Hollywood que comme un produit des relations entre les Etats-Unis et ce qui deviendra le jihadisme international.

L'élection de Barack Obama en 2008 encourage les chercheurs à se pencher sur ce qui semble désormais être une période bouclée, celle de la Guerre contre la terreur et des années George W. Bush, et donc disponible à l'analyse dans une meilleure perspective historique. De nombreux ouvrages paraissent qui proposent l'étude de ce qui est désormais décrit comme l'Amérique post-11 septembre. La production cinématographique est entièrement revue à la lumière d'une société qui est donnée comme profondément transformée et dont chaque trait contemporain trouve son origine dans une réaction au 11 septembre. Chaque genre cinématographique est décrit à la lumière de son dialogue supposé avec une Amérique traumatisée²¹. Ainsi,

²⁰ Prince (Stephen), *Firestorm. American Film in the Age of Terrorism*, New York, Columbia University Press, 2009.

²¹ Voir Birkenstein (Jeff), Froula (Anna) et Randeli (Karen), *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and 'The War on Terror'*, New York, Continuum, 2010 ; Kellner (Douglas), *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Malden, Wiley-Blackwell, 2010 ; Markert (John), *Post 9/11 Cinema*.

subtilement, la représentation du terrorisme lui-même est écartée pour ne se concentrer que sur ses conséquences. L'étude des représentations du terrorisme est laissée en charge à d'autres disciplines - peut-être perçues comme plus légitimes dans le champ des sciences politiques - qui s'emparent d'un objet de recherche devenu fondamental. Ainsi, parmi les géographes et les géopoliticiens impliqués dans le champ récent et prolifique des études critiques sur le terrorisme (*Critical terrorism studies*), certains plaident pour une prise en compte et une meilleure compréhension des phénomènes géopolitiques liés aux industries culturelles de masse.

Klaus Dodds est le chef de file de ce courant. Dans un article important qu'il consacre à la construction du terrorisme par Hollywood comme un danger géopolitique, il appelle au développement de la recherche universitaire dans le domaine de ce qu'il nomme la « géopolitique populaire » (*popular geopolitics*) qui « se réfère aux rôles des médias de masse et des industries culturelles dans la production et la circulation de représentations de politique internationale à des publics variés.²² » En effet, les difficultés à définir le terrorisme, sa complexité et son aspect protéiforme encouragent particulièrement à considérer sérieusement les représentations courantes produites par les industries culturelles auxquelles le public fait plus facilement référence et qu'il utilise pour s'informer, s'éduquer et se divertir à partir de questions politiques contemporaines. Dodds propose quelques pistes méthodologiques afin que les géopoliticiens puissent travailler à partir d'un matériau filmique dont ils n'ont pas l'habitude. Il insiste d'abord pour prendre en considération l'importance du marché international dans la production hollywoodienne de ces trois dernières décennies, la place du *blockbuster* et les implications, tant commerciales que génériques, de la forte croissance des films d'action à grand spectacle qui sont ceux dans lesquels interviennent des actions terroristes.

Dodds reconnaît qu'une multitude de facteurs influe sur l'évolution du film hollywoodien à gros budget. Il constate d'une part que le développement du marché international n'est pas une raison suffisante²³ et d'autre part, il souligne que les règles

Through A Lens Darkly, Lanham, The Scarcrow Press, 2011 ; Pollard (Tom), *Hollywood 9/11. Superheroes, Supervillians, and Super Disasters*, Boulder, Paradigm, 2011.

²² « [...] refers to the role of mass media in producing and circulating representations of international politics to a range of audience. » Dodds (Klaus), « Screening Terror : Hollywood, the United States and the construction of danger », *Critical Studies on Terrorism*, Vol.1, N°2, août 2008, p. 229.

²³ Mais comme le remarque Nolwenn Mingant, l'influence de ce dernier se fait particulièrement sentir sur le contenu culturel des films. Les enjeux commerciaux poussent désormais l'industrie à se préoccuper de la réception des représentations produites et à chercher un certain équilibre entre les personnages

du genre représentent un facteur important pour que le public puisse avoir le sentiment et l'assurance de connaître les règles et le dénouement du monde décrit. Dodds constate donc que la représentation du terrorisme accompagne la montée en puissance du film d'action à gros budget ainsi que le souci croissant de l'industrie de séduire les générations de spectateurs plus jeunes²⁴. « En conséquence, quand un sujet politique comme le terrorisme [...] est traité, c'est de façon à amplifier l'action rapide, les effets visuels fascinants et la bande sonore, ce qui aboutit fréquemment à marginaliser un quelconque contexte géopolitique et historique.²⁵» Pour expliquer le rôle du cinéma dans la transmission des informations politiques au public, il appelle la recherche à s'intéresser aux processus de mythification et de naturalisation des problématiques géopolitiques dans la production hollywoodienne. Il cite comme exemple l'article *War, Cinema and Moral Anxiety* de Mark Lacy :

Le cinéma devient un espace où les idées du « sens commun » sur la politique mondiale et l'histoire sont (re)produits et où les récits sur un comportement acceptable pour les états et les individus sont naturalisés et légitimés. C'est un espace où les mythes sur l'histoire et sur les origines de l'état sont racontés à un public égalitaire. On peut penser à certains films de guerres contemporains - comme *U571* et *We Were Soldiers* - qui réécrivent l'histoire dans une version où les ambiguïtés historiques et morales sont remplacées par la certitude.²⁶

La perspective proposée par Dodds se concentre sur une évaluation de la pertinence informationnelle et propagandiste de la production hollywoodienne à propos de la géopolitique en général et du terrorisme en particulier. Partisan de l'introduction des méthodes de critique culturelle en sciences politiques et en relations internationales, son projet présente l'avantage de considérer sérieusement les représentations des industries culturelles et de les tenir pour des émetteurs influents de messages politiques. La perspective d'élaborer un champ de recherches consacré à l'influence des

américains et les autres. Mingant (Nolwenn), *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences.*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 242.

²⁴ *Ibid.*, p. 231.

²⁵ « It does so in ways that emphasize fast-paced action, striking visuals, and sound that frequently marginalises any sense of geopolitical and historical context. » *Ibidem*.

²⁶ « The cinema becomes a space where 'common sense' ideas about global politics and history are (re)produced and where stories about what is acceptable behaviour from states and individuals are naturalised and legitimated. It is a space where myths about history and the origins of the state are told to a populist audience. One can think of contemporary war films – such as *U571* and *We Were Soldiers* – that rewrite history in one where historical and moral ambiguity are replaced with certainty. » Lacy (Mark), « *War, Cinema and Moral Anxiety* », *Alternatives*, Vol. 28, N°5, 2003 cité par Dodds, *Ibidem*.

représentations sociales en géopolitique est exaltante, mais les pistes qu'il propose sur le matériau hollywoodien laissent entrevoir les limites de cette démarche.

Certains chercheurs en études médiatiques et cinématographiques ont adopté le point de vue soutenu par la géopolitique populaire. Ainsi, dans *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films*, Helena Vanhala précise que « l'objectif de son] livre est d'offrir une compréhension sur la manière dont l'entrecroisement entre des intérêts économiques de l'industrie du film commercial et de la politique étrangère des Etats-Unis a influencé la représentation du terrorisme international dans les blockbusters hollywoodiens.²⁷ » Mais rapidement elle est forcée de constater qu'« en raison de la confiance de l'industrie dans des formats de films qui ont déjà connu un succès commercial dans le passé, les représentations cinématographiques offrent une image des terroristes plus simplifiée et plus stéréotypée que dans les documents officiels sur le terrorisme international.²⁸ » Dans la lignée de Klaus Dodd, son travail – qui reste pourtant unique sur ce sujet et précieux par la quantité d'information collectée – propose une synthèse des approches et des définitions gouvernementales du terrorisme en les confrontant à l'évolution chronologique d'une typologie de personnages terroristes hollywoodiens. Pour Vanhala comme pour Dodds, Hollywood parle sérieusement du terrorisme. Ses films sur le sujet permettrait de lire sa position idéologique et politique face à ce problème de relations internationales et celle-ci – au vue de ses relations avec Washington et le Pentagone - reflèterait plus ou moins les positions politiques du gouvernement américain.

Propositions pour une nouvelle approche : le corps fictionnel comme objet politique.

Hollywood est une industrie culturelle à forte teneur idéologique dont les traits majeurs ont été tracés par Anne Marie Bidaud, mais de façon assez univoque et schématique. Parmi ces aspects les plus prégnants, elle précise l'aversion de Hollywood pour les mouvements et les idées révolutionnaires, d'autant plus quand elles adoptent

²⁷ « The purpose of this book is to offer an understanding on how the commercial film industry's economic interests intertwined with U.S. foreign policy interests have influenced the portrayal of international terrorism in blockbuster Hollywood films. » Vanhala (Helena), *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films*, Jefferson, McFarland, 2011, p. 5.

²⁸ « due to the commercial film industry's reliance on film formats that have been commercially profitable in the past, film portrayals offer more simplified and stereotypical images of terrorists than do the official documents on international terrorism. » *Ibidem*.

une tactique terroriste²⁹. Cependant l'idéologie de l'industrie n'existe pas sans contradictions ni double discours. Hollywood n'est ni un parti politique, ni un observatoire scientifique du monde ou de la société américaine. Son idéologie se forme au contact des différents facteurs déterminants de sa chaîne de production : marchés, publics, financements, intérêts particuliers, *lobbying*. Comme l'a montré Noël Burch, Hollywood inscrit l'ambiguïté discursive au cœur de son projet expressif³⁰. Depuis ce que l'on a appelé « l'âge classique », le double discours constitue la structure du récit hollywoodien et permet donc à l'industrie une formidable capacité d'adaptation aux évolutions sociétales et une aptitude presque infinie à élargir le spectre des publics ciblés. L'industrie tient elle-même une position ambiguë quant aux instances du pouvoir étatsunien. Ses relations avec Washington et avec le Pentagone ont toujours été variables et problématiques, passant par des moments de séduction mutuelle et de méfiance réciproque. Cette étude ne présuppose donc pas une idéologie hollywoodienne monolithique et permanente mais essaiera au contraire de montrer comment la diversité des acteurs engagés dans l'industrie hollywoodienne complexifie souvent les représentations produites et leurs réceptions possibles. La pluralité des représentations terroristes est aussi le résultat de la multiplicité des positions politiques au sein de l'industrie.

La seconde remarque que l'on peut opposer au projet de géopolitique populaire est qu'il ignore une composante fondamentale de la production hollywoodienne : sa dimension spectaculaire. Le projet de Karl Dodds a tendance à considérer les films dans une tradition sémiotique où la métaphore textuelle domine. Il risque ainsi de négliger une quantité importante de signes qui naissent autant du style visuel que du dispositif spectaculaire dans lequel le public est pleinement engagé à différents niveaux personnels et plus seulement en tant que citoyen ou en tant que conscience politique. Cette dimension spectaculaire est fondamentale pour véritablement appréhender le film d'action à grand spectacle, genre cinématographique majeure dans la représentation du terrorisme, et notamment pour pouvoir le lire dans une plus grande profondeur culturelle que celle proposée par la citation de Mark Lacy. Au delà de l'accusation de manipuler la vérité historique – ce qui n'a pas grand sens dans le monde de la fiction

²⁹ Bidaud (Anne-Marie), *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 179.

³⁰ Burch (Noël), « Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, Vol. 18, N°99, 2000, p. 99-130.

hollywoodienne qui n'a jamais prétendu à l'objectivité documentaire ou à l'exactitude scientifique –, on doit plutôt voir dans l'excès stylistique du film d'action des particularités culturelles capables de révéler une dimension politique du spectaculaire. Contrairement aux présupposés de Dodds, le spectaculaire ne s'oppose pas au politique. Il le prolonge et l'exprime à travers d'autres moyens. Ainsi, ce travail s'appliquera à montrer au fil des exemples que représenter le terrorisme de façon spectaculaire ne revient pas à dépolitiser le terrorisme mais plutôt à lui donner une nouvelle forme visuelle et stylistique porteuse de sens politique et d'idéologie.

Il me semble donc fondamental de prendre ces paramètres en considération afin de se pencher autrement sur les questions de représentation du terrorisme à Hollywood. En accord avec Klaus Dodds et les tenants de la géopolitique populaire, le rôle des industries culturelles dans la production de discours et de savoirs sur le terrorisme est fondamental et doit être analysé avec la rigueur et l'urgence que notre situation géopolitique contemporaine réclame. Cependant, il me semble qu'au vu des raisons que nous venons d'exposer, il n'est pas satisfaisant de s'arrêter à l'analyse du traitement des sujets politiques par l'industrie hollywoodienne au risque de tomber dans une longue liste d'erreurs historiques et d'approximations contextuelles qui inviterait le chercheur à comparer systématiquement la réalité à la fiction et à prendre cette dernière pour un pur miroir ou un simple reflet de la première. Or le film ne peut pas être pris comme l'image d'un référent réel, notamment quand on aspire à considérer toute la dimension spectaculaire du cinéma. Il est facile de constater que Hollywood déforme la réalité du terrorisme.

Ce travail part d'un constat différent. Hollywood ne s'intéresse pas au terrorisme comme phénomène politique ou géopolitique. L'industrie ne prête que peu d'attention aux situations locales et aux relations internationales qui font naître des mouvements révolutionnaires violents et décident d'une lutte armée contre des structures étatiques. Les longs manifestes politiques, la littérature révolutionnaire, les tracts, les raisonnements et les démonstrations idéologiques, bref tout ce qui constitue une cause et un combat révolutionnaire appelant à la violence politique n'est presque jamais présenté dans les productions hollywoodiennes. Les scénarios s'encombrent le moins possible de la complexité des relations internationales, des jeux d'alliances et d'influences dans lesquels naissent, vivent et prospèrent les mouvements terroristes.

Hollywood ne s'intéresse pas au *terrorisme* mais seulement au *terroriste*. Si la complexité du phénomène reste difficile à appréhender dans le format d'une production commerciale, le terrorisme – réalité vague, mal définie, dont le sens glisse en permanence – exige avant tout une forme spectaculaire essentielle et incontournable : un corps. Quelque soit la définition que l'industrie donne au phénomène, il lui faut l'incarner. Le terrorisme est donc d'abord un corps présenté aux spectateurs en tant que corps terroriste. La prévalence du corps sur le phénomène géopolitique n'annule pas la dimension politique du discours hollywoodien. Le corps terroriste inscrit plutôt le discours politique au niveau identitaire, culturel et national. Il ne dit rien sur les phénomènes de relations internationales mais il informe en profondeur sur les dynamiques culturelles et sociétales qui donnent forme à ces corps. Le corps terroriste est une construction culturelle qui résulte d'un espace précis – national - et d'un temps déterminé – comme tout objet matériel, il subit les évolutions historiques.

Parmi les types de personnages antagonistes développés à Hollywood depuis bientôt un siècle, le terroriste tient une particularité identitaire systématique : il incarne le danger venu de l'extérieur, de l'étranger et souvent de terres exotiques. Il est une figure extrême du Mal absolu, soit en raison de la cause politique infâme qu'il soutient, soit en raison d'une constitution psychique défaillante. Mais ces deux critères sont généralement montrés comme le résultat d'une culture d'origine barbare et dévoyée. Le terroriste incarne l'Autre irrémédiablement. Construire un terroriste hollywoodien, c'est sculpter une image de l'altérité. Notre recherche propose donc de lire les corps terroristes hollywoodiens à la lumière des méthodes développées par les études culturelles anglo-saxonnes (*cultural studies*) afin de considérer ces corps de fiction non pas comme des reflets ou des effets de réalité, mais comme de véritables constructions culturelles nées à travers des dynamiques sociales et des relations de pouvoir particulières. Le discours hollywoodien sur le terrorisme ne se perçoit clairement que si on s'intéresse à la construction du corps terroriste et à ses marqueurs identitaires qui doivent pouvoir être compris par le public américain. Comme tout corps de fiction, le corps terroriste est construit à travers des représentations de genre (*gender*), de race, de nationalité, de classe sociale et d'orientation sexuelle³¹. Le souci de considérer l'intersectionnalité des dynamiques identitaires est le résultat d'une pensée post-

³¹ Évidemment je ne prétends pas que cette liste limitée de marqueurs identitaires soit exhaustive, ni que ces critères épuisent l'identité d'un individu ou d'un personnage. Mais mon étude se concentre sur ces critères qui sont particulièrement intersectionnels.

marxiste qui constate l'insuffisance des outils conceptuels disponibles à la fin du XXe siècle pour décrire la complexité du monde contemporain et réclame une étude des phénomènes sociaux qui puisse accueillir la complexité de la réalité. Ainsi pour Stuart Hall, la priorité est désormais de :

...] savoir comment aborder la question de l'identité, non pas dans le sillage de sa disparition, mais dans celui de son érosion, de son évanouissement progressif. En un mot, avec l'idée qu'elle n'a plus le pouvoir d'explication totale et la capacité d'agir qu'elle avait autrefois. Autrefois, on les désignait – et c'est là une expression merveilleusement genrée – comme des « concepts-maîtres » *master concepts*], le « concept maître » de la classe. ...] Mais il existe certains phénomènes que le concept de classe ne peut tout simplement pas déchiffrer ou expliquer, et qui nous contraignent à affronter la diversité et la pluralité grandissante du monde social, ces nouvelles technologies du Moi qui caractérisent notre monde moderne.³²

Depuis plusieurs décennies, les études féministes, les *gender studies*, les *gay studies*, les *queer studies* et les études post-coloniales fabriquent des outils d'analyse performants qui servent à compléter certaines insuffisances conceptuelles des méthodes précédentes. Ces champs disciplinaires se sont intéressés très tôt à l'étude des représentations car comme le rappelle encore Hall, « l'identité est toujours, au moins en partie, un récit, une sorte de représentation. Elle prend toujours place *dans* la représentation. ³³»

Ce travail est donc l'étude d'une représentation fictionnelle et cinématographique, c'est-à-dire une représentation sociale. En effet, la représentation hollywoodienne du terroriste est construite à partir des représentations sociales actives dans l'industrie à une époque donnée. Les représentations cinématographiques sont des manifestations de la mentalité collective et sont sculptées par ses principaux éléments, parmi lesquels les préjugés et les stéréotypes. Ces phénomènes sociaux ne sont pas évidents à définir. Tous deux sont des élaborations communes qui reflètent à un moment donné le point de vue prévalent dans un groupe sur différents sujets. Pierre Mannoni définit ainsi le préjugé :

³² Hall (Stuart), « Anciennes et nouvelles identités, anciennes et nouvelles ethnicités. » in Hall (Stuart), *Identités et cultures 2. Politique des différences*, dir. et trad. M. Cervulle], Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 59.

³³ *Ibid.*, p. 62.

Le préjugé ressortit de son point de vue à une espèce de convention globalement consensuelle qui intéresse tout particulièrement certaines questions et se présente ainsi comme un produit mental simple et unifié revendiqué par tous les membres du groupe. Chacun dans la société de référence sait à quoi s'en tenir quand il est confronté à cet énoncé, et il n'a pas besoin de chercher de justification ni d'explication pour l'admettre. L'adhésion se fait d'une manière automatique dans l'inconscient où ce déploie cette « idée reçue ». Son niveau infracritique est une des caractéristiques du préjugé et constitue l'essentiel de sa dangerosité.³⁴

L'étude des représentations propose de mettre en lumière les conventions collectives à la source des préjugés, de dénoncer leur essentialisme et leur naturalisme afin de pouvoir les rendre disponible à la critique. Quant aux stéréotypes, Mannoni les définit ainsi :

...] Ils se présentent comme des clichés mentaux stables, constants et peu susceptibles de modification. Ils sont l'opinion majoritaire d'un groupe. De ce fait, ils sont plus puissants que les préjugés ou les « idées reçues ». Les stéréotypes produisent des biais dans la catégorisation sociale par simplification extrême, généralisation abusive, utilisation systématique et rigide. ...] Les stéréotypes s'appliquent à des domaines divers et variés. Ils ne se rencontrent pas tous dans la pensée commune et ne relèvent pas seulement d'appréciations élémentaires ou triviales, puisqu'ils sont également présents dans le discours officiel et/ou institutionnel.³⁵

Il existe évidemment de fortes relations entre les préjugés, les stéréotypes et les autres représentations sociales. Leur étude ne vise pas seulement à les déconstruire et à les critiquer mais aussi à révéler les discours hiérarchiques et hégémoniques qu'ils soutiennent. En cela, l'étude des représentations doit être une étude de la crise des discours dominants au sens où Jürgen Habermas voit dans les appareils dominants des structures structurellement en crise³⁶. Cette dernière ne représente plus un danger pour la structure mais au contraire fait partie du processus de régénération et de stabilisation au pouvoir. La représentation doit être comprise à travers sa fonction régénérante ou équilibrante pour les discours dominants. Ainsi, ce projet vise à rendre compte des conditions dans lesquelles la réalité représentée devient un objet déterminé idéologiquement. Car comme le rappelle Richard Dyer : « L'étude des représentations

³⁴ Mannoni (Pierre), *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (6^e ed.), p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 25

³⁶ Habermas (Jürgen), *Raison et légitimité. Problèmes de légitimation dans le capitalisme avancé*, Paris, Payot, 1988.

est plus limitée que l'étude de la réalité et cependant elle est aussi l'étude d'un des principaux moyens par lesquels nous formons du savoir sur la réalité.³⁷»

La représentation du corps terroriste hollywoodien semble donc de première importance pour suivre et comprendre les évolutions dynamiques des politiques identitaires aux Etats-Unis. En effet, à travers l'analyse d'un objet culturel particulier tel que le corps du personnage terroriste dans la production hollywoodienne, on peut arriver à déterminer quelles sont les structures dominantes sociétales en crise, comment cette crise les transforme et si elle les renforce et les rétablit. Le corps est principalement le produit des représentations identitaires sexuelles, raciales et genrées. Le corps terroriste est donc le produit d'un discours sur la dangerosité du corps de l'Autre. Il révèle ainsi, en creux, les discours dominants sur les catégories identitaires, les étalons normatifs et les frontières sociétales de l'inclusion et de l'exclusion. Notre travail montre qu'en déplaçant le champ politique du phénomène vers le corps, la représentation hollywoodienne incarne les politiques identitaires et nationales en jeu et souligne les lignes de fractures culturelles qui existent non seulement entre les Etats-Unis et le reste du monde, mais surtout au sein même de la société américaine. Finalement, il ne nous semble pas que cette translation du phénomène géopolitique vers les politiques identitaires soient une trahison profonde de la réalité de la violence terroriste. En effet, les structures dominantes et hégémoniques éclairées par l'analyse du terroriste hollywoodien montre comment la masculinité, l'hétérosexualité et la blancheur sont au cœur de ces représentations. Elles sont aussi loin d'être absentes au sein du phénomène réel.

Corpus, démarcations chronologiques et organisation.

La question fondamentale de la définition du terrorisme est essentielle pour constituer un corpus de films cohérent. Le terroriste comme personnage de fiction pose les mêmes problèmes de définition que son référent réel. Comme il est souvent rappelé, de nombreux hommes d'état qui participèrent un jour au concert des nations, Charles de Gaulle, Menachem Begin, Yitzak Shamir, Yasser Arafat, Ahmed Ben Bella furent un jour décrits comme des terroristes par les autorités étatiques contre lesquelles ils s'étaient

³⁷ « The study of representation is more limited than the study of reality and yet it is also one of the prime means by which we have any knowledge of reality. » Dyer (Richard), *White*, Londres, Routledge, 1997, p. xiii.

soulevés. Sa définition est-elle donc un simple énoncé idéologique qui ne repose sur aucune définition positive susceptible de provoquer l'unanimité³⁸ ? En effet, il n'est pas aisé de différencier le terroriste du partisan ou du *guerillero*³⁹. Il n'est pas toujours possible non plus de repérer des actes proprement terroristes et de les détacher d'actes de guerre, de révolte, de rébellion, voire d'actions criminelles. Les Nations Unies ont essayé d'aboutir à une définition sans parvenir à l'unanimité. Comme le remarque Jenny Raflik, la définition la plus consensuelle reste largement problématique et inadaptée à l'usage juridique:

Le terrorisme y est caractérisé comme un ensemble « d'actes criminels conçus et calculés pour provoquer, avec des objectifs politiques, un état de terreur dans l'opinion en général ou dans un groupe parmi des personnes en particulier ». Définition large, au point qu'elle en devient en partie inopérante, d'autant que rien n'indique ce qui permet de considérer que les actes terroristes seraient criminels, ni même de les différencier d'autres actes criminels. On concède qu'il s'agirait d'un type de criminalité politique – sans définir ce que l'on entend ici par « politique » - visant à inspirer la terreur⁴⁰.

Enfin, il n'est pas toujours facile de nettement distinguer entre certains groupes terroristes et des groupes criminels avec lesquels ils peuvent entretenir des relations diverses : affinités politiques, entraides tactiques, coopération financière, etc. On doit cependant constater que le terrorisme est une violence de nature politique, causée par un groupe non-étatique contre une instance étatique. En cela, le terrorisme serait plutôt une méthode de lutte, la version la plus moderne de la stratégie guerrière clausewitzienne (la politique par d'autres moyens)⁴¹.

Ces hésitations sur la définition du phénomène se retrouvent évidemment dans sa représentation hollywoodienne. Proposer une définition opératoire est donc d'une importance primordiale afin de pouvoir dessiner un ensemble cohérent de films qui représentent un phénomène de nature semblable. Or, dans une fiction, la dénomination, même abusive, d'une action, d'un projet ou d'un personnage comme terroristes légitime le terme à l'intérieur du monde fictionnel et oriente fortement les perceptions du public. On doit donc considérer d'abord comme terroriste tout personnage qui se décrit comme tel ou qui est décrit ainsi à l'intérieur de la diégèse, sans se soucier outre mesure de

³⁸ Merari (Ariel), « Le terrorisme comme stratégie d'insurrection », Chaliand (Gérard) et Blin (Arnaud), *op. cit.*, p. 24.

³⁹ Laurens (Henry), « Le terroriste comme personnage historique », Laurens (Henry) et Delmas-Marty (Mireille), *op. cit.*

⁴⁰ Raflik (Jenny), *op. cit.*, p. 20-21.

⁴¹ Merari (Ariel), *op. cit.*, p. 26.

mesurer la crédibilité du phénomène fictionnel en la comparant aux formes de ses référents réels. Cependant, dans les films où le terme de terrorisme ou de terroriste apparaît peu ou discrètement, le rappel de la nature politique de la violence représentée est indispensable. En effet, seules des motivations politiques peuvent différencier les natures des actions violentes qui foisonnent dans la production hollywoodienne et distinguer une violence criminelle, guerrière, pathologique et terroriste. À l'évidence, ces variétés s'entremêlent souvent dans la complexité des actions et des récits. Rares sont les histoires consacrées à des actions purement terroristes, c'est-à-dire aux seules motivations politiques.

Ainsi, de nombreux films du corpus traitent de résistance et de luttes nationales. L'assimilation de ces luttes au terrorisme reflète irrémédiablement les rhétoriques dominantes et étatiques. Nous les avons adoptées comme telles et une partie importante du corpus est constituée par des films sur le terrorisme palestinien et irlandais. Cependant, nous n'avons pas inclus les films sur la dernière guerre en Irak dans lesquels certains personnages résistent à l'occupation américaine à travers des attaques et des attentats. Lors des guerres d'Afghanistan et d'Irak, la société américaine connaît un important débat sur la validité de la dénomination comme « terroristes » de ces assaillants. Peu à l'aise dans la position d'une armée d'occupation accusant de « terrorisme » toute opposition à sa puissance, le gouvernement et les médias ont popularisé le terme bien plus neutre d'« insurgé » (*insurgent*). La situation est d'autant plus complexe, que cette résistance est multiforme et reste en partie soutenue par de véritables organisations terroristes comme Al Qaida dont les opérations sont menées par le tristement célèbre Abu Musab Al-Zarqawi⁴². Pourtant, nous avons choisi de laisser la représentation des insurgés hors de notre étude parce que ce terme intervient dans des films de guerre asymétrique et que cette dernière complexifie encore plus la définition du terroriste et de l'action terroriste. De plus, notre méthode de recensement accepte la définition hollywoodienne du terrorisme comme une donnée de départ et la considère comme un élément important de son champ d'étude. Or analyser le personnage de l'insurgé comme un terroriste reviendrait à adopter la méthode inverse et à s'opposer au discours hollywoodien qui légitime dans ces cas le terme d'insurgé contre celui de terroriste.

⁴² Chaliand (Gérard), *L'Amérique en guerre. Irak-Afghanistan*, Paris, Éditions du rocher, 2007, p. 122.

Notre corpus final est donc composé de 110 films produits entre 1962 et 2010. Parmi ces films, seuls quelques uns sont analysés dans l'étude. Plusieurs raisons ont guidé ces choix. Certains films sont des œuvres charnières ou matricielles dont l'influence sur la production postérieure est indéniable. Leur analyse devient alors incontournable. C'est notamment le cas des James Bond et de *Die Hard (Piège de cristal, John McTiernan, 1988)*. D'autres films ont été choisis car ils représentent des exemples flagrants de tendances lourdes de la représentation du terroriste qui traversent d'autres œuvres mais qui sont particulièrement visibles dans celles-ci. Dans le cas des franchises, nous n'avons pas traité chaque film mais choisi soit de traiter un opus particulier (*Die Hard*) soit de considérer la franchise dans son ensemble et de ne prendre que des scènes pertinentes pour notre démonstration (*Saw*). Au final, ce sont 25 films qui ont été choisis et analysés dans ces chapitres.

*

On aura compris que ce travail est largement influencé par la tradition des études américaines contemporaines (*American Studies*) et profite du merveilleux foisonnement récent de ses sous-disciplines telles que les *Afro-American Studies*, *Women's Studies*, *Hispanic Studies*, etc. En regardant l'évolution de la représentation du terroriste hollywoodien comme un objet culturel particulier, elle s'intéresse en réalité autant aux personnages terroristes *per se*, qu'à la façon dont les dynamiques culturelles et sociétales peuvent se lire à travers les glissements et les évolutions de ces personnages dans le temps. Mon approche tente de produire une étude chronologique afin de mettre en lumière certaines causes historiques liées aux transformations du contexte sociétal, aux situations géopolitiques et aux évolutions propres à l'industrie cinématographique hollywoodienne, tout en dégageant parallèlement les politiques identitaires que ces contextes produisent. Le traitement chronologique paraît indispensable à la compréhension de certains traits permanents mais permet surtout de questionner certains moments généralement considérés comme des coupures historiques et de redessiner ainsi les continuités dans ces représentations qui sont largement ignorées au profit des changements.

On doit d'abord constater que le personnage terroriste est une figure récente de la production hollywoodienne qui n'apparaît qu'après la Seconde guerre mondiale.

Pourtant le terrorisme sévit sur le sol américain depuis la fin du XIXe siècle, mais Hollywood ne semble pas s'y intéresser avant les années 1960. Ce premier constat révèle une autocensure de l'industrie sur la représentation des désordres et des troubles intérieurs provoqués par le terrorisme. Hollywood n'accepte de traiter le phénomène que s'il est décrit comme clairement étranger et extérieur. Les rares productions antérieures à la Seconde guerre proviennent d'ailleurs de réalisateurs qui entretiennent une relation particulière avec l'Europe. En 1935, John Ford réalise *The Informer* (*Le Mouchard*), adapté d'un roman de Liam O'Flaherty où il relate ses expériences avec l'IRA⁴³. *Sabotage*, réalisé par Alfred Hitchcock en 1936, est la dernière production britannique du cinéaste avant qu'il ne s'installe à Hollywood. Adapté d'un roman de Joseph Conrad, le film raconte la préparation d'un attentat anarchiste à Picadilly Circus. Mais ces œuvres sont largement marginales dans la production de l'époque et n'ont pas d'influence sur le développement ultérieur du personnage terroriste sous sa forme moderne telle qu'elle apparaît dans les années 1960 et 1970. C'est donc dans ces décennies que notre étude débute.

Il n'est pas simple de décider d'une limite chronologique quand on prend le risque d'analyser l'époque contemporaine. L'histoire se construit à travers la nécessaire distance temporelle entre l'objet et son historien. Néanmoins plusieurs raisons nous ont convaincu que 2010 était une année de changement et une bonne issue pour la présente étude. Nous n'avons pas voulu choisir l'année de l'élection de Barack Obama à la présidence pour ne pas accréditer l'idée que le changement de présidence et la fin de l'époque George W. Bush représentent une réelle fracture dans la politique impérialiste américaine. Loin de nier certaines différences importantes, beaucoup d'acquis de l'époque Bush perdurent dans le premier mandat de Barack Obama : Guantanamo n'est pas fermé, les attaques par drones s'intensifient, le retrait de l'Irak tarde, les enquêtes sur la pratique de la torture sont enterrées, la surveillance générale par la NSA est maintenue et le PATRIOT ACT est renouvelé. La force symbolique du premier président afro-américain a tendance à masquer les profondes continuités de son administration avec la précédente, pourtant si critiquée. Ainsi, 2010 permet de dépasser cette élection pour aller chercher ailleurs un moment de rupture. Nous trouvons ce dernier l'année suivante, lors de la localisation et de l'élimination d'Ousama Ben Laden le 2 mai 2011. L'année 2010 est donc la dernière année où la Guerre contre la terreur ne connaît pas

⁴³ Prince (Stephen), *op. cit.*, p. 22.

encore sa fin. La capture de Ben Laden était l'objectif officiel et principal de toutes les opérations militaires engagées en 2002 et 2003. L'absence d'information sur la localisation de Ben Laden, ajoutée au borbier de la guerre en Irak, met à mal l'image de super puissance militaire que les Etats-Unis entretiennent , notamment avec l'aide de Hollywood. La décision de ne pas montrer le corps de Ben Laden mort, de ne pas produire d'image de son embaumement, de ne pas lui attribuer une sépulture et de jeter ce corps à la mer trouve un étrange écho avec le tabou sur la représentation du corps terroriste que Hollywood adopte pendant toute cette dernière décennie. Cependant, la mort de Ben Laden n'a pas mis un terme aux mouvements terroristes. L'accumulation d'erreurs politiques et militaires dans la région depuis des décennies a fait naître des monstres politiques qui jouent désormais un rôle essentiel dans les relations internationales. Certaines images analysées à la fin du dernier chapitre proviennent de sites Internet qui ont été créés après 2010 et qui existent toujours aujourd'hui. Il nous paraît illusoire de postuler une rupture brutale dans l'étude des représentations qui sont des objets culturels éminemment vivants.

*

Dans **Guerre froide et terroristes chauds (1960-1980)**, notre étude situe la véritable première matrice fictionnelle du personnage terroriste dans les premiers films de la franchise James Bond qui ne sont pas strictement des productions hollywoodiennes. L'acronyme de SPECTRE, première organisation ennemie de l'espion britannique, contient la mention du terrorisme et les antagonistes imaginés par les studios Eon influencent durablement les futurs personnages développés à Hollywood. Or dès ces premiers personnages, leur identification comme terroriste repose particulièrement sur des troubles en matière de genre et de sexualité. Perversions, déviances sexuelles et infertilité caractérisent immédiatement le corps terroriste et leurs signes en deviennent les premiers marqueurs.

La Guerre froide qui impose sa binarité et ses conflits indirects, n'encourage pas l'éveil de l'intérêt hollywoodien pour les phénomènes terroristes nationaux qui s'expriment principalement au Moyen-Orient, loin des lignes principales d'affrontement entre les deux puissances mondiales. Mais les années 1970 sont celles d'un puissant cinéma politique à Hollywood et suite aux attentats des Jeux Olympiques de Munich en

1972, on voit poindre un intérêt pour le phénomène. John Frankenheimer réalise *Black Sunday* en 1977 et profite d'un récit centré sur la lutte palestinienne pour créer une puissante critique de la masculinité américaine au lendemain de la défaite au Viet Nam. L'obsession belliqueuse américaine et les exactions commises là-bas permettent de rapprocher un ancien combattant et la figure du terroriste jusqu'à les confondre. Frankenheimer voit dans cette confusion la tragédie d'une société américaine aux idéaux dévoyés. Dans le même temps, les forces masculinistes se réaniment et le corps terroriste est traité à la manière ambiguë du corps guerrier, source à la fois de rejet et de fascination, rapportant la figure terroriste à des origines totémiques et mythologiques où s'unissent puissance sexuelle et puissance guerrière. Cependant, la participation des femmes aux mouvements terroristes n'est pas ignoré à l'époque et les années 1970 sont une rare décennie où ces dernières sont représentées, majoritairement sous des formes qui puisent dans les traditions hollywoodiennes de la femme fatale.

La politique de réarmement et l'idéologie révisionniste défendues sous les deux mandats de Ronald Reagan encouragent le développement de formes narratives dédiées à la célébration de la virilité et de la légitime violence. **Les Années Reagan : spectacle de la subversion et naissance des corps terroristes contemporains** explique que le film d'action dit « à grand spectacle » devient alors la forme idéologique et mélodramatique idéale pour véhiculer les nouvelles valeurs souhaitées par un gouvernement qui ne conçoit la victoire dans la Guerre froide qu'en termes hyperboliques et hollywoodiens. L'hyper virilité du corps terroriste et son abnégation à la cause servent à la fois d'exemple et de repoussoir aux héros sur-virilisés des épopées reaganiennes. La proclamation du retour aux valeurs masculinistes écarte peu à peu les femmes de la scène terroriste qui devient un espace masculin sacré. Les valeurs de résistance inhérentes au terrorisme sont reconnues et le cinéma le plus populaire s'en empare pour appeler au réveil des valeurs patriotiques contre l'ennemi soviétique qui n'est pas encore abattu (*Red Dawn, L'Aube rouge*, John Milius, 1984), ou pour exprimer de façon cathartique, à travers le spectacle de la destruction, les frustrations sociales nées de la montée des inégalités suite aux réformes ultra libérales des années Reagan (*Invasion USA*, Joseph Zito, 1985). Parallèlement, le Moyen-Orient apparaît sous sa forme de matrice terroriste. Les multiples difficultés de l'armée américaine dans la région l'ont désignée comme une dangereuse zone rivale. Les corps moyen-orientaux sont construits comme des corps terroristes à travers la fabrication d'un nouveau discours orientaliste

qui repose à la fois sur la vieille tradition de l'Orient imaginé et sur les habitudes de représentations des minorités raciales dans le cinéma classique hollywoodien.

Le terroriste comme figure de la rédemption raciale et hétérosexuelle dans les années 1990 (1988-2001) présente *Die Hard* comme une nouvelle œuvre matricielle pour la représentation du terroriste annonce la dernière décennie du XX^e siècle. Le film utilise le corps terroriste pour dresser un état des lieux de la masculinité blanche hétérosexuel dans la fin du siècle. Toujours en prise avec la montée en puissance des femmes et des minorités, l'héroïsme blanc américain est à la recherche d'un nouvel ennemi digne de remplacer le monde soviétique qui vient de s'effondrer. Entre euphorie victorieuse et doute profond quant à la légitimité de ses privilèges, l'homme hétérosexuel blanc se rêve en sauveur de sa race, de son genre et de sa sexualité contre des terroristes dont les pathologies sociales rendent la protection du patriarcat nécessaire et désirable. La fascination précédente pour les ambiguïtés du terroriste disparaît presque. Seul *Fight Club* (David Fincher, 1999) garde encore la trace d'un certain attrait que le terroriste provoquait quelques années plus tôt et l'utilise pour faire une critique radicale de l'errance américaine dans le monopole de la puissance. Le terroriste devient la figure idéale de l'antagoniste aux valeurs américaines. Il sert à intégrer dans la blancheur américaine ceux qui y chercheraient encore leur place comme les Juifs et les Irlandais. Le pays connaît également une profonde crise sexuelle et les revendications aux droits et à l'égalité des minorités sexuelles trouvent un écho dans le corps terroriste qui incarne soudain une hétérosexualité dangereuse capable de convaincre des bienfaits de l'hétéronormativité de la société. Les Etats-Unis se retrouvent alors l'unique super puissance militaire dans le monde. La recherche d'une nouvelle figure ennemie aboutit à la multiplication des personnages terroristes et on atteint alors le plus grand nombre de films sur le sujet jamais réalisés.

Les démarcations chronologiques de notre **Économie traumatique des corps (1991-2006)** peuvent surprendre mais elles visent à éclairer un point important de notre démonstration : la remise en cause des attaques du 11 septembre comme une unique coupure historique et épistémologique. Généralement considérées comme un événement charnière radical, principalement décrit à travers sa dimension de rupture chronologique et comme l'origine des transformations rapides, profondes – et indéniables – de la société américaine à l'aube du XXI^e siècle, la majorité des études sur la représentation du terrorisme en font le point de départ de ce qui serait une nouvelle

tradition dans la représentation du personnage terroriste hollywoodien. Ce prédicat, rarement remis en cause, ignore trop souvent les origines plus anciennes et les continuités dans ces représentations. Les études isolent spontanément une production hollywoodienne antérieure aux attentats et une autre postérieure, en négligeant l'évidente nécessité de puiser les formes actualisés de personnages terroristes dans certaines traditions et représentations précédentes. De plus, le choc des attaques a provoqué une importante amnésie sur la diversité des personnages terroristes développés dans les décennies précédentes et particulièrement dans les années 1990 comme le montre les différences constatées entre *True Lies* (*Le Caméléon*, James Cameron, 1994) et *The Siege* (*Couvre feu*, Edward Zwick, 1998), produits seulement à quatre années de distance. Au lendemain du 11 septembre, le terrorisme islamiste, minoritaire mais déjà présent dans la production des années précédentes devient l'unique terrorisme envisagé et son déferlement produit une uniformité des personnages jamais vue auparavant. Paradoxalement, elle provoque également sa raréfaction. On entre alors dans une complexe économie traumatique des corps où les tabous sur les représentations des terroristes provoquent une redistribution des tactiques narratives et visuelles qui cherchent à parler du phénomène sans le montrer directement comme dans *25th Hour* (*La 25^e Heure*, Spike Lee, 2002). Oscillant entre ses responsabilités patriotiques qui la pousse à jouer son rôle propagandiste et une tradition progressiste largement ancrée dans son histoire, l'industrie produit des films qui utilisent le corps terroriste comme un symbole de résistance aux différents abus commis sous les deux mandats de George W. Bush (*V For Vendetta*, *V Pour Vendetta*, James McTeigue, 2005). L'incarnation, si facile et évidente auparavant, devient le premier interdit car la confusion entre le corps musulman et le corps terroriste inquiète l'industrie mais n'empêche pas sa diffusion. Entre tabou et devoir de mémoire, les hésitations de Hollywood apparaissent clairement dans les premiers essais commémoratifs sur les évènements comme *United 93* (Paul Greengrass, 2006) et *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006).

Dans la décennie qui suit les attaques, Hollywood vit sous une rare pression médiatique et culturelle. Accusée d'avoir joué un rôle dans la catastrophe, l'industrie adopte des **Nouvelles stratégies de représentations dans les années 2000** sur la question du corps terroriste et sur la représentation des corps considérés comme des ennemis à l'époque où le pays est engagé dans plusieurs guerres contre la Terreur. Le

corps terroriste prend alors une dimension comique et satirique afin de dénoncer les travers sociétaux d'une Amérique engagée dans une politique impérialiste aux dimensions racistes de plus en plus évidentes (*Borat*, Larry Charles , 2006). Alors que Hollywood craint de le représenter, jamais le corps terroriste n'a autant fasciné le public. Le désir de voir ces corps, jusque dans leur intimité la plus cruelle et la plus morbide s'exprime d'abord à travers la naissance et la multiplication de sites Internet qui diffusent des images d'attaques en Irak et en Afghanistan. Au même moment, le scandale des images prises dans la prison d'Abou Ghraib éclate au grand jour et les images de ces corps torturés s'étalent dans les médias généralistes, faisant naître ce qui nous paraît être la dernière matrice de représentation des corps terroristes. Hollywood exploite ce nouveau désir à travers une stratégie narrative et visuelle innovante en proposant des films consacrés à la torture en milieu restreint. Le *torture porn*, dont le succès commercial est phénoménal, met en scène le dispositif tortionnaire décrit à longueur de pages dans les journaux qui dénoncent le retour à l'usage de la torture contre les prisonniers de la Guerre contre la terreur. Son innovation principale consiste à ne pas présenter ces corps comme terroristes et il échappe ainsi au tabou représentationnel que l'industrie s'est imposé. Le *torture porn* est peut-être l'aspect le plus innovant et créatif de cette économie traumatique des corps qui oriente et limite désormais la représentation du corps terroriste. Malgré cette proposition, le public ne se satisfait plus du corps terroriste fictionnel et cherche à consommer des images « réelles » de corps terroristes. Comme le porno sexuel quelques décennies plus tôt, le *war porn* échappe à Hollywood et s'installe sur Internet dans la lignée de son pendant sexuel. Dans un souci de s'opposer aux règles des représentations médiatiques dominantes auxquelles appartiennent les représentations hollywoodiennes, les films du *war porn* sont un cas extrême de représentation du corps terroriste qui représentent une modalité expressive pornographique nouvelle. En marge et en opposition à la tradition hollywoodienne, son étude conclut notre recherche.

Chapitre 1. GUERRE FROIDE ET TERRORISTES CHAUDS (1960-1980).

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la terreur ne se présente pas sous la forme du terrorisme mais plutôt sous celles du communisme et de l'arme atomique. Durant les premières années de la Guerre froide, Hollywood traverse les années sombres de la *House Un-American Activities Committee (HUAC)*, la commission d'enquête de la chambre des représentants qui dresse une liste noire des sympathisants communistes (ou supposés comme tels) dans l'industrie. Jusqu'au début des années 1960, la commission terrifie Hollywood qui préfère produire des genres plus éloignés de la réalité politique, comme le western ou la comédie musicale. Mais le succès de James Bond, dont le premier opus, *Dr. No (James Bond 007 contre Dr. No* – Terence Young) sort en 1962, incite rapidement les studios à imiter la recette britannique. L'univers de Bond est constitué d'éléments génériques nouveaux pour l'industrie californienne : l'espionnage, la technologie, les paysages tropicaux et les femmes exotiques s'invitent dans l'iconographie de la Guerre froide. La franchise britannique introduit aussi une nouvelle sorte d'antagoniste dont l'intelligence et la sophistication rivalisent directement avec celles de James Bond : le personnage du terroriste.

Dans la décennie suivante, et bien que des terroristes nationaux et internationaux fassent régulièrement la première page des journaux, Hollywood hésite à représenter ces mouvements résolument révolutionnaires. Pourtant les années 1970 sont un âge d'or pour le thriller politique. Deux exceptions notables nous permettent de comprendre les enjeux identitaires à l'œuvre dans la formation archétypale du terroriste hollywoodien : *Black Sunday* de John Frankenheimer (1977) et *Nighthawks (Les Faucons de la nuit)* de Bruce Malmuth (1981). Ces deux films s'inspirent d'éléments réels du terrorisme international, très peu traité jusqu'alors dans la production hollywoodienne.

La nouvelle caractérisation du terroriste se révèle particulièrement centrée autour des questions de genre et de sexualité. L'Amérique de l'époque part à la recherche d'une régénérescence de ses valeurs viriles et de sa force sexuelle, malmenées par les derniers revers de la Guerre froide à la fin des années 1970 : la défaite au Viet Nam et la prise d'otages à l'ambassade américaine de Téhéran. Alors que tout au long de

la décennie les femmes et les minorités sexuelles affirment leur présence sur la scène intérieure, la représentation d'un péril allogène et étranger à une Amérique blanche et masculine se fait sous couvert d'une représentation où la sexualité et le genre dominant. Ainsi, la dimension immédiatement politique du terrorisme est évacuée au profit de situations intimes et personnelles. La terreur idéologique s'efface et laisse la place à la terreur de l'impuissance, de la féminité et à la nostalgie des valeurs guerrières.

A. Formation d'un personnage archétypal : la série des James Bond.

Pendant la Guerre froide, les personnages aux motivations terroristes, plus ou moins explicites, apparaissent surtout dans des coproductions internationales dont la plus connue et la plus importante est assurément la série des James Bond. Cette dernière eut une influence inégalée sur le genre des films d'espionnage et des films d'aventure, deux précurseurs au film d'action reaganien dans lequel se développera le personnage du terroriste. Selon Bordwell et Thompson, Hollywood connaît à la fin des années 1950 une tendance à ouvrir les genres traditionnels des *blockbusters* de l'époque (comédie musicale, western, film historique) à d'autres formules considérées jusqu'alors comme peu appropriées aux gros budgets et vouées aux productions marginales dites de séries B. Parmi elles, le thriller, la science-fiction et le film d'espionnage connaissent un nouvel engouement auprès des studios et des producteurs. C'est la raison pour laquelle United Artists aurait été convaincu de financer l'adaptation cinématographique des romans de Ian Fleming au début des années 1960⁴⁴. Ce qui est devenu la franchise britannique la plus célèbre du siècle joua un rôle majeur dans la genèse du personnage terroriste en raison de la place primordiale que tiennent les antagonistes dans la formule de la série. De 1962 à 1971, James Bond doit faire face à la fameuse organisation S.P.E.C.T.R.E. (*SPecial Executive for Counter intelligence, Terrorism, Revenge and Extortion*). SPECTRE apparaît dès la première adaptation de la série de Ian Fleming, *Dr No* en 1962, dont le personnage éponyme est membre de l'organisation. Elle constitue l'antagoniste principal de James Bond dans six films parmi les sept premiers de la série : *Dr No* (1962), *From Russia With Love* (*Bons baisers de Russie*, Terence Young, 1963), *Thunderball* (*Opération Tonnerre*, Terence Young, 1965), *You Only Live Twice* (*On ne vit*

⁴⁴ Bordwell (David) et Thompson (Kristin), *Film History : An Introduction*, New York, Mc Graw- Hill Higher Education, 1994, p. 394.

que deux fois, Lewis Gilbert, 1967), *On Her Majesty's Services* (*Au Service secret de Sa Majesté*, Peter Hunt, 1969) et *Diamonds Are Forever* (*Les Diamants sont éternels*, Guy Hamilton, 1971). L'organisation réapparaît brièvement dans *For Your Eyes Only* (*Rien que pour vos yeux*, 1981), puis dans *Never Say Never Again* (*Jamais plus jamais*, Irvin Kershner, 1983), seul opus produit à l'extérieur de la franchise *Eon*, suite à un procès relatif aux droits d'auteur de *Thunderball* (1965). Ce film fut également l'occasion pour Sean Connery d'interpréter une dernière fois l'espion britannique qui l'avait rendu célèbre mondialement.

Ernst Stavro Blofeld et la modélisation du personnage terroriste

L'organisation à vocation terroriste est menée d'une main de fer par Ernst Stavro Blofeld. À l'exception de *Dr No*, Blofeld est présent dans tous les épisodes où SPECTRE joue un rôle important, même s'il n'est pas toujours directement visible à l'écran. Dans *From Russia With Love* et *Thunderball*, Blofeld n'est pas interprété par un acteur identifiable. Seules sa main et sa nuque sont visibles. Dans ces deux films, comme dans les films suivants où le personnage se révèle bien plus visiblement au public, les émotions du chef « terroriste » apparaissent en priorité à travers les réactions du chat persan blanc que Blofeld caresse inlassablement. L'animal, de façon métonymique, souligne la dimension féline du personnage. Sa couleur blanche apporte une froideur qui contraste avec la voix chaude de Blofeld. Le poil angora exprime un raffinement qui caractérise entièrement Blofeld. Ce dernier parle un anglais aux accents oxfordiens très appuyés ; ses QG, aux localisations tout aussi exotiques que secrètes, sont toujours des parangons de l'architecture moderne et leurs décorations intérieures, au style résolument contemporain, sont particulièrement soignées⁴⁵. Blofeld est froid, flegmatique, sophistiqué, cruel, richissime, suréquipé technologiquement et incroyablement puissant. Il est évidemment un double en négatif de Bond. Il est à la hauteur du héros auquel il s'oppose. Certains critiques en font immédiatement le constat pour déplorer les conséquences morales sur le public. À la sortie américaine de *Dr No* en 1962, Thomas Wiseman écrit dans le *Sunday Express* : « Je trouve dérangentant que l'on nous offre comme héros, donc supposément admirable, un homme dont les méthodes et

⁴⁵ Elles sont le résultat du travail de Ken Adam, décorateur de cinéma primé, qui mélange inspiration moderniste et influences exotiques.

la morale ne sont pas différentes de celles de ses ennemis»⁴⁶. De nos jours, Françoise Hache-Bissette remarque :

Les films jouent de deux idées basiques : on a les adversaires que l'on mérite et on devient ce que l'on combat. James Bond s'élève dans l'échelle du Bien du simple fait de combattre des héros du Mal. Il est grand parce qu'ils sont grands. Il est devenu mythique parce qu'ils le sont devenus. Par là même, il semble s'opérer une circulation symbolique entre Bond et les méchants qui les conduit à entrer dans un rapport de gémellité, sans pour autant que les différences disparaissent. Dans un univers aussi manichéen que l'univers bondien, il est évident que les méchants sont des doubles de Bond. Ils figurent des projections démoniaques de ses tendances les plus noires (car 007 est loin d'être un enfant de chœur) qu'il conjure en les anéantissant.⁴⁷

Cependant, la sophistication de Blofeld n'est pas celle de Bond et n'exprime pas les mêmes valeurs. Le raffinement de Blofeld tire vers la préciosité alors que celui de Bond renforce la suprématie de sa virilité. La divergence d'intérêts des deux personnages semble s'enraciner dans la différence de masculinité qui les caractérise. Évidemment Bond monopolise toute la sexualité des films. Blofeld est remarquablement asexuel en comparaison avec la libido affirmée et exubérante de James. À l'inverse de James, que Ian Fleming n'hésitait pas à décrire comme un « homme à femmes »⁴⁸, Blofeld vit une existence monacale suggérée par la rigueur de ses costumes sobres et ternes. La tendance charnelle de Bond est en parfaite opposition avec l'absence du corps de Blofeld dans *From Russia With Love* et *Thunderball*. L'absence de femmes autour de Blofeld et leur abondance autour de Bond renforcent le trouble dans la virilité du « terroriste ».

Ce raffinement précieux se retrouve de façon encore plus prononcée dans les interprétations de Blofeld par Donald Pleasence en 1967 (*You Only Live Twice*) et par Charles Gray en 1971 (*Diamonds Are Forever*). Pleasence prête son corps à la première incarnation complète de Blofeld qui intervient plus d'une heure après le début du film. Comme d'habitude, dans les premiers plans, seuls sa voix, sa main et le chat persan révèlent sa présence au public. Lors de ce premier moment, la sexualité ambiguë de Blofeld devient la matière comique d'un échange entre le chef et deux sbires. Le chef félicite ses hommes qui viennent de terminer la mise au point d'une arme nucléaire récemment testée par Blofeld : « I must congratulate you, gentlemen, upon your superb equipment. » La réponse prolonge le ton grivois: « We congratulate you, Sir, about the

⁴⁶ cité par Chapman (James), *Licence To Thrill*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 68.

⁴⁷ Hache-Bissette (Françoise), Bouilly (Fabien), Chenille (Vincent), *James Bond 007 Figure mythique*, Paris, Autrement, 2008, p. 92.

⁴⁸ «Womanizer» Interview de Sean Connery en novembre 1965, *The Playboy Interviews : James Bond*, Kindle editon, emplacement 107.

way you handle it. »⁴⁹ La référence sexuelle est évidente, mais fine, à l'image de plusieurs bons mots que Bond lance à chaque épisode de la série. Enfin Pleasence apparaît dans la dernière demi-heure du film lors d'une mise en scène dramatique où son visage est révélé au public au terme d'une fulgurante rotation de chaise. D'après l'acteur lui-même, il lui incombait une grande responsabilité dans la caractérisation de Blofeld. Roger Moore rapporte les propos de Pleasence : « Ils m'ont dit de lire le scénario et de créer un personnage totalement différent de tout ce qui avait été fait auparavant, et je crois que c'est ce que j'ai fait »⁵⁰. Révéler l'ensemble du physique de l'ennemi de Bond, alors qu'on ne connaissait de lui que son visage et son animal fétiche, était un enjeu important du film. Pleasence avait décidé d'incarner la monstruosité de son personnage et essaya plusieurs possibilités (bosse, jambe artificielle) avant de choisir une immense cicatrice qui traverse le côté gauche de son visage de bas en haut, lui fermant l'œil d'une façon très reconnaissable⁵¹. La dimension grand-guignolesque du maquillage inspira au critique Alexander Walker la comparaison entre le visage de Pleasence et un œuf dur craquelé⁵². La gémellité entre le héros et son antagoniste est immédiatement rappelée : Blofeld, qui montre la laideur de son visage pour la première fois au public, se présente à la manière de Bond en déclinant son identité de façon très formelle. La séquence donne également son titre au film :

BLOFELD: «James Bond, allow me to introduce myself. I am Ernst Stavro Blofeld. They told me you were assassinated in Hong Kong.»

BOND: «Yes. This is my second life.»

BLOFELD: «You only live twice, Mr Bond. »⁵³

La mise en scène utilise aussi la petite taille de Donald Pleasence pour marquer sa modeste constitution athlétique et son manque de qualités physiques. Les références à la virilité amoindrie de Blofeld, voire à une potentielle homosexualité, jalonnent le récit. Blofeld est assisté d'un homme de main, Hans, à la corpulence gigantesque et à l'allure

⁴⁹ - Je dois vous féliciter, messieurs, à propos de votre superbe équipement.

- Nous vous félicitons, Monsieur, sur la façon dont vous le prenez en main.

⁵⁰ « They told me to read the script and create a new character completely different from anything done previously and I think thats is just what I did. » Moore (Roger), *Bond on Bond : The Ultimate Book on 50 Years of Bond Movies*, Londres, Michael O'Mara Books Ltd, 2012, Kindle edition, emplacement 264.

⁵¹ cité par Rubin (Steven Jay), *The Complete James Bond Movie Encyclopaedia*, New York, McGraw-Hill, 2003, p.40.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ BLOFELD: James Bond, permettez-moi de me présenter. Je suis Ernst Stavro Blofeld. On m'a dit que vous aviez été assassiné à Hong Kong.

BOND: Oui. C'est ma deuxième vie.

BLOFELD: On ne vit que deux fois, Monsieur Bond.

aryenne stéréotypée. Le plan rapproché à la taille et la légère contre-plongée renforce le sentiment de domination physique de Hans sur Blofeld. Alors que ce dernier lui demande de faire exploser la fusée soviétique après que les Russes ont capturé les Américains, il doit lever la tête vers le géant qui le dépasse de plus d'une tête. Face à l'invasion de son antre par les alliés de Bond, Blofeld prend la fuite. Ce n'est pas un guerrier. Bond monopolise également l'action physique. Blofeld est un pur cerveau terroriste qui n'exécute pas l'action qu'il imagine et planifie. Il n'est pas un personnage d'action, ne réalise aucune acrobatie, et ne fait preuve d'aucun entraînement physique spécifique. Face à Bond, Blofeld se distingue souvent par une absence d'engagement physique dans l'action. Le chat persan blanc qui l'accompagne partout souligne ainsi la félinité féminine du personnage. Dans *Diamonds Are Forever* (1971), Bond forme un bon mot qui met en lumière cette dimension de Blofeld : après avoir tué un sosie de Blofeld et s'être rendu compte de son erreur, il s'écrit « wrong pussy! »⁵⁴. La polysémie de « pussy » est riche : le mot est non seulement une référence littérale à l'animal (chatte) qui a été abattu, mais il exprime également un terme dépréciatif qui décrit un homme lâche, sans valeurs viriles, et par extension un homosexuel. Cette extension est d'autant plus facile à comprendre que le même mot désigne aussi le sexe féminin en argot.

Dans *Diamonds Are Forever*, c'est Charles Gray qui prête ses traits à Blofeld. Gray n'est pas un nouveau venu dans la franchise. Il est déjà présent dans *You Only Live Twice*, mais il interprète un agent australien, Henderson, qui doit informer et mettre en garde Bond sur la situation au Japon. Henderson est sur le point de révéler à Bond l'implication de SPECTRE dans les affaires en cours au moment où il est poignardé dans le dos. Quelques secondes avant, Bond le félicite sur la qualité de sa vodka puisqu'Henderson vient de servir à l'agent britannique son légendaire Martini « touillé à la cuillère et non au *shaker* ». À nouveau, les insinuations sexuelles forment un sous-texte truculent :

BOND: «Russian vodka, well done.»

HENDERSON: «Yeah, I get it from the doorman at the Russian Embassy. Amongst certain other things... »⁵⁵

Quatre ans plus tard, Gray est choisi pour interpréter Blofeld. L'acteur n'a aucune difficulté à jouer la dimension *camp* du chef terroriste, car cette qualité fait partie de sa

⁵⁴ « Mauvaise chatte ! »

⁵⁵ BOND : Vodka russe, bien joué.

HENDERSON : Oui, je la prends du portier de l'ambassade russe. Entre autres choses...

persona publique⁵⁶. La sexualité déviante du personnage vient soutenir la déviance de l'ensemble de sa personnalité et de ses projets terroristes. Elle participe à former le clivage essentiel qui sépare cet antagoniste radical du héros, fermement campé dans une hétérosexualité claire et irréfutable.

Il faut cependant noter que le personnage de Blofeld subit d'intéressants changements quand il est interprété par Telly Savalas en 1969 dans *On Her Majesty's Secret Service*. Roger Moore, célèbre interprète de Bond dans les années 1970 et 1980, soutient dans ses mémoires que c'est le réalisateur de l'opus, Peter Hunt, qui aurait souhaité sélectionner un nouveau Blofeld plus à même de s'investir physiquement dans l'action. On remplace donc Donald Pleasence par l'acteur d'origine grecque Telly Savalas⁵⁷. Ce dernier ne s'était pas encore rendu mondialement célèbre en incarnant Kojak dans la série du même nom, mais il avait déjà été remarqué pour son rôle dans *The Dirty Dozen (Les Douze Salopards, Robert Aldrich, 1967)*. Le film avait d'ailleurs détrôné *You Only Live Twice* en tête du box-office américain en juillet 1967.

Ce film est également le premier opus sans Sean Connery dans le rôle de l'agent britannique. James Bond est interprété par George Lazenby, nouveau venu dans l'industrie cinématographique. Le refus de Connery d'interpréter 007 avait poussé Saltzman et Broccoli à réviser leur agent. La masculinité de Lazenby est très différente de celle de Connery à la fin des années 1960. Peut-être, avec Lazenby, la production a-t-elle senti le besoin de montrer que Bond pourrait effectivement battre Blofeld dans une lutte physique, une démonstration inutile quand Bond était interprété par Connery dont Ian Fleming disait qu'il ressemblait trop à un cascadeur⁵⁸. Car Savalas a le physique pour maîtriser lui-même Bond, même s'il ne le fait à aucun moment du film. Blofeld incarné par Savalas rompt avec plusieurs caractéristiques attribuées au chef terroriste par les autres interprètes.

En plus de posséder un physique imposant qui n'est désormais ni défiguré, ni chétif, Blofeld-Savalas est entouré en permanence de jolies jeunes filles qu'il entretient dans son nid d'aigle perché au sommet des alpes suisses. Cette cour féminine est généralement l'apanage de Bond. Or dans cet épisode de la série, James abandonne sa vie d'éternel célibataire et décide même d'épouser à la fin du film son acolyte féminine, Tracy, qui est interprétée par l'actrice britannique Diana Rigg, célèbre aux États-Unis

⁵⁶ Shorter (Eric), « Charles Gray. Obituary », *The Guardian*, 9 mars 2000.

⁵⁷ Moore, *op. cit.*, emplacement 276.

⁵⁸ The Playboy Interview, *op. cit.*, emplacement 107.

pour avoir incarné Emma Peel dans *The Avengers* (*Chapeau melon et bottes de cuir*, 1965-1968). Tout au long du film, Blofeld est activement engagé dans une lutte qui est présentée au public comme une menace pour toute forme de vie sur Terre. Son badinage amoureux semble être une extension du domaine de sa lutte. La sexualité non reproductive du personnage est à l'opposé de la nouvelle attitude familiale de Bond qui est sur le point de fonder un foyer. C'est Blofeld qui met un terme à ce projet en mitraillant la voiture des jeunes mariés et en tuant du même coup la toute fraîche madame Bond. Cette fin dramatique, à l'antipode du traditionnel *happy end* de la franchise, est peut-être une des raisons de l'échec relatif du film aux États-Unis. *On Her Majesty's Secret Services* engrangea un résultat final de 9 millions de dollars, bien loin des 45 millions que *You Only Live Twice* avait encaissés deux ans plus tôt⁵⁹. Il faut donc remarquer que le succès américain de la franchise qui avait révolutionné au début des années 1960 le film à grand spectacle, pas encore *blockbuster*, n'est plus le même à la fin de la décennie.

L'engagement du pays au Viêt Nam et l'assassinat du président John Fitzgerald Kennedy à Dallas en 1963 marquent le début de la décennie. Or le personnage de Bond au cinéma est très attaché à la figure du président Kennedy, assassiné quelques semaines après la sortie de *Dr No* et qui s'était publiquement exprimé sur son goût pour les romans de Ian Fleming⁶⁰. Dans un article qu'il intitule malicieusement « Comment Bond a sauvé l'Amérique – et moi », l'écrivain Jay McInerney explicite l'influence fondamentale que la franchise a exercée sur les représentations sociales américaines quant à la masculinité et à la sexualité :

Au début de la décennie, l'idée même de sophistication semblait suspecte. La courtoisie représentait une notion européenne, voire antiaméricaine. Quiconque en savait trop sur le vin, la gastronomie ou la mode était... disons efféminé, et les hommes qui voulaient se renseigner en étaient réduits à chercher dans les magazines masculins si, entre deux pin up, on n'expliquait pas comment faire un nœud de cravate à la Windsor ; comme si seul cet environnement hétérosexuel permettait d'aborder la question en tout bien tout honneur. JFK quant à lui, était un homme à maîtriser le nœud Windsor sans que personne ne songe à mettre en doute sa virilité. Héros de la guerre, il venait de battre les Russes, une victoire qui mettait fin à la crise de Cuba. Si le jeune président nous avait préparés au phénomène Bond, le culte national des Kennedy qui suivit son assassinat, quelques mois après la sortie de *Dr No*, contribua sans doute à renouveler et renforcer le succès de 007. C'était une consolation pour nous de voir l'alter ego

⁵⁹ Chapman, *op. cit.*, p. 120.

⁶⁰ Hache-Bissette, *op. cit.*, p. 27.

britannique du président disparu continuer à échapper à des assassins tels que Rosa Klebb, Red Grant et Goldfinger.⁶¹

L'ombre « conspirationniste » qui plana sur la mort de Kennedy ne se satisfait pas de l'arrestation de Lee Harvey Oswald, ni de la mort de ce dernier, assassiné à son tour. Les vrais responsables restaient invisibles et on imaginait facilement que les groupes incriminés soient organisés de façon tentaculaire à l'intérieur de l'état fédéral américain, voire au niveau mondial. Tout rappelait la pieuvre qu'arbore Blofeld à sa chevalière, seul signe de sa présence dans les premiers films, jusqu'à ce que son corps soit enfin révélé au public en 1967. Or SPECTRE aurait été créé par Ian Fleming afin de pouvoir proposer un nouvel ennemi aux agents britanniques en prévision de la fin de la Guerre froide qu'il pensait imminente⁶².

SPECTRE : du nazisme au terrorisme.

Dans les romans, l'organisation apparaît pour la première fois en 1961 dans *Thunderball*, neuvième roman de la série. Imaginer une organisation terroriste transnationale permettait à Fleming de sortir de la dualité « monde libre » contre « monde communiste ». Ce faisant, et comme le remarque Umberto Eco, Fleming ne fait que suivre une inflexion de « l'opinion générale » qui percevait désormais l'URSS comme une puissance moins menaçante⁶³. Selon James Chapman, auteur d'une histoire culturelle des films sur James Bond, l'adaptation cinématographique présente SPECTRE comme l'ennemi principal de Bond, car l'organisation permettait de s'éloigner ostensiblement de la réalité politique. Pour des raisons commerciales, les films fuiraient tout réalisme politique qui pourrait rappeler la situation internationale de l'époque⁶⁴. Même si Chapman reconnaît que Bond est le « héros de l'OTAN⁶⁵ » et que *From Russia With Love* est exceptionnellement marqué par le clivage de la Guerre froide⁶⁶, il n'insiste pas outre mesure sur les positions politiques qui transparaissent dans la caractérisation des personnages « bondiens⁶⁷ », et particulièrement dans celles des antagonistes.

⁶¹ McInerney (Jay), « Comment Bond a sauvé l'Amérique - et ma vie » in *James Bond : De Goldfinger à Goldeneye*, Paris, Flammarion, 1996, p. 22.

⁶² Chapman, *op. cit.*, p. 78.

⁶³ Eco (Roberto), « The Narrative Structure in Fleming » in Westaisr (Bernard), Bennett (Tony) and Martin (Graham) (dir.), *Popular Culture : Past and Present*, Londres, Croom Helm, 1982.

⁶⁴ Chapman, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁷L'adjectif fut utilisé par Broccoli lui-même et d'autres membres de la production de la série pour désigner tous les éléments qui devaient être spécifiques au monde de la franchise et participer à son

Il faut pourtant remarquer plusieurs points que Chapman ignore dans son étude. L'introduction de SPECTRE permet de ne pas confronter héros du Monde libre et ennemis communistes, comme le font de nombreuses productions hollywoodiennes de l'époque. L'organisation terroriste ne se réclame pas d'un camp idéologique précis. Cependant, la caractérisation des personnages fait appel à différentes matrices de fabrication de « méchants » déjà bien rodées et très efficaces. L'antagonisme politique prend d'abord la forme de l'ennemi topique de l'après-guerre : le nazi. Quand Chapman soutient que « *From Russia With Love* est le plus politique des premiers James Bond »⁶⁸, il envisage trop simplement la caractérisation des antagonistes qui sont d'abord présentés au public comme des agents russes. L'histoire révèle assez vite qu'en réalité, l'officier soviétique principal, Rosa Klebb (Lotte Lenya), est un membre de SPECTRE et travaille plus pour les intérêts de l'organisation terroriste que pour ceux de l'Union soviétique.

Chapman ne mentionne pas que le film multiplie les références à l'imaginaire et à l'iconographie nazie. Le nom même de Rosa Klebb joue sur des sonorités plus germaniques que russes. Lotte Lenya, qui interprète Rosa Klebb, est une actrice autrichienne. Le second agent russe du film, Tatiana (Daniela Bianchi), tombe amoureuse de Bond et ignore que son officier est un agent de SPECTRE. Une alliance de circonstance entre Bond et une belle agente soviétique n'est donc pas impossible et la caractérisation nazie de Rosa Klebb, qui va de pair avec une féminité trouble, rend évidente pour le public la différence de nature entre l'agent soviétique et le membre de SPECTRE. Une des premières séquences du film se passe sur une île qui est présentée au public comme « SPECTRE island », sorte de camp d'entraînement paramilitaire de l'organisation terroriste. On y découvre le géant blond Donald Grant (Robert Shaw) au corps massif et athlétique, pure réminiscence des « surhommes » idéalisés par la photographie de Leni Riefensthal pendant la période du Reich. Grant est en maillot de bain, allongé au soleil et sa blondeur n'a d'équivalente que la blondeur de la jeune fille en bikini qui lui passe de l'huile de bronzage dans le dos. Grant est inspecté par Rosa Klebb, débarquée d'un hélicoptère et qui vient tester sa résistance physique à la douleur

image de marque. Chapman utilise le terme dans son étude pour suggérer que la série, en tant que monde cohérent, possédant un code visuel et narratif original, serait un genre cinématographique en elle-même, ou du moins un sous-genre. Cette suggestion, présente dans l'introduction, reste finalement peu développée dans son étude. Chapman reprend le terme de Janet Woollacott, « The James Bond Films : Conditions of Production » in Curran (James) et Porter (Vincent) (dir.), *British Cinema History*, Londres, Weindelfeld & Nicholson, 1983, p. 210.

⁶⁸ Chapman, *op. cit.*, p. 74.

en lui infligeant un coup de poing dans les abdominaux après avoir subrepticement sorti un « poing américain » de sa poche pour intensifier la douleur. Le coup sonne creux sur l'abdomen du colosse qui reste stoïque. Comment mieux représenter l'abnégation extrême, la déshumanisation que l'entraînement et le service absolu de la cause peuvent produire chez les membres de l'organisation terroriste ? Klebb porte une gabardine et des gants en cuir qui ne manquent pas de rappeler la panoplie des officiers de la Gestapo dans une franchise connue pour son goût de l'excès. Elle porte également une cravache qui donne une dimension sadomasochiste aux scènes de dialogues dans lesquelles l'officier est en fonction. La séquence d'entretien avec Tatiana durant laquelle Klebb lui décrit sa mission est particulièrement sexualisée. Elle apparaît comme une dominatrice aux tendances lesbiennes très facilement perceptibles, qui joue de sa position hiérarchique pour contrôler la jeune agente. Son physique émacié, sa coupe de cheveux courts coiffés sur le côté avec une raie soigneusement dessinée et sa veste de colonel aux multiples galons lui confèrent un air sévère et antipathique. Sa féminité virile est évidemment aux antipodes des autres personnages féminins du film. Lors de l'entretien, elle demande abruptement à Tatiana d'enlever sa veste, puis de se tourner. Le contrechamp sur le visage de Tatiana en plan rapproché insiste sur le malaise de la jeune femme interloquée et souligne, pour le public, l'ambiguïté sexuelle de la situation.

Au-delà de la dimension réactionnaire de la scène, où Klebb paraît usurper une position militaire qui nie toute possibilité de féminité, face à une « vraie » femme, douce, jolie, maquillée et offerte en objet de désir, la mise en scène sadomasochiste évoque également un imaginaire sexuel déviant attribué aux nazis. Cet épisode de Bond précède de six ans *Les Damnés* (*La caduta degli dei*, 1969) de Luchino Visconti qui filme une orgie homoérotique comme préparation à la Nuit des Longs Couteaux. À l'époque, l'Italie est pionnière dans l'invention de cet imaginaire érotique. On y filme les premiers *sadiconazista*, films d'exploitation à visée érotique usant de l'iconographie nazie⁶⁹. L'Amérique du Nord adopte la formule au tournant de la décennie avec *Love Camp 7* (*Le Camp spécial n° 7*, Robert Lee Frost, 1969) et le fameux *Ilsa, She Wolf of the SS* (*Ilsa la louve*, Don Edmonds, 1975)⁷⁰. La sexualité sert donc à affirmer la différence *de nature* qui existe entre l'agent soviétique et l'agent de SPECTRE. L'idéologie, qui est rarement

⁶⁹ Stiglegger (Marcus), « Cinema Beyond Good and Evil ? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage », in Magilow (Daniel), Bridges (Elizabeth) and Vander Lugt (Kristin) (dir.), *Nazispoitation ! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, Londres, The Continuum International Publishing Group, 2012, p. 24.

⁷⁰ *Ibidem*.

convoquée dans les films pour différencier les personnages, est compensée par des caractéristiques de genre et de sexualité qui doivent exprimer les déviances sociales et politiques des personnages.

Les liens entre SPECTRE et le nazisme sont à nouveau présents dans *Thunderball* en 1965, mais de façon nettement plus subtile. Dans le cinquième opus de la série, on découvre une nouvelle cache secrète de l'organisation. Elle se trouve à Paris, au sein d'un bâtiment occupé par le « Centre d'aide aux personnes déplacées ». L'agent de SPECTRE, Largo (Adolfo Celi), entre dans le bâtiment. La caméra l'accompagne à travers les bureaux de cette administration où tous les fonctionnaires semblent affairés. Au détour d'un bureau, on capte une conversation entre un agent du centre et un couple auquel on explique qu'un groupe philanthropique va sponsoriser leur installation au Brésil. Les visas ont déjà été obtenus auprès du consulat brésilien. L'homme du couple promet qu'il remboursera tous les frais engagés. L'agent lui explique que cela ne sera pas nécessaire, car l'organisation est financée par « des donateurs qui partagent les mêmes objectifs ». La conversation n'est qu'accessoire dans la séquence, mais le dialogue a été mixé afin qu'il puisse être perçu par le public. Aucune précision n'est faite au sujet de ces donateurs ni pour divulguer l'identité du couple ou les raisons de leur départ au Brésil. Évidemment, le lien peut être fait avec l'organisation SPECTRE dont les appuis transnationaux et la force financière ont déjà été démontrés lors des trois précédents films.

Largo pénètre finalement dans la salle de réunion de l'organisation terroriste, soigneusement cachée derrière une fausse porte d'armoire doublée de plomb. La porte qui s'ouvre avec une télécommande laisse voir apparaître une immense salle à la décoration typique du travail de Ken Adam, le chef décorateur de la série⁷¹. La salle de réunion de SPECTRE dans *Thunderball* est extrêmement moderne et minimaliste. L'architecture de la salle, son aménagement et le design du mobilier appartiennent au plus bel esthétisme de la fin des années 1950. Les couleurs sont neutres, avec une association de taupe et de gris. Le bois et la moquette réchauffent la pièce que le style épuré pourrait rendre glaciale. Il est difficile de ne pas voir dans le travail de Ken Adam

⁷¹ Sir Kenneth Adam est né Klaus Hugo Adam à Berlin en 1921 dans une famille juive qui fuit le nazisme et s'installe en Grande-Bretagne en 1934. Il participe à la Seconde Guerre mondiale dans l'aviation britannique dont il a raconté les moments héroïques à Stanley Kubrick. C'est parce que Adam a aussi dessiné la salle de guerre de *Dr Strangelove* (Docteur Folamour, Stanley Kubrick – 1963), en plus des autres de SPECTRE, qu'on le décrit souvent comme l'homme qui « a dessiné la Guerre froide » voir Harrod (Horatia), « Ken Adam : The Man Who Drew the Cold War », *The Telegraph*, 28 septembre 2008.

une référence à l'exil de l'architecte brésilien Oscar Niemeyer en France au début des années 1960⁷². On ne peut évidemment pas certifier qu'Adam réalise le décor de *Thunderball* comme un clin d'œil au travail parisien de Niemeyer à la même époque, mais il est troublant de constater ce parallèle. Cependant, la présence fantomatique de l'architecte brésilien en exil, la référence au « bureau des déplacés » et à une organisation secrète qui aideraient à faire passer des personnes vers le Brésil font penser aux rapatriements d'anciens officiers nazis vers l'Amérique du Sud. Dans *Notorious (Les Enchaînés, 1946)*, Hitchcock avait déjà utilisé les réseaux d'exfiltration nazis, appelés *ratlines* en anglais, comme décor de fond. Les nazis qu'Ingrid Bergman devait espionner s'étaient réfugiés au Brésil eux aussi. On retrouve donc, avec une extrême subtilité, une nouvelle association entre SPECTRE et le IIIe Reich.

Bien qu'elle soit discrète, la référence aux réseaux nazis d'exfiltration permet de caractériser SPECTRE comme une société secrète, ouverte aux seuls initiés, à l'organisation tentaculaire et paramilitaire. SPECTRE entre ainsi en écho avec différents groupes d'influence, légaux et illégaux, qui alimentent généralement les théories de la conspiration dans de nombreux pays : franc-maçonnerie, *illuminati*, mafia, etc. Un trait particulier du groupe est qu'elle ne nomme pas ses membres par leurs noms, mais par leur place dans la hiérarchie de l'organisation. Blofeld est ainsi appelé *number one* dans tous les films où il apparaît. Rosa Klebb est *number three* alors que Largo est *number two*. Évidemment au fil des épisodes et des disparitions des membres, la hiérarchie est modifiée, à l'exception de la position dominante de Blofeld. En les numérotant, SPECTRE déshumanise ses membres, mais permet aussi de créer un nouveau parallèle avec la situation de James Bond. Les services secrets britanniques numérotent aussi leurs agents et le patronyme de James disparaît souvent pour laisser place au seul 007 mondialement connu.

Les femmes sont rares lors de ces réunions et quand elles apparaissent, c'est toujours parce qu'elles vont jouer un rôle important dans le film. Les femmes de la hiérarchie de SPECTRE ont été engagées pour leur « sex appeal » en plus de leurs compétences. Elles doivent presque toujours utiliser leurs charmes pour séduire Bond

⁷² Niemeyer est l'architecte de la nouvelle capitale fédérale du Brésil, Brasilia, qui fut construite dans un temps record de quatre années. Sa célébrité est internationale, même si son travail provoque la controverse. Au début de la décennie où Ken Adam dessine pour les films sur James Bond, Niemeyer fuit la dictature militaire qui s'installe dans son pays. En France, il se rend célèbre en construisant en 1965 le siège du parti communiste français à Paris. Voir Saboia (Luciana), « Brasilia et Oscar Nemeyer : le contexte politique et la dimension esthétique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, numéro 109, 2009, p. 27.

et servir ainsi les intérêts de l'organisation. Les membres masculins intègrent plus légitimement, c'est-à-dire plus « naturellement », la hiérarchie. Cette représentation des rapports de genre imite parfaitement la réalité des organisations internationales et gouvernementales de l'époque qui étaient constituées par une écrasante majorité d'hommes.

Mais ce qui frappe peut-être le plus fortement le public, c'est la dimension inter- et transnationale de l'organisation terroriste. Les réunions de SPECTRE ressemblent étrangement à des séances plénières du Conseil de sécurité de l'Organisation des Nations Unies. La mise en scène des réunions de SPECTRE insiste particulièrement sur ce trait. Les salles sont toujours vastes, magnifiquement équipées et richement décorées, mais dans un style résolument contemporain. Bien que les costumes uniformisent les membres de l'organisation, chacun s'exprime avec un accent bien tranché et facilement reconnaissable. Les interventions mentionnent souvent la nationalité, la capitale où le membre est en poste, voire sa fonction ministérielle !

Ce mélange entre les dimensions criminelles et les dimensions intergouvernementales de SPECTRE semble faire apparaître une critique politique des organisations internationales cachée au sein de la caractérisation de l'organisation terroriste. La franchise oppose des puissances nationales comme la Grande-Bretagne, les États-Unis, voire l'URSS, à SPECTRE, une nébuleuse internationale, plus difficilement caractérisable, dispersée et dangereuse, qui bénéficie de l'appui de pays que l'on nommait alors les « non-alignés ». Or, le tournant entre les années 1950 et 1960 voit apparaître cette nouvelle force politique des pays fraîchement décolonisés qui hésitent à prendre une position tranchée dans le clivage de la Guerre froide. La conférence de Bandung, organisée en avril 1955 en Indonésie, fut la première tribune internationale où s'exprima ce refus de participer aux alliances occidentale et soviétique. Elle marque la naissance de ce que l'on nommera vite le Tiers Monde⁷³. En 1964 apparaît au sein des Nations Unies le Groupe des 77, formé uniquement de pays en développement⁷⁴. Leur première charte est adoptée en 1967 à Alger⁷⁵. Les quatre premiers films où SPECTRE intervient se passent tous dans des pays présents à Bandung ou signataires de la charte d'Alger : la Jamaïque dans *Dr No* (1962), la Turquie et la Yougoslavie dans *From Russia With Love* (1963), les Bahamas dans *Thunderball* (1965), le Japon (seul pays développé

⁷³ Lacouture (Jean), « Bandung ou la fin de l'ère coloniale », *Le Monde Diplomatique*, avril 2005, p. 22.

⁷⁴ Site officiel du groupe des 77, www.g77.org, consulté le 5 octobre 2014.

⁷⁵ *Ibidem*.

présent à Bandung⁷⁶) dans *You Only Live Twice* (1967). *On Her Majesty's Secret Services* (1969) fait encore figure de dérogation à la règle puisque SPECTRE n'est présent que dans des pays européens, comme dans *Diamonds are Forever* (1971) qui se déroule également aux États-Unis.

La menace vient donc clairement des pays du Tiers Monde. Dans le monde de James Bond, la décolonisation a apporté une grande instabilité mondiale. La volonté d'organiser les relations internationales, non plus selon les volontés des pays occidentaux et impérialistes, mais en participant à un concert des nations, provoque une cacophonie politique à laquelle seuls les anciens pays colonisateurs, au premier rang desquels se place la Grande-Bretagne, peuvent arriver à mettre fin. SPECTRE est également utile pour démontrer que les organisations internationales servent des intérêts particuliers qui ne disent pas leurs noms et qui ne cherchent pas le bien commun. Le public est invité film après film à faire le constat paradoxal que les organisations non gouvernementales ressemblent à des mafias alors que les services secrets occidentaux, grâce à leur collaboration et à l'héroïsme de leurs membres, viennent remettre de l'ordre dans le monde. Pour Tony Bennett et Janet Woollacott, « Bond peut être lu comme un héros de l'OTAN »⁷⁷. On pourrait voir SPECTRE comme une forme de diabolisation des pays non alignés.

Il en résulte une conséquence raciale importante. Bond est évidemment le héraut de l'impérialisme blanc occidental. Chapman y voit une faiblesse du personnage : « Bond lui-même était un anachronisme, un défenseur de l'empire dans un âge postcolonial »⁷⁸. Mais il faudrait plutôt y voir le début d'une modernité. En effet, Bond est assurément l'inspiration principale pour les héros des films d'action qui apparaissent massivement au tournant des années 1980. Le réalisateur Martin Campbell, qui a tourné *Goldeneye* en 1995, en faisait implicitement ce constat lors de la promotion de son film : « Il n'y a aucun autre antihéros romantique qui existe actuellement. Les autres sont des cols bleus : Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Sylvester Stallone. Il n'y a personne d'aussi sophistiqué et britannique que Bond »⁷⁹. Même si le film d'action des décennies suivantes présente un protagoniste qui n'a plus grand-chose à voir avec la distinction élitiste des espions, ce genre phare de l'époque postcoloniale conserve le goût des

⁷⁶ Lacouture, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁷ Bennett (Tony) et Woollacott (Janet), *Bond and Beyond : The Political Career of a Popular Hero*, Londres, Palgrave MacMillan, 1987, p. 99.

⁷⁸ Chapman, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

antagonistes et des décors exotiques tels que des générations les ont découverts dans la franchise d'Eon Production. Les pays dangereux sont lointains, ils ont appartenu aux empires coloniaux et un agent spécial (ou simplement un héros) occidental ne peut que s'y sentir à l'aise. Les antagonistes règnent dans ces pays et chaque habitant est susceptible d'en être un.

Les femmes sont de véritables métonymies de leur nation : belles et désirables, elles restent terriblement dangereuses. Pourtant elles ne peuvent évidemment pas résister à la masculinité chevaleresque et victorieuse du héros occidental. Les antagonistes sont généralement campés dans un folklore étrange, qui marque leur retard culturel par rapport au héros occidental, mais qui ne pose généralement pas de problème à la mission de ce dernier. Sa supériorité culturelle vient généralement à bout des problèmes. Dans le cas contraire, sa supériorité technologique, et donc militaire, permet d'assurer sa victoire et d'affirmer à nouveau sa supériorité. Loin d'être dépassée au moment de son élaboration, la formule d'Eon Production préfigure une matrice que nous retrouvons dans de nombreux films contemporains qui mettent en scène des personnages terroristes.

Dépolitiser l'antagoniste.

La dernière innovation extrêmement influente de la franchise est la dépolitisation totale des personnages antagonistes et le discrédit porté sur toute position politique claire adoptée par les personnages. Le nom même de l'organisation terroriste révèle son instrumentalisation du domaine politique. *SPecial Executive for Counter-interlligence, Terrorism, Revenge and Extortion* mélange donc des activités de natures très diverses : le contre-espionnage participe au domaine légal et gouvernemental ; l'extorsion est un délit décrit en droit pénal ; la vengeance est une motivation personnelle ; enfin le terrorisme est ici employé pour sa seule transparence étymologique et sa valeur ajoutée par l'effet de terreur. Rien de la dimension politique qui définit la violence terroriste n'explique ni ne motive aucune stratégie de SPECTRE. Au contraire, l'organisation se cache souvent derrière des alibis politiques qu'il faut déjouer pour la voir apparaître. Ainsi la réunion du groupe au début de *Thunderball* montre clairement que nombre de membres éminents de l'organisation occupent des postes clés au sein des gouvernements les plus influents de la planète. Dans *You Only Live Twice*, ce qui paraît comme une attaque soviétique à l'encontre des États-Unis au début du film se révèle être

une instrumentalisation de la Guerre froide par Blofeld pour son propre avantage. Il ressort une impression brouillonne où l'ennemi est tapi, caché et jamais clairement définissable. Les films mettent en avant les motivations financières, voire personnelles des personnages dans les actions, et le champ politique reste au niveau de l'étiquette et du détail.

Ce constat est déjà fait par certains critiques de la série à la fin des années 1960. Alors que *Dr No* était sorti sur les écrans américains après la solution à la crise des missiles de Cuba apportée par le président Kennedy et que le camp occidental pouvait se croire proche d'une victoire dans la Guerre froide, la fin de la décennie aux États-Unis est marquée par l'enlèvement au Viêt Nam et par les premiers mouvements d'opposition à la guerre. Dans son étude, Chapman cite des réactions négatives et outrées provoquées par la sortie de *On Her Majesty's Secret Services* aux États-Unis en 1969. Dans le *New York Times*, A. Marks écrit :

« SPECTRE — cette diabolique organisation mondiale de péchés et de corruption – paraît moins corrompue que Bond lui-même, sans mentionner ses supérieurs sans cœur qui délivrent à 007 un permis de tuer. Pendant ce temps, l'ennemi est une énigme. On ne nous dit pas pourquoi nous devons haïr l'ennemi, mais seulement que nous devons à tout prix HAÏR⁸⁰ l'ennemi. Mais ça ne marche pas. Nous sommes de jeunes hommes et femmes éclairés qui avons appris l'importance de *connaître*⁸¹ l'ennemi – et nous avons appris à bien le connaître dans la vraie vie. En fait, nous sommes carrément curieux de l'ennemi. Et nous ne croyons pas une simple propagande de haine ; ainsi le monstre de l'enfance, tapi dans l'ombre de la guillotine n'effraie plus les jeunes imprégnés d'activisme des années 1970. Nous ne prenons plus notre pied en nous installant dans des salles obscures pour haïr des ennemis désignés. »⁸²

On voit donc que, parmi ce que nous pouvons désigner comme la gauche américaine, certains expriment clairement leur désaccord envers un message politique flou perçu sur un mode propagandiste. Le texte de Marks est porteur de l'ambition utopiste qui était née au lendemain des luttes pour les droits civiques et des manifestations contre

⁸⁰ En majuscules dans le texte.

⁸¹ En italique dans le texte.

⁸² « SPECTRE - that diabolical world organization of sin and corruption - seems less corrupt than Bond himself, not to mention his heartless superiors who license 007 to kill. Meanwhile, the enemy is an enigma. We aren't told why we must hate the enemy, but only that we must at all costs HATE the enemy. But it doesn't work. We are enlightened Young men and women who have learned the importance of knowing the enemy – and we have learned to know him well in real life. In fact, we are downright intellectual about the enemy. And we aren't buying any hate propaganda ; so the evil that lurks behind the guillotine shadows of childhood doesn't frighten the activist-oriented kids of the seventies. We don't get our jollies from sitting in dark theaters and hating prescribed enemies. » Marks (A.), « On Her Majesty's Secret Services », *New York Times*, 1^{er} février 1970 cité par Chapman, *op. cit.*, p. 121.

l'engagement au Viêt Nam. Chapman soutient que l'auteur met dans un camp Bond et l'armée américaine et dans l'autre SPECTRE et le Viêt-Cong⁸³. Or le journaliste insiste plus sur l'absence d'éléments politiques que sur leur couleur particulière. Il attaque l'attitude prescriptive qui en découle et on devrait donc plutôt voir dans le texte de Marks la condamnation de la dépolitisation des « méchants » qui fait passer des luttes éminemment politiques pour de simples oppositions d'intérêts. Cette stratégie de discrédit des antagonistes en niant la nature politique de leur action deviendra une constante des films sur le terrorisme au cinéma.

La série des James Bond a eu une influence incomparable sur les films des décennies suivantes, notamment à travers la façon dont la franchise britannique a caractérisé ses antagonistes. L'organisation SPECTRE présente les qualités paramilitaires et internationales que l'on retrouve souvent dans les films qui nous occupent. Mais l'avantage narratif spécifique du personnage terroriste sur les autres types d'antagonistes vient précisément de la difficulté à définir clairement cette notion. Il en ressort un flou politique que les industries culturelles peuvent utiliser à leur avantage. Ainsi, pour la franchise d'Eon Production, comme pour Ian Fleming lui-même, le terrorisme fictionnel permet de sortir de la réalité politique tout en conservant un cadre vraisemblable de relations internationales. Le terroriste permet alors aux productions britanniques, puis par extension aux productions hollywoodiennes, de proposer un « méchant » qui n'est ni soviétique, ni directement relié à une caractéristique nationale. Ainsi, le terroriste ancre la peur du public, non pas dans un discours idéologique qui ne produit jamais de sensationnel, mais dans le seul champ de l'action. Le film devient alors « une geste terroriste », dépolitisée et imprévisible.

Évidemment, le politique qui est sorti par la porte revient par la fenêtre. Ce sont principalement les corps des personnages, et particulièrement leurs attributs genrés et sexuels, qui vont permettre de faire surgir les discours politiques du film. Que le « méchant » porte son malheur sur son visage et sur son corps est loin d'être une innovation du cinéma et les sorcières des contes de fées, par exemple, sont caractérisées par l'adéquation exacte entre leur psyché et leur physique. La caractérisation par la déviance qui définit dès l'origine les personnages terroristes semble remplir une fonction différente et provoque des effets bien particuliers. Le corps déviant est le

⁸³ *Ibidem.*

produit involontaire d'une norme qu'il rappelle à chacune de ses manifestations : le corps terroriste est aussi trop grand ou trop viril, trop efféminé ou perversement hommasse. À chaque fois, il rappelle que la norme en matière de genre, de race et de sexualité est évidemment celle du héros, James Bond. Or, comme nous l'avons vu, le « méchant » et le héros entretiennent bien plus qu'une relation d'opposition. Paradoxalement, ils entretiennent aussi une relation de gémellité. Blofeld est véritablement le double de Bond. Il lui ressemble et entre en concurrence avec lui non seulement dans la diégèse, mais aussi dans l'estime du public. Le projet politique de subversion du terroriste s'incarne dans des corps qui ne sont pas condamnés à déplaire aux publics. Comme le rappelle le texte de A. Marks, ces derniers peuvent refuser la prescription du film et s'opposer au sens qui leur est proposé. Au même titre que le corps de Bond et ses attributs hégémoniques, la subversion incarnée par l'antagoniste terroriste peut également devenir une source de désir pour les spectateurs.

B. Terreur de l'impuissance nationale dans *Black Sunday* (John Frankenheimer, 1977).

Dans un article sur les romans d'espionnage, Philip Jenkins constate que ce genre se transforme au début des années 1970 en incorporant des thèmes terroristes dans un monde ayant plutôt l'habitude de gentlemen-espions qui luttent à armes et à cultures égales. Ian Fleming aurait initié cette nouvelle tendance dans son roman *Thunderball* en 1961. À la fin de la décennie, la littérature d'espionnage ne peut plus ignorer ni le succès des films d'espions que la série des James Bond a renouvelés ni la montée de la stratégie terroriste dans la vie réelle, tant au Moyen-Orient qu'en Europe ou aux États-Unis. La littérature d'espionnage s'ouvre alors à des thèmes qui étaient réservés jusque là au genre littéraire du *thriller* :

Au début des années 1970, la violence relativement directe et la grandiloquence du thriller se combinent de plus en plus avec le jeu d'échecs diplomatique, plus subtil, du roman d'espionnage.

Un roman qui traite à la fois d'espions et de terroristes est donc une forme hybride, qui combine souvent des éléments qui ne vont pas forcément bien ensemble. À la différence des anciens romans d'espionnage, on ne peut plus supposer que l'ennemi partage des connaissances de base — on pourrait aussi dire, de la bienséance de base — du renseignement. En particulier, le manque de professionnalisme du terroriste a tendance à se manifester à travers un goût

pour une violence plus grande et plus destructrice, qui apparaît souvent arbitraire. Sur le plan littéraire, cela peut impliquer une plus grande tendance au sensationnalisme ; pour les écrivains et les éditeurs, ce nouveau thème ouvrait la porte à plus d'action spectaculaire et à une violence plus extrême. De plus, il apparaît une occasion de pouvoir créer de plus abominables méchants, inspirés de stéréotypes populaires et médiatiques.⁸⁴

Cette hybridation de formes distinctes se retrouve aussi dans le cinéma et elle y produit les mêmes conséquences. Les années 1970, nourries par la guerre du Viêt Nam et le scandale du *Watergate*, ont été la décennie phare en matière de thrillers politiques et de films d'espionnage. *The Conversation* (*Conversation secrète*, Francis Ford Coppola, 1974), *Three Days of the Condor* (*Les Trois Jours du condor*, Sydney Pollack, 1975) et *The Parallax View* (*À cause d'un assassinat*, Alan J. Pakula, 1974) racontent tous comment des personnages participent, plus ou moins contre leur gré, à de vastes machinations ou à des complots étatiques. Le mode narratif majeur de ces films reflète une attitude particulière de la société américaine à l'époque décrite par certains historiens et quelques critiques culturels comme une « décennie paranoïaque »⁸⁵.

La paranoïa s'installe dans le pays à la suite de plusieurs révélations publiées par une poignée de journaux à tirage national comme le *New York Time* et le *Washington Post*. Ces deux titres publient en 1971 des extraits de ce que l'on appellera par la suite les « Papiers du Pentagone ». Assemblés sous les ordres de Robert McNamara, secrétaire de la défense du président Johnson, ces 47 volumes totalisant 7000 pages de rapport couvrent l'histoire de l'implication des États-Unis dans les guerres au Viêt Nam depuis 1945⁸⁶. Ces documents révèlent une politique offensive secrète avant l'entrée officielle des États-Unis dans le conflit et une stratégie belliqueuse qui avaient toujours été niées par les différents présidents successifs. Le gouvernement tente à plusieurs reprises de faire cesser la publication des documents, mais est définitivement débouté par un

⁸⁴ « By the 1970s, the relatively straightforward violence and heroics of the thriller became increasingly combined with the subtler diplomatic chess of spy fiction.

A novel dealing with both spies and terrorists is thus a hybrid form, often combining different elements that do not entirely fit with each other. Unlike older spy novels, it can no longer be assumed that the enemy shares any common assumptions - we might also say decencies - of the intelligence world. In particular, the terrorist's lack of professionalism is likely to be manifested in a taste for greater and more destructive violence, often apparently random in character. In literary terms, this can imply a greater tendency towards sensationalism ; for writers and publishers, the new subject matter opened the way to more spectacular action and more extreme violence. Furthermore, this looks like an opportunity to create more obnoxious villains inspired by media and popular stereotypes.» Jenkins (Philip), « Spy Fiction and Terrorism », in Wark (Wesley) (dir.), *Spy Fiction, Spy Films, and Real Intelligence*, Londres, Routledge, 1991, p. 185-186.

⁸⁵ Frum, *op. cit.* ; Douthat (Ross), « The Return of the Paranoid Style », *The Atlantic*, April 2008.

⁸⁶ Frum, *op. cit.*, p. 42.

jugement de la Cour Suprême promulgué le 26 juin 1971. Selon David Frum, « le jugement de la Cour Suprême au sujet des Papiers du Pentagone est habituellement décrit comme une grande victoire pour la liberté de la presse, mais il serait plus exact de l'appeler une grande défaite pour l'idéal de sécurité nationale »⁸⁷. L'année suivante éclate le scandale du Watergate qui force Nixon à démissionner de son second mandat en 1974. Deux ans plus tard, Alan J. Pakula retrace la traque journalistique qui donna lieu à la révélation du scandale dans le célèbre *All the President's Men* (*Les Hommes du président* — 1976).

John Frankenheimer avait été pressenti pour réaliser ce film, mais Pakula lui est préféré, car en 1976, le réalisateur est au creux de la vague⁸⁸. Pour Frankenheimer, la manipulation politique n'est pas un thème nouveau. Il est connu pour un autre film qui a marqué les esprits contemporains, car il fut perçu comme prémonitoire des assassinats de John Fitzgerald et de Bob Kennedy : *The Manchurian Candidate* (*Un crime dans la tête*), sorti en 1962⁸⁹. Dans ce premier succès, Frankenheimer raconte la manipulation mentale de Raymond Shaw (Laurence Harvey) un ancien prisonnier de guerre en Corée qui subit une sorte de lavage de cerveau afin de pouvoir être programmé mentalement pour tuer. C'est un ancien camarade de régiment, le Major Bennett Marco (Frank Sinatra), qui arrive à révéler le complot dont il est victime. De façon assez incongrue, *a priori*, les rênes de la machination ne sont pas tenues par des agents communistes comme on pouvait s'y attendre en pleine Guerre froide, mais par la propre mère de la victime, Miss Eleanor Shaw Iselin (Angela Lansbury) qui manipule son fils afin de faire avancer la carrière de son pantin de mari en faisant assassiner un candidat gênant à l'élection présidentielle. Ce personnage étonnant n'a pas attiré l'attention des critiques culturels. Elle se démarque pourtant de la figure de la femme fatale des films de détective et d'investigation⁹⁰. Sa qualité maternelle l'en éloigne axiologiquement et propose une nouvelle dimension au personnage classique de la femme de pouvoir, perverse et manipulatrice : en trahissant la dévotion inhérente à son statut de mère, Eleanor Shaw dénonce à la fois les fonctions sociales assignées à son genre et la nation américaine. Cette double infidélité doit rendre légitime aux yeux des spectateurs le

⁸⁷ Frum, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁸ Armstrong (Stephen B) (ed.), *John Frankenheimer : Interviews, Essays and Profile*, p. 56.

⁸⁹ Bowie (Stephen), « John Frankenheimer », *sensesofcinema.com*, disponible en ligne : <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/frankenheimer>. Consulté le 24 novembre 2013.

⁹⁰ Sous catégorie générique proposée par Steve Neale dans Cook (Pam) (dir.), *The Cinema Book*, Londres, BFI Publishing, 2008, p. 310.

dernier geste de Raymond qui assassine sa mère dans la séquence finale du film tout en conservant sa dimension héroïque.

Cette figure de la traîtresse revient sous les traits de la terroriste Dahlia (Marthe Keller) dans *Black Sunday* (1977), le film qui doit relancer la carrière endormie⁹¹ de John Frankenheimer. D'après ses propres déclarations, le réalisateur traverse une crise personnelle profonde depuis l'assassinat du sénateur Bob Kennedy en 1968⁹². Le réalisateur était proche du sénateur qu'il suivait au moment de l'assassinat afin de faire un film sur sa campagne présidentielle. C'est Frankenheimer qui a déposé Kennedy à l'hôtel Ambassador de Los Angeles⁹³ où il est abattu par Sirhan Sirhan, un immigré palestinien qui expliqua son geste par la volonté de dénoncer les positions pro-israéliennes du candidat lors de la guerre des Six Jours⁹⁴. Malgré quelques projets au début de la décennie, la carrière de Frankenheimer repart véritablement quand Gene Hackman l'impose pour la réalisation du second opus de *French Connection* en 1975⁹⁵. *Black Sunday* est son film suivant. Le titre rappelle le nom de la formation palestinienne, « Septembre noir », responsable de la tragédie des Jeux olympiques de Munich en 1972 ayant causé la mort de plusieurs athlètes israéliens. Or le groupe avait lui-même pris ce nom en mémoire du massacre des réfugiés palestiniens perpétré par les autorités jordaniennes en septembre 1970.

Le film s'ouvre sur l'arrivée de Dahlia (Marthe Keller) à Beyrouth qui vient retrouver les représentants d'organisations terroristes internationales. Un Japonais, un Arabe et un Américain sont réunis pour visionner un film tourné en 16 mm qui montre l'autocritique de Michael Lander (Bruce Dern), prisonnier de guerre américain au Viêt Nam. Ce dernier a été rallié à la cause révolutionnaire et les organisations terroristes

⁹¹ Champlin (Charles), *John Frankenheimer : A conversation* ; Richard Ho, « It's Alive ! Frankenheimer Talks Games », *The Harvard Crimson*, 25 février 2000, <http://www.thecrimson.com/article/2000/2/25/its-alive-frankenheimer-talks-games-pfont>, consulté le 24 novembre 2013.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Weinraub (Bernard), « John Frankenheimer Is Dead at 72 », *The New York Times*, 8 juillet 2002.

⁹⁴ L'assassinat de RFK peut être considéré comme le premier acte de violence politique lié au conflit israélo-palestinien aux États-Unis. Dans une tentative d'ouvrir un nouveau procès en 2003, l'avocat de Sirhan Sirhan, Lawrence Teeter, plaida une nouvelle version des faits et des mobiles de son client. Il présenta une théorie selon laquelle Sirhan aurait été hypnotisé et aurait agi sous le contrôle d'une tierce personne. Il aurait tiré des balles à blanc et Kennedy aurait succombé sous les coups d'un autre tireur. La ressemblance entre la théorie de Steeter et *The Manchurian Candidate* de John Frankenheimer est frappante, à tel point qu'une journaliste du *Los Angeles Times* inclura la comparaison à sa nécrologie de l'avocat. Voir Oliver (Myrna), « Lawrence Teeter, 56 ; Lawyer Tried To Win New Trial for RFK's Killer », *Los Angeles Times*, 3 août 2005.

⁹⁵ Brian Baxter, « John Frankenheimer », *The Guardian*, 8 juillet 2002.

veulent l'utiliser pour commettre un attentat sur le sol américain. À l'issue de la réunion, le Japonais offre mystérieusement une statue de la vierge à Dahlia. Après avoir fait l'amour avec son amant Najib (Victor Campos), Dahlia enregistre un message de revendication d'un attentat sur le sol américain quand des agents du Mossad menés par Kabakov (Robert Shaw) envahissent la maison et éliminent tous les habitants à l'exception de la jeune femme. Dahlia part alors pour retrouver Michael Lander à Miami. Ce dernier, méfiant et paranoïaque, inquiet du retard qu'elle accuse dans son retour, l'accueille en la tenant au bout de son fusil. Après l'avoir rassuré, elle lui explique qu'une cargaison de dynamite doit arriver quelques jours plus tard. La nuit de la livraison, Lander et Dahlia échappent de justesse aux garde-côtes. Le Mossad et l'agent Corley (Fritz Weaver) du FBI capture le capitaine chargé de la livraison et Kabakov décide de l'exposer aux méthodes musclées israéliennes. Mais Michael Lander fait exploser le navire avec tout le monde à bord. Kabakov et son équipier sont emmenés à l'hôpital où le FBI blâme leurs méthodes et leur ordonne de quitter le territoire. Dahlia, déguisée en infirmière, vient pour se débarrasser de Kabakov mais n'arrive qu'à éliminer son coéquipier. Kabakov décide alors de le venger et part interroger un attaché diplomatique égyptien en lui mettant le canon de son arme dans la bouche. Lors d'un rendez-vous ultérieur, ce dernier l'informe que Muhammad Fasil (Bekim Fehmiu), le chef du groupe, est à Miami. Parti à sa poursuite avec l'aide de Corley, Kabakov finit par abattre Fasil au terme d'une longue poursuite. De leur côté, Dahlia et Lander peaufinent les préparations de leur attentat qui consiste à piloter un dirigeable publicitaire au-dessus du stade de Miami où l'équipe locale des Dolphins affronte les Cowboys de Dallas dans la finale du *Superbowl*. Le dirigeable transportera une bombe qui doit projeter des milliers de fléchettes mortelles sur le public. Le jour de la rencontre, Kabakov, qui se doutait du projet, se débarrasse des deux terroristes avant qu'ils n'arrivent à leurs fins.

Le terrorisme comme symptôme de l'impuissance.

La décadence sexuelle de l'Amérique est particulièrement mise en valeur à travers le personnage du terroriste Michael Lander. Ancien prisonnier de guerre au Viêt Nam, Michael Lander est une figure familière des films de l'époque dans lesquels les vétérans sont souvent dépeints sous des aspects peu flatteurs, voire ouvertement décrits

comme des criminels⁹⁶. L'exemple le plus célèbre est assurément le chauffeur de taxi Travis Bickle interprété par Robert De Niro dans *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). La longueur d'une séquence particulière ne s'explique que par la place centrale de l'impuissance masculine dans *Black Sunday*. Lander abandonne un instant la préparation de son attentat pour passer une visite de contrôle chez un médecin de l'armée américaine. On comprend que cette visite est obligatoire pour les vétérans du Viêt Nam. Après un contact humiliant avec la secrétaire qui ne montre aucun respect envers ces « héros guerriers », il doit longuement attendre son tour dans une salle remplie de vétérans en bien mauvais état. Face au médecin, on apprend que la femme de Michael a demandé le divorce un mois après sa libération. Elle avait reçu la visite d'un officier de l'armée qui venait la prévenir des traumatismes généralement constatés chez les vétérans et l'avait informé que de nombreux prisonniers revenaient impuissants ou homosexuels. « Il a particulièrement insisté sur l'impuissance⁹⁷ », hurle Michael, rendu furieux par le souvenir de la confession de sa femme. Le médecin, par sympathie, répond que c'est la procédure. Michael se lève et brandit son bras, le poing fermé en souriant et en disant fièrement d'un air entendu : « Mais tout cela c'est du passé, car je n'ai plus *ce problème-là* »⁹⁸. Le film confirme les dires de Michael Lander en montrant à plusieurs reprises ses ébats amoureux avec Dahlia. L'intégration du groupe terroriste et la préparation d'un attentat contre les États-Unis ont permis à Michael de retrouver sa puissance sexuelle. L'attentat prend lui-même la forme d'une puissante attaque sexuelle, consistant à embarquer dans la forme oblongue d'un dirigeable qui libèrera des milliers de fléchettes : éjaculation mortelle dont la puissance doit provoquer le fameux effroi recherché dans tous les attentats terroristes⁹⁹. Le discours du film est très clair : la guerre du Viêt Nam a eu un effet castrateur et cette impuissance sexuelle peut rendre fou les individus les plus « faibles ».

La faiblesse de Michael appelle à la fois sa condamnation et une certaine empathie. En effet, l'importance accordée aux déboires familiaux et la franche confession sur l'impuissance sexuelle de Michael invitent aussi les spectateurs à une certaine empathie avec le personnage, quand bien même ils savent déjà qu'il prépare un attentat

⁹⁶ *First Blood* (*Rambo*, Ted Kotcheff) qui sort en 1982, cherche justement à s'opposer à ces représentations dépréciatives et communes dans les années 1970.

⁹⁷ « He particularly insisted on impotence ».

⁹⁸ « But all that is gone now as I do not have that problem any longer ».

⁹⁹ Merari (Ariel), « Du terrorisme comme stratégie d'insurrection » in Chaland (Gérard) et Blin (Arnaud), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Al-Qaida*, Paris, Bayard, 2006, p. 39.

terroriste. Son geste se trouve soudain expliqué, compréhensible. Le lien de causalité proposé par le film entre le sentiment d'impuissance, sociale et sexuelle, et le geste terroriste tend à dépolitiser ce dernier pour le rendre pathologique. Lander n'est plus un simple traître à la nation américaine, il en est à la fois la victime, le symptôme et le produit le plus représentatif d'une génération impotente. On peut facilement pointer Lander du doigt en répétant que *lui seul* est impuissant, *lui seul* est terroriste, isolé dans sa psychose. Il est en réalité le bouc émissaire d'une génération émasculée dont la défaillance sexuelle rejaillit sur toute la nation.

Il est essentiel de noter qu'à l'inverse, l'héroïsme de Kabakov est construit à travers une absence de sexualité explicite et un contrôle de sa libido qui contrastent avec la sexualité visible et pathologique des terroristes. Le personnage de l'Israélien est présenté aux spectateurs à travers sa capacité à se maîtriser parfaitement. Il incarne, dès sa présentation, l'idéal héroïque et guerrier dont la puissance virile et le modèle de masculinité ne s'exposent pas à la consommation sexuelle, mais cherche plutôt sa transcendance¹⁰⁰. Cette dernière permet à Kabakov d'atteindre l'autorité inhérente au chef guerrier. Au moment où les agents du Mossad prennent le contrôle de la planque des terroristes à Beyrouth, il pénètre dans la chambre à coucher de Najib et Dahlia armé d'un puissant AK47 et tire immédiatement sur Najib alité qui s'effondre dans la ruelle. Puis il pousse la porte de la salle de bains pour surprendre Dahlia nue sous la douche. Celle-ci couvre sa bouche avec ses mains pour ne pas hurler. On comprend donc immédiatement que son corps est complètement visible pour Kabakov. La relation de regard est appuyée par un montage en contrechamps successifs qui soulignent l'opposition et le face-à-face. La séquence est constituée de huit plans équitablement répartis entre Dahlia et Kabakov. Le premier plan sur Kabakov est un plan américain qui met en valeur la taille surdimensionnée de son arme pointée en direction du corps de Dahlia. Le contrechamp sur Dahlia est à une échelle différente, ce qui montre la volonté de ne pas exposer sa nudité, pourtant essentielle dans cette scène. On passe à un plan rapproché épaule qui permet de comprendre pleinement la puissance phallique de l'arme sur la nudité de Dahlia. Les raccords regard suivants mettent en valeur l'hésitation de Kabakov qui décide finalement de refermer la porte et de ne pas tirer.

¹⁰⁰ Nous approfondissons la dimension transcendantale de l'abstinence sexuelle chez le guerrier dans les prochains chapitres.

Cependant, cette décision n'est pas une manifestation de sa clémence puisqu'avant de quitter la chambre, il y dépose une bombe à retardement.

Son « erreur » tactique est diégétiquement nécessaire afin que Dahlia échappe à l'opération israélienne et puisse gagner les États-Unis, mais elle sert un autre objectif qui semble plus pressant encore : montrer le contrôle absolu de Kabakov sur lui-même et donc sur sa sexualité. Aucune exaction guerrière n'a été commise. La décision de ne pas *passer à l'acte*, quel que soit cet acte, sexuel ou meurtrier, élève Kabakov au niveau de « chef » dans la mentalité militaire occidentale. Celle-ci est clairement exposée par le colonel Pierre Gillet qui écrit dans *Inflexions*, une revue publiée par l'armée de terre française:

Tout chef en mission extérieure sait que des tentations nouvelles ne manquent pas de survenir ; nouvelles et faciles du fait de l'éloignement des familles et de la précarité des pays touchés par une crise. Il sait aussi que : *l'esprit est ardent et la chair est faible*. Malgré les ordres, les mesures diverses de prévention, les sensibilisations, chacun se retrouve face à sa propre conscience et passe à l'acte ou pas.¹⁰¹

Ainsi, le film insiste particulièrement sur la maîtrise de l'agent israélien, sur son détachement face à la sexualité et au corps féminin, afin de construire en opposition l'instabilité de Michael Lander, traître américain et « néo terroriste ». Au moment où Dahlia quitte Beyrouth pour Los Angeles, Michael la reçoit en la tenant en respect au bout de son fusil. Il est pris d'une crise de panique et de paranoïa provoquée par son retard de trois jours inexplicé. Dahlia le calme et lui offre la statue de la Vierge que le Japonais lui avait confiée à Beyrouth. Michael décapite la statue et y trouve un échantillon d'explosif qui le ravit. Dahlia s'est déshabillée et s'allonge en lingerie fine sur le lit pour informer Lander que 600 kilos d'explosifs seront livrés le lendemain. La mise en scène rapproche de façon perceptible la sexualité et l'activité terroriste en situant ce dialogue dans la chambre à coucher et en montrant Dahlia s'y déshabiller. L'excitation de la cause et du combat accompagne les rites intimes de la vie du couple pour mieux souligner la nature pathologique de l'entreprise et discréditer son aspect politique.

Un second exemple du mélange entre érotisme et terrorisme dans le film apporte une dimension esthétique supplémentaire. Il s'agit de la scène où Michael et Dahlia arrivent en avion dans le désert pour tester leur engin explosif. Ils ont repéré un hangar

¹⁰¹ Gillet (Pierre), « Entre ascèse et licence : le rôle du chef » in *Le corps guerrier, Revue Inflexions*, Paris, La Documentation française, 2009, p. 83.

isolé dont la surveillance incombe à un seul gardien qui vient les accueillir à leur arrivée. Ils amadouent le gardien en lui donnant vingt-cinq dollars et prétendent être chargés de l'évaluation foncière du terrain. Dahlia observe avec quelques craintes Michael qui s'amuse à piéger le gardien à l'intérieur du hangar alors qu'il s'apprête à y faire exploser sa bombe lanceuse de fléchettes mortelles. Le pauvre homme abusé se place immédiatement en face de l'engin explosif, s'imaginant être dans le viseur d'une caméra panoramique. Dahlia et Michael sortent du hangar pour actionner le détonateur. L'explosion est filmée de l'intérieur. Elle permet d'insérer un plan court, digne d'un film d'horreur, dans lequel on voit les fléchettes transpercer le visage ahuri du gardien¹⁰². Michael entraîne Dahlia par le bras et ils courent à l'intérieur du garage pour admirer le résultat. Michael exprime une immense satisfaction de voir les flèches perforer harmonieusement les murs du hangar qu'elles ont transpercés de milliers d'ouvertures. Nous transcrivons ici le dialogue afin de montrer un champ lexical saisissant qui met en valeur l'expérience esthétique et spirituelle de l'attentat :

« Michael : Regarde chérie ! Regarde ça !

Dahlia : Michael, s'il te plaît, allons-y.

Michael : Non, Bon Dieu ! Tu vas regarder ça ! On ne va nulle part ! Maintenant, regarde. Maintenant, observe ça, regarde ça. C'est du génie, chérie. Pourquoi voudrais-tu partir ? Regarde ça ! Nous avons mérité ce moment, mon cœur. Tu ne comprends pas ? Quand nous ferons exploser la vraie, nous partirons tous les deux avec elle. Regarde ça. Pur génie absolu. Mon Dieu, il n'y a eu aucun regroupement au niveau des fléchettes. Elles sont toutes disposées également. C'est du pur art. Regarde ici. Regarde, regarde ici ! Regarde la lumière sur ton visage. Oh, comme tu es belle. Tous ces petits trous dessinent des motifs sur ton visage. Et tu sais ce que ça veut dire ? Ça veut dire que chaque fléchette descend parfaitement selon l'arc qui était prévu. »¹⁰³

¹⁰² Ce plan est exemplaire d'un certain reproche formulé à l'encontre des films de cette période réalisés par John Frankenheimer. Dans son article sur le réalisateur pour le site australien *Senses of Cinema*, Stephen Bowie écrit : « Aigri par l'étiquette de réalisateur de films d'action qu'il a toujours rejetée, Frankenheimer a fait des films aigres. Son travail au tournant des années 70 et 80 n'est pas tant impersonnel que plutôt vulgaire et amoral, comme si les images avaient été faites pour accompagner les synthétiseurs froids des musiques d'Ennio Morricone ou de Gary Chang, et non l'inverse. Les impressions que l'on garde de ces films sont brutales et sordides. » Bowie, *op. cit.*

¹⁰³ Michael: Look darling, look at this!

Dahlia: Michael, please, let's go.

Michael: No, goddamit, you're going to look at this! We're not going any place! Now, look! Now, study that, look at that! That's brilliance, darling. What are you talking about going? Look at that! We deserve this moment sweetheart. Don't you understand something? When we set off the big one, we're both going with it. Look at this. Absolute goddam brilliance. Oh God. There's absolutely no bunching together at the darts. They're all dispersed evenly. I mean natural art. Look here. Look, look here. Look at the light on your face. Oh look, beautiful! All those little holes make a pattern on your face. And you know what that means? That means that every single dart comes down in exactly the perfect arc it was supposed to.

Ce dialogue est particulièrement frappant puisqu'il se déroule immédiatement après l'explosion et la mort du gardien. L'enthousiasme de Michael s'exprime dans les termes précis de la création artistique. Les concepts esthétiques du beau, de l'art et du sublime sont exprimés dans toute l'ampleur de leur signification, jusqu'à la dimension morale et spirituelle qui s'incarne dans la présence de la lumière. Le geste créateur de Michael fait jaillir une lumière que la mise en scène met également en valeur. Le clair-obscur de la photographie soutient les propos de Michael et chaque spectateur est pris à témoin de l'irruption du Beau au milieu du meurtre. Un plan rapproché épaulement fait découvrir en panoramique les motifs sur le visage de Dahlia, pétrifiée par la folie palpable de Michael. Sa pétrification la transforme en statue et corrobore la position de modèle pour l'artiste que Michael lui assigne dans le dialogue. Dahlia comprend que Michael est en train de décrire les modalités de leur mort et que leur disparition fait partie de son projet artistique.

Comme avec la sexualité, le discours esthétique dépolitise le combat des personnages et corrobore l'aspect pathologique de l'entreprise. Mais la mise en scène apporte une ambivalence intéressante puisqu'elle rend visible l'expérience esthétique et spirituelle dont parle le personnage « délirant ». Bien que le discours de Michael Lander ne puisse être qualifié autrement que comme une divagation psychotique, le spectateur partage d'une certaine façon son point de vue en même temps qu'il se rend compte, avec Dahlia, de sa folie tragique. L'expérience esthétique dont témoigne Michael finit d'effacer la trace de son impuissance sexuelle passée puisque la sexualité est désormais sublimée en expression artistique. En tant qu'artiste et créateur, Michael est renforcé dans sa masculinité et dans sa virilité. Il est la puissance active du couple de terroristes qu'il forme avec Dahlia qui passe dans cette séquence de femme manipulatrice à simple accessoire d'un plan qui lui échappe et devient le projet créateur de Lander.

Les Palestiniens : entre Indiens et Orientaux.

Tous les films d'investigation criminelle de l'époque font le constat d'une crise de la masculinité blanche américaine. Mais *Black Sunday* abandonne totalement le héros américain au profit d'un héros israélien, lui-même incarné par un acteur britannique. Le choix de Robert Shaw (qui avait interprété un agent de SPECTRE face à James Bond dans *From Russia With Love*) pour incarner un agent israélien peut surprendre. Puisque le

personnage devait être typé, notamment à travers son fort accent, pourquoi ne pas utiliser directement un acteur israélien ou un acteur américano-israélien ? La question se pose d'autant plus que Frankenheimer aimait signer ses productions par un style naturaliste qui le poussait souvent à préparer minutieusement ses réalisations¹⁰⁴.

Kabakov, dont le nom aux sonorités russes prend aussi le risque d'attirer les méfiances d'un public allergique aux allures soviétiques, hérite également de la performance que Shaw avait offerte deux ans plus tôt dans *Jaws* (*Les Dents de la mer*, 1975) de Steven Spielberg. L'acteur incarnait Quint, le chasseur de requin, pour lequel Shaw avait également mis au point un personnage très typé avec un fort accent régional cette fois-ci. L'agent israélien doit être un personnage résolument allogène à la société américaine pour une seule raison : dans la seconde moitié de la décennie, le « malaise »¹⁰⁵ américain est si puissant que sa solution ne peut être trouvée qu'à l'extérieur du pays. L'historienne Melani McAlister souligne qu'à l'époque « l'image publique de l'armée américaine est assez faible et l'opinion répandue que l'intervention au Viêt Nam était une erreur et une guerre ingagnable »¹⁰⁶. Elle poursuit en expliquant que suite aux victoires remportées par les Israéliens dans les conflits de 1967 et de 1973 contre les coalitions arabes, renforcées par le raid sur Entebbe en 1976, Israël devient aux yeux de la société américaine une jeune nation conquérante dont les succès servent de victoires de substitution. « Après Entebbe et après Saïgon, Israël devint une prothèse thérapeutique pour les Américains ; le "long bras" de la vengeance israélienne prolongeait le corps d'une nation américaine qui doutait de ses propres

¹⁰⁴ Bien que les critiques saluent généralement ce « naturalisme », il faut quand même remarquer que le supposé souci de vérité du « style Frankenheimer » se limite aux représentations occidentales des sociétés arabes sans vraiment chercher à représenter les détails et la diversité qui règnent dans les dites sociétés. Pour ne prendre qu'un seul exemple : ce qui est annoncé comme Beyrouth au début de *Black Sunday* ne ressemble absolument pas à la capitale libanaise, dont l'architecture est marquée par les époques coloniales ottomanes et françaises, mais plutôt à une capitale nord africaine très marquée par l'urbanisme moderne français et l'architecture traditionnelle des casbahs maghrébines. Les figurants n'ont pas été habillés à la mode orientale mais portent des costumes traditionnels du Maroc. La guerre civile libanaise ayant éclaté une année avant le début du tournage, on comprend qu'il ait été impossible de s'installer au Liban pour tourner mais il faut aussi remarquer que le « naturalisme » de Frankenheimer ne fonctionne que pour un public occidental non initié. Nous parlerons plus loin des représentations orientalistes du film.

¹⁰⁵ *Malaise speech*, en français dans le texte, c'est le terme qu'on utilise aux États-Unis pour parler d'un discours télévisé célèbre du président Jimmy Carter diffusé le 15 juillet 1979 dans lequel Carter parle d'une crise de confiance au sein de la société américaine. Contrairement à une idée commune aux États-Unis, Carter ne prononce jamais le mot de « malaise » dans son discours. Voir : *Crisis of Confidence Speech*. Disponible en ligne : <http://millercenter.org/scripps/archive/speeches/detail/3402>. Consulté le 25 novembre 2013.

¹⁰⁶ « The public image of the US military was quite low, and the assessment of Vietnam as a misguided intervention and an unwinnable war was commonplace. » McAlister (Melani), *Epic Encounters : Culture, Media and US Interests in the Middle East Since 1945*, Oakland, California Press University, 2005, p. 183.

compétences»¹⁰⁷. Les personnages américains de *Black Sunday* sont incapables d'accéder seuls au rang de héros. Ce statut, pourtant essentiel pour un imaginaire national construit à travers le mythe de la Frontière, est refusé à l'agent Corley du FBI qui n'apparaît que dans un rôle de coéquipier pour Kabakov, presque malgré lui, et reste un personnage de second plan durant tout le film. Seul l'Israélien peut prétendre au titre héroïque.

Kabakov correspond parfaitement au héros du mythe de la Frontière et *Black Sunday* peut être vu comme un film sur la « rééducation » sexuelle et raciale de l'homme blanc américain par un agent israélien. Le film est entièrement construit sur une forte analogie entre l'histoire israélienne et l'histoire américaine, ou plus exactement sur les mythes historiques communs aux deux pays. L'analogie entre les sionistes et les pionniers dans la culture américaine est confirmée par Lawrence Davidson dans son étude sur la perception du projet sioniste aux États-Unis. Il constate que dans les années 1920, le sioniste est perçu comme « une réincarnation du pionnier américain », ouvrant une nouvelle Frontière en Orient¹⁰⁸. Kabakov est héros israélien chargé de renouveler le mythe américain de la Frontière.

Dans son étude fondamentale sur la violence et le mythe de la frontière dans la culture américaine, Richard Slotkin explique que dans les années 1970, la guerre du Viêt Nam, le scandale du Watergate, le premier choc pétrolier et la stagflation consécutive ont brisé la confiance dans le mythe de la Frontière, pourtant fondateur de la nation américaine¹⁰⁹. Pour Slotkin, ce mythe s'appuie sur la conquête de l'espace sauvage et la soumission - ou le déplacement - des nations qui s'y trouvent. C'est un mythe conquérant qui permet à la nation américaine de se définir et d'obtenir une « identité nationale, un gouvernement démocratique, une croissance économique continue et une civilisation incroyablement dynamique et "progressiste" »¹¹⁰. Ce mythe propose également un mode régénérant particulier de la civilisation, à travers une violence salvatrice et rédemptrice. Slotkin voit apparaître dans les expressions culturelles du mythe de la Frontière, un scénario de la rédemption de l'esprit américain (*American*

¹⁰⁷ « After Entebbe, and after Saigon, Israel became a prosthetic for Americans ; the 'long arm' of Israeli vengeance extended the body of an American nation no longer sure of its own reach. » *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁸ Davidson (Lawrence), *America's Palestine : Popular and Official Perception from Balfour to Israeli Statehood*, Gainesville, University Press of Florida, 2001, p. 39 et 65.

¹⁰⁹ Slotkin (Richard), *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Atheneum, 1992, p. 625.

¹¹⁰ « [...] a national identity, a democratic polity, an ever-expanding economy, and a phenomenally dynamic and 'progressive civilization'. » *Ibid.*, p. 10.

spirit) qui propose la séparation avec la vie civilisée pour viser une régression temporaire à un état « naturel » ou primitif qui légitime la violence rédemptrice. Le mythe présente la lutte avec le milieu naturel et les nations non blanches comme des éléments centraux de ce processus¹¹¹. C'est ainsi que le fusil peut devenir un symbole de civilisation et de progrès.

Pour Slotkin, les guerres contre les sauvages (*savage wars*) stipulent que les nations indigènes ont mené des guerres à visées exterminatrices à l'encontre des blancs. Même s'il est indéniable que certaines tribus se sont activement battues pour dissuader les blancs d'envahir leurs terres, Slotkin pense que les « guerres sauvages » sont en réalité des « projections psychologiques qui font des Indiens les boucs émissaires du pan moralement trouble de l'expansion américaine : le mythe de la "guerre sauvage" est devenu une convention idéologique basique d'une culture qui se vouait de plus en plus à l'extermination ou à l'expropriation des Indiens comme au kidnapping et à l'asservissement des Noirs africains.¹¹² » Tim Jon Semmerling précise que dans la guerre contre les sauvages, il existe un style héroïque particulier incarné par les personnages américains. Initialement inspiré par la figure du chasseur sur la Frontière, le style héroïque aurait été adapté à la figure du cowboy, puis à celles du chef d'entreprise et du chef militaire¹¹³. Le héros de cette trempe est un chantre de la civilisation, parangon de virilité, « son utilisation de la violence prouve qu'il est noble et qu'il a le sang chaud.¹¹⁴ »

Il est particulièrement opportun que le film propose un cadre désertique comme théâtre de la scène précédemment décrite. En effet, le désert joue un rôle particulier dans l'imaginaire américain qui participe au mythe de la Frontière. Jane Tompkins décrit le paysage désertique dans les westerns comme la représentation d'une "*tabula rasa*" qui joue un rôle essentiel dans l'expression de la « Destinée manifeste américaine » : « l'inexpressivité du paysage suggère — sans jamais l'expliciter — que ceci est une terre où une certaine maîtrise est possible, où une personne (d'un certain type) peut rester seule, complète et en contrôle d'elle-même tout en contrôlant le monde extérieur par sa

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² « [...] psychological projection that made the Indians scapegoats for the morally troubling side of American expansion : the myth of 'savage war' became a basic ideological convention of a culture that was itself increasingly devoted to the extermination or expropriation of the Indians and the kidnapping and enslavement of black Africans » *Ibid.*, p.12-13.

¹¹³ Semmerling Tim Jon, *Evil Arabs in American Popular Film : Orientalist Fear*, University of Texas Press, 2006, p. 215.

¹¹⁴ *Ibidem*.

force physique et la force de sa volonté»¹¹⁵. Pour Richard Dyer, la représentation du désert dans le western américain est le reflet de l'idéal racial proposé par ce genre : « Ainsi la terre, comme elle est imaginée, invoque les qualités de caractère, elles-mêmes visibles dans la physiognomie – le corps de l'homme blanc (la personne d'un certain type à laquelle Tompkins se réfère), mince, musculeux, dur, tendu, le cowboy comme idéal de l'ego blanc masculin »¹¹⁶.

Michael Lander répond parfaitement à cette description et sa dérive met en lumière la décadence raciale incarnée par ce personnage. Cette décadence est inséparable de l'impuissance sexuelle que nous avons décrite. Elle en est à la fois le symptôme et la conséquence. Dyer précise qu'« il fait partie du réalisme du genre de reconnaître la variation au sein de la population blanche ; c'est-à-dire les conditions par lesquelles certains blancs n'atteignent pas la blancheur »¹¹⁷, l'idéal racial blanc. Pour Michael, comme pour Dahlia, cet idéal a été mis en péril par leur fréquentation des non-blancs : les Vietnamiens puis les Arabes. En cela, ils rappellent Debbie Edwards (Natalie Wood) le célèbre personnage de John Ford dans *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*, John Ford, 1956), que son oncle Ethan (John Wayne) veut mettre à mort car, suite à son kidnapping quand elle était enfant, elle se retrouve mariée à un chef indien. Ethan pense que sa nièce, souillée par cette alliance interraciale, est irrécupérable au sein de la race blanche et qu'elle doit donc périr. Michael et Dahlia portent une souillure raciale équivalente.

La masculinité de Michael est désormais tachée par des formes altérées de masculinité qu'on découvre dans le film chez les Palestiniens et les autres Arabes. Dès le début, *Black Sunday* insiste sur la caractérisation raciale des hommes palestiniens. Le premier personnage qui porte les marques de cette caractérisation est Najib, le partenaire et amant de Dahlia qui meurt sous les balles de Kabakov à Beyrouth dans la première séquence du film. Interprété par Victor Campos sur lequel on possède peu de données biographiques, il est difficile de savoir si malgré les consonances hispaniques de

¹¹⁵ « The blankness of the plain implies - without ever stating - that this is a field where a certain type of mastery is possible, where a person (of a certain kind) can remain alone and complete and in control of himself, while controlling the external world through physical strength and force of will. » Tompkins (Jane), *West of Everything : The Inner Life of Westerns*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 75.

¹¹⁶ « Thus too the land, as imagined, calls forth qualities of character, themselves carried in physiognomy – the body of the white male (the person of a “certain kind” whom Tompkins refers to), lean, sinewy, hard, taut, the cowboy as white male ego. » Dyer (Richard), *White*, Londres, Routledge, 1997, p. 34.

¹¹⁷ « It is, besides, part of the genre's realism to acknowledge the variation in white people ; that is, the ways in which some white people fail to attain whiteness. » *Ibid.*, p. 35.

son nom, l'acteur est réellement sud-américain. Cependant, il est clairement choisi pour interpréter des rôles de Sud-Américains tels que Rudy Davillo (*Cade's County*, CBS, 1971-1972), Richard Raminez (*Dick Elliot*, CBS, 1973), Pete Jimenez (*Newman's Law*, Richard Heffron, 1974), Hector Ramirez (*McCloud, Un Shérif à New York*, NBC, 1970-1977) et Detective Gomez dans *Kojak* (CBS, 1973-1976)¹¹⁸. C'est en tant qu'interprète de personnages hispaniques que l'acteur prête son visage à Najib. Il est donc intéressant de remarquer que Campos est déjà « casté » comme un *colored man* dans l'industrie hollywoodienne au moment où la production de *Black Sunday* lui attribue le rôle. Le plus frappant à l'apparition du personnage, c'est le grimage grossier par lequel on a voulu intensément noircir le visage de l'acteur. La face de Campos est marquée au charbon et elle rappelle évidemment le maquillage des *blackfaces*, ces troubadours et artistes de cabarets juifs et blancs qui grimaient leur visage au charbon et prétendaient être des Noirs américains¹¹⁹. Ce maquillage outrancier a-t-il pour objectif de détacher le visage de Campos de son signifiant « latino » pour lui attribuer un nouveau signifiant « arabe » qui consisterait à utiliser le signe racial hispanique comme base pour le faire évoluer dans une certaine direction et produire un nouveau marqueur racial ?¹²⁰ En d'autres mots, à Hollywood en 1977, un « Arabe » est-il un « Hispanique » en plus « noir » ?

Benshoff et Griffin rappellent que la figure de l'Hispanique joue un rôle déterminant dans la définition raciale et nationale aux États-Unis. Les luttes historiques avec le voisin méridional ont participé à la constitution du territoire états-unien tout au long du XIXe siècle¹²¹. L'Ouest est chargé de références à la culture mexicaine : toponymie, gastronomie, mode vestimentaire rappellent incessamment les oscillations culturelles de la région entre un conquérant blanc anglo-saxon et les populations locales qui l'ont précédé. L'expression populaire, ancienne, mais toujours très fréquente, qui désigne le « Sud de la frontière » (*South of the border*) porte en elle-même la preuve que populations et cultures latines participent à la définition de la Frontière, au sens réel

¹¹⁸ Source IMDB.

¹¹⁹ Le cas le plus célèbre, et particulièrement intéressant pour notre propos, est celui de Jackie Rabinowitz, interprété par Al Johnson dans *The Jazz Singer* (*Le Chanteur de jazz*, Alan Crosland - 1927). Chanteur juif, Rabinowitz doit négocier son intégration dans la sphère raciale blanche (en modifiant son nom et en devenant Jack Robin par exemple). Le film montre clairement comment ce nouvel immigrant doit monter les échelons de la hiérarchie raciale américaine au début du XXe siècle. L'interprétation de chansons grimé en *blackface* souligne à la fois la différence entre juifs et afro-américains et leur proximité dans l'échelle raciale. Benshoff (Harry) et Griffin (Sean), *America On Film*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 68.

¹²⁰ Hall (Stuart), « Race : the Floating Signifier », cours donné au Goldsmith College à Londres en 1996. Disponible en DVD sous le titre *Race : The Floating Signifier*, Media Education Foundation (1997).

¹²¹ Benshoff et Griffin, *op. cit.*, p. 145.

comme au sens mythique. L'imaginaire hispanique états-unien donne naissance au stéréotype du *greaser* dans les premières productions hollywoodiennes du XXe siècle : un mâle hispanique (très généralement mexicain) gras, moustachu, paresseux et roublard, que l'on trouve souvent ivre et somnolent au bord des routes de l'Ouest sur lesquelles chevauchent les héros *WASP*. Un second stéréotype vient s'y ajouter au cours des années 1920 : il s'agit du *latin lover*. Les Hispaniques se mêlent aux Italiens pour incarner une masculinité érotique et passionnée, loin du contrôle de soi qui définissait racialement la blancheur victorienne¹²². À cette époque, Rudolf Valentino, d'origine italienne, et Ramon Novarro, né au Mexique, ne semblent pas appartenir à deux groupes raciaux très distincts. Les films montrent une différence nette entre les personnages latinos de classes sociales supérieures, souvent interprétés par des acteurs blancs sans origines hispaniques, et les personnages de classes inférieures interprétés par des acteurs latinos, ou beaucoup plus rarement, des acteurs blancs grimés. Après une courte pause dans la diffusion de ces stéréotypes pour attirer l'amitié des pays sud-américains pendant le second conflit mondial, les années 1950 et suivantes réactivent les deux stéréotypes sur le mâle latino, entre grasse nonchalance et érotisme fougueux¹²³.

Cette ambivalence construit également le stéréotype de l'homme oriental tel qu'incarné par Najib dans *Black Sunday*. La scène où Najib meurt sous les balles de Kabakov commence par une mise en scène orientaliste très appuyée qui met en valeur l'indolence et la sensualité du personnage. Najib est allongé, en pyjama, dans un lit à baldaquin qui occupe le fond d'une alcôve gardée dans l'obscurité. Il regarde le hors champ. De ce hors champ surgit Dahlia, nue et de dos. Le plan ne s'arrête qu'après avoir laissé les deux personnages se regarder quelques secondes. S'ensuit alors un champ contrechamp qui permet de cadrer Najib dans une plus grande proximité et de provoquer un échange de regards et de désir entre les deux personnages. Dahlia se rhabille et enfile une fine robe de chambre en soie pour récupérer un enregistreur audio dans la salle de bain puis revient dans la chambre où Najib est toujours allongé. Elle lui annonce qu'elle va faire l'enregistrement de la revendication du futur attentat. La chambre est ornée de boiseries sculptées, de style marocain. Les faïences, les céramiques des sols et des murs sont également très typiques de l'architecture arabo-andalouse. Loin de former un décor naturaliste pour une scène censée se passer à

¹²² Dyer, *opt.cit.*, p. 34.

¹²³ Benshoff et Griffin, *op. cit.*, p. 152.

Beyrouth, ces motifs orientaux servent en réalité à faire apparaître un imaginaire de l'Orient qui doit déjà être familier aux spectateurs. Najib est un homme oriental dans un décor oriental. Son orientalisme consiste à prendre cette position languissante et passive dans un environnement qui suggère érotisme et sensualité. Sa passivité est évidemment renforcée par l'arrivée de Kabakov qui fait irruption dans la chambre à coucher et tire immédiatement une rafale dont la puissance propulse Najib dans la ruelle et ensanglante le mur.

Muhammad Fasil est le second personnage palestinien qui occupe quelques minutes du film. Il est interprété par l'acteur albano-yougoslave Bekim Fehmiu (1936-2010) considéré en Europe et aux États-Unis, comme un homme au charme ravageur. Le *New York Times* le surnomme « le tombeur des cœurs yougoslave »¹²⁴ et il est décrit dans la nécrologie du *Telegraph* britannique comme un homme au « physique macho et aux manières douces »¹²⁵. L'ambivalence de sa masculinité et sa culture musulmane en font un candidat parfait pour interpréter un terroriste palestinien à Hollywood dans les années 1970. La *persona* de Fehmiu est composée des éléments constitutifs du corps masculin orientalisé : son physique méditerranéen projette une virilité agressive, mais son charme et la douceur de ses attitudes évoquent la sensualité. Dino de Laurentiis avait déjà utilisé Fehmiu pour ces qualités quand il lui avait confié le rôle d'Ulysse dans sa série télévisée italienne *Odissea (L'Odysée)* en 1968. On pouvait y voir Bekim Fehmiu dénudé selon les codes du péplum et souvent alité aux côtés d'Irène Papas qui y interprétait Pénélope.

Black Sunday utilise largement le potentiel érotique de l'acteur. Son personnage, Muhammad Fasil, n'apparaît qu'au milieu du film, dans une scène extrêmement ambiguë. Dahlia, qui vient de prendre une chambre dans un hôtel est suivi par un homme qui se positionne juste derrière elle dans l'ascenseur. Dahlia se retourne et un échange intense de regards en gros plans révèle toute la charge érotique du visage de Fehmiu mais laisse aussi planer un doute sur la situation : Dahlia est-elle inquiète ou émoustillée ? L'ambiguïté continue et se renforce quand on voit l'homme suivre Dahlia dans sa chambre en vérifiant qu'ils ne sont pas observés : précaution sécuritaire ou peur d'être remarqués alors qu'ils s'aventurent dans une promiscuité moralement

¹²⁴ « Obituary : Bekim Fehmiu », *The Telegraph*, 7 juillet 2010. <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/film-obituaries/7877965/Bekim-Fehmiu.html> Consulté en ligne le 15 décembre 2013.

¹²⁵ *Ibidem*

condamnable ? La situation ne s'éclaire qu'une fois la porte de la chambre de Dahlia fermée. Fasil lui annonce que le groupe soupçonne les Américains d'être informés des opérations en préparation et lui propose de quitter le pays, ce que Dahlia refuse.

La mort de Fasil permet de mieux comprendre la mythification américaine du héros israélien et révèle en même temps l'assimilation des Palestiniens aux Indiens. Le FBI et le Mossad poursuivent Fasil sur la plage : bloqué par l'océan, le Palestinien ne peut plus s'enfuir. Alors que l'agent du FBI lui demande de lâcher son arme, Kabakov lui tire dessus et l'abat. L'agent du Mossad jette alors le corps du Palestinien à la mer alors que le FBI aurait sûrement essayé de négocier une reddition. Cependant, la décision de Kabakov qui sert de guide à la rédemption raciale américaine, le rapproche d'une figure iconique du Western américain : « *l'homme qui connaît les Indiens* ». Or parmi les pionniers, il existe la figure de celui qui connaît mieux l'ennemi que les autres, car il a pris le risque de les côtoyer. Il occupe de ce fait une place particulière au sein du groupe. Richard Slotkin décrit « *l'homme qui connaît les Indiens* » comme une figure centrale du mythe de la « guerre sauvage » :

Pour battre un ennemi sauvage qui ne combattra pas selon les règles civilisées, ni ne limitera sa férocité à des buts "légitimes", la civilisation doit découvrir et armer *l'homme qui connaît les Indiens* – un agent de la civilisation "blanche" qui connaît si bien le mode de pensée ennemi qu'il peut détruire cet ennemi avec ses propres armes¹²⁶.

Voilà pourquoi Kabakov tire sur Fasil alors que l'agent du FBI lui demandait de lâcher son arme. Il connaît « la roublardise » des Palestiniens, leur caractère vicieux et sournois¹²⁷. Il sait qu'on ne peut pas leur faire confiance et surtout, il ne veut pas répéter l'erreur qu'il a déjà commise au début du film en laissant la vie sauve à Dahlia. Kabakov entretient une relation similaire avec tous les Palestiniens qu'il pourchasse. Une scène entière est consacrée à l'exposition de cette dimension du personnage. Alors qu'il se retrouve blessé à l'hôpital après avoir été victime dans l'attentat du bateau qui venait

¹²⁶ « To defeat a savage enemy who will not fight by civilized rules or limit his ferocity to « legitimate » objectives, civilization must discover and empower « the man who knows Indians » - an agent of White civilization who is so intimate with the nemy's way of thinking that he can destroy that enemy with his own weapons. » Slotkin, *op. cit.*, p. 431.

¹²⁷ Shaheen (Jack), *Reel Bad Arabs : How Hollywood Vilifies A People*, Northampton, Olive Branch Press, 2001, p. 25.

livrer les explosifs au groupe terroriste, Kabakov s'entretient avec Moshevsky, son acolyte israélien resté près de lui et lui demande :

« Robert ? Te souviens-tu qu'un jour tu m'as dit que si la paix, une vraie paix, s'installait un jour en Israël, tu ne saurais plus comment vivre. Ils devront t'abattre comme un vieux chien de guerre. Robert... Je veux qu'on m'abatte comme un vieux chien. Je suis... ce que les Américains appellent "crevé". Je suis lessivé, j'en ai marre. ...] Tu sais que depuis trente ans je tue et j'assassine. Qu'ai-je accompli ? Même monde, mêmes guerres, mêmes ennemis, mêmes amis... Et mêmes victimes. »¹²⁸

Le « vieux chien de guerre » qu'il faut abattre est une étiquette qui pourrait aussi bien décrire Michael que Fasil. Kabakov avoue donc une relation en miroir avec ses ennemis. Il se rapproche une fois de plus du personnage interprété par John Wayne dans *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*, John Ford - 1956) qui partage aussi une connaissance intime des Indiens qu'il déteste. C'est ce qui légitime la prise en main de la situation par Kabakov aux dépens de l'inspecteur Coley du FBI.

Ainsi, l'assimilation des Palestiniens aux Indiens est suggérée par le film à travers l'activation du mythe de la Frontière qui propose une lutte dialectique entre les « sauvages » et les « civilisés ». Cependant rien dans l'iconographie du film ne rapproche les Palestiniens des Indiens d'Amérique ni Kabakov des pionniers de l'Ouest. Or afin de construire des marqueurs raciaux qui puissent désigner les « sauvages », certains traits physiques ont été grossièrement grimés et accentués, afin de rapprocher les Palestiniens d'un signifiant racial non blanc, mais sans détermination propre. Cette première représentation historique des terroristes palestiniens dans le cinéma hollywoodien montre que leur signifiant racial dérive de ceux des Latinos, des Indiens mais aussi des Afro-Américains. Il est obtenu par glissements et dérivations. Ce phénomène est décrit par Edward Saïd quand il souligne que la tradition orientaliste ne propose rien de nouveau au public occidental. « Car l'orientaliste confirme l'Orient aux yeux de ses lecteurs ; il ne cherche jamais, ne souhaite jamais ébranler des convictions déjà solides »¹²⁹. De même, afin que les spectateurs puissent reconnaître facilement le sauvage non blanc, il faut confirmer les traits raciaux du sauvage en utilisant des marqueurs déjà connus des spectateurs. D'où la composition chamarrée du signifiant

¹²⁸ « Robert ? Do you remember that day when you told me that if one day peace came to Israel, real peace, then you would'nt know what to do with your life ? They will have to shoot you down like an old war dog. Robert... I want to be shot like an old dog. I am done, as the Americans say. I am washed out, over. (...) You know that I have been killing and murdering for more than thirty years. What did I accomplish ? Same world, same wars, same enemies, same friends and same victims. »

¹²⁹ Saïd (Edward), *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 2005, p. 128. Traduction de Catherine Malamoud.

racial palestinien dans *Black Sunday* qui est construit par glissement depuis d'autres stéréotypes déjà reconnus.

Le péril féminin et le premier appel à la « remasculinisation » de l'Amérique.

Dans cette première représentation hollywoodienne du terrorisme contemporain, le principal personnage terroriste est une femme. Cependant, bien que Dahlia ouvre le film et qu'elle soit le moteur de l'intrigue, les personnages masculins sont favorisés par le récit. Kabakov est introduit dans la seconde séquence du film par un montage alterné typique de l'arrivée graduelle des stars et des personnages principaux. Une fois que l'action se déplace du Liban aux États-Unis, Michael Lander prend à son tour la direction du récit et devient la figure de proue de l'antagonisme, laissant Dahlia jouer un important rôle de second rang. Bien qu'elle introduise la thématique terroriste dans le film, Dahlia est finalement retranchée à un rôle accessoire. Elle est le moyen par lequel les personnages masculins s'opposent entre eux, le groupe terroriste l'utilise pour manipuler Lander et même si au début du film Kabakov pense être à sa recherche, il traque principalement Michael Lander. Elle reste pourtant un personnage central même si elle n'est pas toujours au premier plan.

Dahlia est un personnage étonnant qui pose de nombreuses questions. Lors des attaques aux Jeux olympiques de Munich en 1972, qui ont inspiré l'intrigue du film et servent de référence réelle au groupe terroriste fictionnel, aucune femme n'a participé aux opérations. Pourquoi alors donner une place si essentielle à la présence féminine dans le groupe ? De plus, Dahlia est clairement décrite comme une Palestinienne par les dialogues du film. Pourquoi donc choisir pour l'interpréter Marthe Keller, une actrice suisse allemande, à la blondeur alpine et à l'accent germanique particulièrement handicapants quant au projet « naturaliste » de Frankenheimer ? Dans sa critique du film, le *New York Times* remarque que « Mademoiselle Keller rencontre quelques difficultés à incarner une terroriste palestinienne en étant aussi belle, vigoureuse et simple qu'une surfeuse californienne. Elle partage également un problème de diction avec la jeune Marlene Dietrich (« Beirut » est « Baywoot » et « arranged » est

« awanged ») tout en manquant de la majesté *camp* de Dietrich»¹³⁰. Comment peut-on expliquer ce qui semble être, *a priori*, une liste d'aberrations ?

Dahlia est le point de convergence entre deux réalités qui frappent l'opinion publique américaine dans les années 1970 : le terrorisme international palestinien et la présence de nombreuses femmes au sein de groupes révolutionnaires occidentaux, notamment le célèbre groupe allemand Baader-Meinhof, connu en France sous le sobriquet de « Bande à Baader ». Le titre du film, *Black Sunday*, fait référence au groupe terroriste « Septembre Noir » qui perpétra les attaques de Munich en 1972, mais qui fut en réalité formé deux ans plus tôt. Le 7 septembre 1970, quatre avions furent détournés simultanément par des membres du Front Populaire de Libération de la Palestine (FPLP) dirigé par Georges Habache. Section radicale de l'Organisation pour la Libération de la Palestine (OLP), le FPLP se veut plus révolutionnaire et propose de revenir à la méthode de « la propagande par l'action » prônée par les anarchistes du début du XXe siècle. Parmi les pirates de l'air du 7 septembre 1970, on compte Leila Khaled qui participe au détournement du vol TWA 741 qui devait relier Tel-Aviv à New York en faisant escale à Athènes et à Francfort¹³¹. L'engagement de Leila Khaled et la présence d'une femme frappèrent le public international. Plusieurs photos sont diffusées dans des magazines de reportage, dont celle d'Eddie Adams¹³². Sur ce cliché, on voit une jeune fille coiffée d'un keffieh palestinien (l'image va aider à rendre ce vêtement identifiable en Occident) qui tient un AK-47 en main et regarde calmement vers le sol. L'image est troublante et continue de troubler de nos jours. Un article sur Leila Khaled publié dans *The Guardian* le 26 janvier 2001 est encore illustré d'une photo sur laquelle on peut lire « La Belle et les balles ». L'article commence par faire remarquer que sur la photo d'Adams, Khaled porte une bague faite d'une balle attachée par le cercle d'une goupille de grenade. Khaled dit l'avoir fabriquée elle-même lors de son premier entraînement. L'article montre très bien la fascination et la surprise que des éléments de coquetterie

¹³⁰ « Miss Keller has some difficulty portraying a Palestinian terrorist, looking as she does, as beautiful and healthy and uncomplicated as a California surfer. She also shares a speech problem with the young Marlene Dietrich (Beirut is 'Baywoot' and 'arranged' is 'awanged'), while lacking Dietrich's camp majesty. » Canby (Vincent), « Black Sunday », *The New York Times*, 1^{er} Avril 1977.

¹³¹ Les quatre avions furent ramenés à Zarka sur le territoire jordanien. Le détournement eut lieu entre Francfort et New York. Les pirates décidèrent de négocier directement avec les états étrangers en donnant des conditions pour la libération des otages. La médiatisation des détournements fut énorme, et donna l'impression qu'il existait un état palestinien sur le territoire jordanien. Dès lors, le roi Hussein de Jordanie décida d'en finir radicalement avec les organisations palestiniennes qu'il força, avec une violence incroyable, à trouver refuge au Liban. Chaland et Blin, *op. cit.*, p. 284.

¹³² Photographe américain, Adams avait gagné le prix Pulitzer de la photographie en 1969 pour son cliché mondialement connu, *L'Exécution de Saïgon*.

féminine présents sur ce corps terroriste peuvent provoquer chez la journaliste. Ce corps, Khaled l'utilise activement pour servir sa cause puisqu'elle accepte de subir six opérations de chirurgie esthétique afin de ne plus être reconnue publiquement. Cela lui permet de détourner un autre avion un an plus tard, avec moins de succès puisqu'elle finira emprisonnée au Royaume-Uni¹³³.



Leila Khaled photographée par Eddie Adams en 1970

Le second apport de l'actualité dans la genèse du personnage de Dahlia est évidemment l'impact des actions et de la notoriété du groupe allemand révolutionnaire de la Fraction Armée Rouge, connu aux États-Unis sous le nom de *Baader-Meinhof Complex*. Contrairement à l'appellation française de « bande à Baader » qui évacue la dimension féminine du groupe, le nom d'Ulrike Meinhof est au cœur de la référence allemande et anglo-saxonne. Meinhof est considérée comme la théoricienne du groupe, mais elle n'est pas la seule femme puisque celles-ci constituent constamment la moitié des effectifs du groupe¹³⁴. Parmi elles, Gudrun Ensslin, compagne de Andreas Baader qui, comme lui, est retrouvée morte dans sa cellule. Sur fond de violents débats à propos de la guerre au Viêt Nam, le groupe vise directement la présence américaine sur le sol allemand. Ils font exploser trois bombes dans le quartier général de l'armée américaine à Francfort le 11 mai 1972 (quelques semaines seulement avant les Jeux olympiques de

¹³³ McDonald (Eillen), *Shoot the Women First*, Londres, Arrow Books, 1991.

¹³⁴ Steiner (Anne) et Debray (Loïc), *RAF : Guerrilla urbaine en Europe Occidentale*, Paris, L'échappée, 2006, p. 84.

Munich) qui tuent un officier et blessent quatorze soldats. Dix jours plus tard, deux autres bombes explosent au quartier général de Heidelberg, tuant trois soldats et en blessant six autres. Les deux attentats sont revendiqués par la RAF dans les heures qui suivent¹³⁵. Les relations entre la RAF allemande et le FPLP palestinien sont établies. On sait qu'en juin 1970, Baader, Ensslin, Meinhof et d'autres sont partis s'entraîner dans les camps du FPLP¹³⁶. Il aurait donc été très simple d'imaginer un scénario mettant en scène une terroriste allemande alliée à un groupe palestinien sans avoir à la « naturaliser » palestinienne.

Le corps et l'accent de Dahlia ne permettent pourtant à aucun moment de voir une femme arabe ou palestinienne. Non seulement les éléments qui signifient l'identité raciale (peaux noircies, cheveux bruns) ou ethnique (keffiehs) des Palestiniens ne sont pas utilisés pour typer Dahlia, mais celle-ci porte des signes radicalement opposés : blonde, blanche, pâle, à l'accent nettement germanique, constamment habillée à l'occidentale sans jamais arborer le keffieh, vêtement symbole de la lutte nationale palestinienne, le personnage est construit afin de signifier un corps blanc immergé au milieu de corps exotiques racisés et ethnicisés. Bien que l'intrigue nous dise qu'elle est palestinienne, l'image nous impose une femme blanche européenne. Ce contraste a plusieurs effets. D'abord, le corps de la femme blanche est mis en contact avec des corps non blancs et comme souvent, ces contacts interracialisés sont particulièrement problématiques. Comme nous l'avons vu, l'attraction érotique qui unit ces corps est indissociable de l'ambition terroriste des personnages. Il faut attendre la scène de la douche et l'arrivée de Kabakov, héraut/héros de la rédemption blanche à travers le parfait contrôle de soi, donc de sa libido, pour voir Dahlia vulnérable pour la première fois. Quand Kabakov décide de ne pas tirer sur Dahlia, il commet l'erreur de ne pas éliminer le corps blanc féminin souillé par l'homme de couleur. Son instinct lui impose le respect envers ce corps féminin blanc qu'il tient à distance, contrairement aux corps dénudés des femmes exotiques arabes, objets de fantasme orientaliste par excellence.

Dahlia et Michael, qui sont également amants, inscrivent leur relation sous le signe de la trahison raciale. Tous deux rompent avec les règles de la blancheur et l'exposition de leur projet terroriste sert surtout à expliquer cette trahison aux spectateurs. La trahison de Dahlia à la blancheur est directement évoquée dans la scène

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibidem.*

où elle se rend à l'hôpital pour éliminer Kabakov. Ce dernier a été blessé suite à l'explosion du navire où il se trouvait. Afin de s'introduire à l'intérieur de cet hôpital catholique, Dahlia se déguise en infirmière religieuse, combinaison courante à l'époque. Le costume et la situation justifient donc de l'habiller d'une robe blanche étincelante et de lui couvrir les cheveux d'un voile blanc. Une grande croix en pendentif trône sur sa poitrine. Cette mise en scène met en lumière la multitude de trahisons auxquelles Dahlia consent. Trahison des assignations sociales de son genre d'abord, puisque loin de venir soigner et de mater un homme blessé, elle vient en réalité l'éliminer physiquement. Ce personnage, qui se vautre dans une sexualité débridée et non reproductive depuis le début du film, semble jouer une mascarade de féminité soulignée par le costume d'infirmière et de religieuse. Il est intéressant de noter que ces deux vocations féminines sont également deux stéréotypes érotiques. Le costume désigne à la fois la malignité de Dahlia qui se déguise en « femme de bien » pour venir faire du mal, mais renforce également l'érotisme du personnage en utilisant des fantasmes stéréotypés susceptibles d'interpeller une partie importante de la population.

Le fantasme masochiste de l'infirmière rejoint la trahison raciale. Il n'est pas innocent que notre « terroriste palestinienne » partage certains traits avec l'héritage nazi. Comme nous l'avons vu dans les James Bond, le nazi est un personnage très utilisé dans la décennie qui incarne généralement le parangon du Mal, comme le Dr Christian Szell dans *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976) interprété par Laurence Olivier. Mais au même moment, apparaît au sein du cinéma d'exploitation un nouveau sous genre, la *Nazi Exploitation* ou *Nazisploitation*. À la croisée de plusieurs sous-genres d'exploitation, notamment des films de *sexploitation* et de *women in prison*, les codes de ce genre sont établis par le film devenu culte *Ilsa : She Wolf of the SS* (*Ilsa la louve*, Don Edmonds) qui sort en 1975¹³⁷. Mal absolu et sexualité déviante dessinent alors la marge de l'identité raciale blanche acceptable. Le nazi met en danger le pouvoir hégémonique blanc en avouant sa demande de suprématie et trahit l'obligation d'invisibilité qui garantit l'hégémonie. La figure du nazi est utile à la représentation hégémonique en ce qu'elle permet de définir une blanchité problématique qui renforce l'hégémonie raciale non suprématiste, évidemment majoritaire. En d'autres termes, le nazi représente une blanchité déviante. Les personnages nazis sont des pervers sadiques dont l'identité raciale est également pervertie. Le spectacle de Dahlia en « infirmière/religieuse de la

¹³⁷ Bridges, Vander Lugt, Magilow, *op. cit.*, p. 24.

mort» participe pleinement à ces représentations. La femme nazie permet de faire naître un fantasme masochiste racialisé dans lequel l'homme blanc hétérosexuel se rêve victime du sexe faible et de la suprématie blanche en même temps. Dahlia est un personnage qui permet de renverser les pouvoirs de force en faisant du dominant un dominé en puissance.

Mais le plaisir qu'éprouve le spectateur devant le spectacle du personnage est également un plaisir inverse, celui d'une prise de pouvoir à travers le récit de la chute annoncée de Dahlia et de son groupe. Le plaisir scopique que Dahlia apporte correspond à la description du processus que fait Laura Mulvey dans son célèbre article *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Mulvey soutient que le spectacle offert par les personnages féminins provoque irrémédiablement chez le spectateur masculin une peur de la castration. Elle suppose que l'inconscient masculin dispose de deux stratégies pour jouir et échapper à l'angoisse de la castration : le plaisir dans le spectacle sadique qui va rejouer le traumatisme originel de la castration à travers la dévalorisation et la punition du personnage féminin ; soit la fétichisation du corps féminin, à travers notamment le *star-system*. « Ce côté sadique correspond bien à la forme narrative. Le sadisme exige un récit, dépend de la possibilité que quelque chose se passe, de changer quelque chose dans une autre personne, une bataille de force et de volonté, victoire/défaite, tout arrive dans un temps linéaire avec un début et une fin. »¹³⁸ *Black Sunday* est en réalité l'histoire d'un retour progressif à l'ordre patriarcal blanc hétérosexuel dans sa forme la plus commune et la plus rassurante. La menace potentielle que représente Dahlia sert entièrement ce discours.

En effet, l'Amérique de 1977 a besoin d'être rassurée face à un nouveau danger que *Black Sunday* confond avec la menace terroriste : le péril féminin. Le film s'inscrit précisément dans la période étudiée par Susan Jeffords dans son livre consacré aux films sur la guerre du Viêt Nam. Jeffords montre que ces films ont pour mission de « remasculiniser l'Amérique » et qu'ils présentent un pays féminisé par la perte de la guerre et les changements instaurés par les nouvelles libertés civiques (*civil rights*). Les marques de la féminisation du pays se lisent dans certaines tendances : la passivité, l'esprit de non-agression, de négociation, une faiblesse générale tenue pour responsable de la débâcle. Tous les événements politiques, tant sur le plan intérieur qu'international,

¹³⁸ « Sadism demands a story, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat, all occurring in a linear time with a beginning and an end. » Mulvey (Laura), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n°3, 1975, p.6-18.

concourent à diminuer les prérogatives du mâle blanc au bénéfice de toutes les minorités. Les femmes tiennent le devant de la scène et portent le flambeau de la responsabilité¹³⁹. Dans son histoire culturelle de la masculinité, Michael Kimmel voit l'émergence d'une « mystique masculine » pendant les années 1970 qui devait répondre au manifeste de libération féminine, *The Feminine Mystique* de Betty Friedman publié en 1963. Une définition simple et évidente de la masculinité n'est plus à portée de main et chacun cherche à définir le masculin, forteresse attaquée par les chantres de la féminité. Les réponses culturelles à cette attaque sont très diverses. Kimmel rappelle l'existence du mouvement de libération masculine (*men's liberation*), « un curieux mélange de mouvement social et de manuel psychologique de développement personnel qui fit son apparition au milieu des années 1970 »¹⁴⁰. Il souligne également que les minorités raciales se sont aussi posé la question d'une masculinité menacée : les Black Panthers ont élaboré une rhétorique d'affirmation des valeurs viriles noires et plusieurs auteurs juifs, dont Norman Mailer, publient des œuvres mettant en scène un héroïsme juif hyper masculin tels des « Buffalo Bill juifs » ou des « Tarzan juifs »¹⁴¹. De toute part, la masculinité se sent menacée. Dahlia est donc un personnage extrêmement pertinent en ce qu'elle incarne littéralement le danger tel qu'il est perçu à l'époque.

Mais Dahlia incarne également une autre sorte de péril féminin, bien plus ancien et mieux ancré dans les esprits états-uniens : le danger du viol de la femme blanche par l'homme de couleur. Historiquement, c'est l'homme noir qui est soupçonné de convoiter la femme blanche et de pouvoir devenir un violeur à tout moment. Or comme nous l'avons déjà dit, à travers le maquillage outrancier de Victor Campos qui interprète Najib, le premier amant attribué à Dahlia, on perçoit clairement le besoin de rapprocher le personnage palestinien des traits raciaux afro-américains. Le Palestinien, en tant que figure fictionnelle hollywoodienne, est encore inconnu du public américain. Il hérite également de certains attributs historiquement associés par les représentations raciales à l'homme afro-américain, dont la puissance sexuelle. Dans son étude sur les stéréotypes afro-américains à l'âge classique hollywoodien, Donald Bogle décrit le *Black Buck* (Mâle noir) comme un homme brutal, proche de l'animal, dont la puissance sexuelle représente un danger pour les populations blanches. Bogle rappelle aussi que parmi les

¹³⁹ Jeffords (Susan), *The Remasculinization of America: Gender and The Viet Nam War*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

¹⁴⁰ « A curious mixture of a social movement and psychological self-help manual that emerged in the mid-1970s » Kimmel (Michael), *Manhood in America. A Cultural History*, New York, Free Press, 1996, p. 280.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 277.

stéréotypes, on trouve la figure tragique de la femme métisse (*Tragic Mulatto*) qui meurt invariablement à la fin du récit comme pour montrer l'invalidité d'une existence issue de relations interraciales. Ces deux stéréotypes mettent en lumière l'importance de l'angoisse de l'union interraciale, libre ou forcée. La peur du viol de la femme blanche par l'homme noir répond à la réalité des viols pratiqués par les maîtres d'esclaves sur les femmes noires¹⁴².

Le péril que représente Dahlia est aussi celui de la femme blanche tachée par l'union charnelle avec des hommes de couleur, la peur d'une union interraciale n'étant pas limitée à la population noire même si ce modèle lui sert de référent permanent. La sexualité très affirmée de Dahlia, qu'elle instrumentalise à dessein, apparaît principalement à travers ses contacts avec des hommes de couleur. Que ce soit sur le mode de la simple séduction, comme avec le camarade japonais, ou sur le mode de la consommation sexuelle comme avec Najib, Dahlia est un parangon de féminité blanche dont le corps offert aux corps de couleur, est le signe de la trahison raciale et politique du personnage. Elle forme un remarquable duo avec Michael, homme blanc perversi par les Viets et dont la virilité pathologique dessine une symétrie avec la féminité pathologique de Dahlia.

En substance, *Black Sunday* raconte donc comment le héros mâle américain, héritier des cow-boys du *Western*, des détectives du *Film Noir* et des grandes épopées guerrières, risque de tomber, au lendemain des mouvements de libération féminine, dans le piège de la femme fatale. En tombant sous le charme de Dahlia, et en embrassant la carrière terroriste, Michael est décrit comme la figure ultime du traître. Mais le film nous explique clairement que le cœur de la motivation de Michael n'est pas l'amour de la cause palestinienne, ni même son sentiment pour Dahlia, mais plutôt la plus grande des blessures qu'il a rapportées de ses combats au Viêt Nam : la blessure de sa virilité. Son projet terroriste passe pour une compensation de son impuissance sexuelle. C'est cette impuissance qui l'aurait rendu « fou » et qui le pousserait à agir ainsi. La métaphore phallique du largage des fléchettes dans la foule est facilement perceptible. Si les terroristes font peur dans *Black Sunday*, c'est aussi parce qu'ils incarnent une certaine

¹⁴² Bogle (Donald), *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*, New York, Continuum, 2001.

modernité sexuelle, une liberté de mœurs, qui se retourne contre l'Amérique. Le soldat blessé et la femme « libérée » sont alliés dans le danger moderne qui menace la société.

On voit bien que le terroriste n'existe pas vraiment *per se*, mais qu'il exprime plutôt les angoisses liées à la guerre du Viêt Nam et aux changements sociétaux insufflés par les mouvements des droits civiques. La figure du soldat blessé est au cœur des premières représentations des terroristes à Hollywood, car elle incarne parfaitement le malaise qui règne dans la société américaine de la fin des années 1970. En conséquence, le terroriste ne devrait pas être vu comme un personnage réaliste ou comme une présence de l'actualité internationale au sein de la production hollywoodienne. Le terroriste permet plutôt de traiter frontalement l'angoisse majeure dans la société américaine de l'époque : la déchéance de la force virile du pays à travers la déroute militaire subie au Viêt Nam et le doute profond de pouvoir remporter la Guerre froide. Le terroriste permet de poser des questions sur la place du guerrier dans la société et sur les peurs que ce dernier engendre sans commettre le péché d'antipatriotisme, très mal perçu aux États-Unis et donc dangereux commercialement pour Hollywood. Les productions utilisent donc la figure du terroriste parce qu'elle est difficile à définir et qu'elle se place à mi-chemin entre le soldat et le civil.

C. La sexualité guerrière et totémique du terroriste dans *Nighthawks (Les Faucons de la nuit, Bruce Malmuth, 1981)*.

Une difficulté majeure dans la définition du terrorisme consiste à déterminer clairement ce qui différencie le terroriste du soldat. En effet, si l'appartenance à une armée nationale peut servir de référence légale, au niveau de la représentation du terroriste, la confusion gagne en raison de la proximité que le soldat et le terroriste entretiennent tous les deux avec la figure du guerrier. Selon George Dumézil, dans les cultures indo-européennes, le guerrier est décrit comme un « marginal intégré ». D'après lui, le guerrier est perçu par les sociétés qui l'utilisent comme un élément doté d'une ambivalence intrinsèque, indispensable et dangereuse en même temps. Ces cultures laissent le guerrier dans une position paradoxale puisqu'elles le chargent de tenir hors de la cité une violence extrême, barbare, qu'il doit lui-même utiliser, voire incarner¹⁴³. Leo Braudy rappelle qu'Aristote considérait le guerrier comme un mauvais citoyen et

¹⁴³ Dumézil (Georges), *Heur et malheur du guerrier*, Paris, Flammarion, 1985.

que Tocqueville remarquait dans l'Amérique des premières décennies du XIXe siècle que le soldat dans une société démocratique était honoré en temps de guerre et craint en temps de paix.

Comment la société intègre-t-elle l'homme violent ou la dimension violente de l'homme ? Comment décide-t-elle quand elle a besoin de lui et quand elle n'en a pas besoin ? Avant le XXe siècle, on ne s'est pas demandé comment les hommes passaient du combat à la paix, et inversement, sans dommage psychologique. Dans de nombreuses sociétés anciennes, qu'elles aient perçu la guerre comme occasionnelle, constante ou comme un aspect continu du comportement social, il existait des rituels qui assuraient la transition en douceur entre le guerrier sanguinaire et le citoyen pacifié.¹⁴⁴

Braudy soutient que ce manque de rituels publics fut une des raisons pour lesquelles les vétérans de la guerre du Viêt Nam ont eu de grandes difficultés d'insertion dans la société américaine à leur retour du combat. À son avis, le film d'action reprend cette vision du guerrier amateur comme le véritable défenseur de la société face au militaire, toujours critiquable dans sa motivation. Braudy termine ce chapitre intitulé « Le guerrier comme barbare » en remarquant que deux animaux ont largement symbolisé la relation ambivalente que les sociétés occidentales entretiennent avec la figure du guerrier : l'ours et le loup. Dans *Nighthawks*, un des premiers films d'action produits au tout début des années 1980, un terroriste porte tous les symboles mythiques de la masculinité guerrière et un nom qui revendique la parenté avec la figure du loup : Wulfgar.

Loup, ours et chacal : le bestiaire totémique du guerrier

Nighthawks fut d'abord imaginé par la production comme une suite possible à *The French Connection (French Connection)* réalisé par William Friedkin en 1971 et à *French Connection II* réalisé par John Frankenheimer en 1975. À l'instar de ces deux films dont l'action se passe simultanément à New York et à Marseille, *Nighthawks* témoigne d'un goût pour les décors européens (Londres, Paris) et une certaine volonté de réalisme qui consiste à s'inspirer de l'actualité pour construire personnages et situations. Ainsi, Wulfgar semble directement inspiré par le célèbre Ivan Illitch Ramirez

¹⁴⁴ « How does society encompass the violent man or the violent side of man ? How does it decide when it needs him and when it does not ? Not until the 20th century was it wisely questioned whether men could pass blithely from battle to peace and back again without psychological damage. In many earlier societies whether they saw war as an occasional, consistent, or continual aspect of social behavior, there were rituals for assuring the smooth transition from bloody warrior to peaceful citizen. » Braudy (Leo), *From Chivalry to Terrorism. War and the Changing Nature of Masculinity*, New York, Alfred A. Knopf, 2003, p. 37.

dit Carlos¹⁴⁵, icône du terrorisme international des années 1970 et 1980, surnommé *the jackal* (le chacal) dans le monde anglophone. Ce sobriquet lui a été attribué suite à un article paru en 1975 dans le journal britannique *The Guardian* où le journaliste Peter Niesewand disait qu'on avait retrouvé parmi des affaires du terroriste un exemplaire du livre de Frederick Fosyth, *The Day of the Jackal* (Chacal)¹⁴⁶.

La première biographie en anglais sur Carlos, *Carlos, Portrait of a Terrorist*, fut écrite par Colin Smith, journaliste pour *The Observer*, et publiée en 1976. On retrouve dans *Nighthawks* de nombreux détails directement tirés de ce livre¹⁴⁷. Dans sa préface à l'édition de 2011, Smith évoque le lien intime qu'il voit entre la dimension médiatique de Carlos et la façon dont les États-Unis produisent régulièrement des icônes populaires :

Il est certain que (Carlos) semble avoir parfois connu la sorte de relation symbiotique avec les médias que les légendes américaines du Far West ont pu connaître avec ces romanciers de gare qui tournèrent William Bonney en Billy the Kid ou ce tenancier de bordel que fut Wyatt Earp en paragon de virilité – bien que certains historiens plus sérieux aient montré que, comme les agents de la DST abattus rue Toullier, lors de la tuerie d'OK Corral au moins une des victimes n'était pas armée. Dans l'adaptation par John Ford en 1962 de la nouvelle de Dorothy M. Johnson *L'homme qui tua Liberty Valance*, c'est un journaliste qui dit la dernière phrase : « Quand la légende devient un fait, publiez la légende. »¹⁴⁸

Dans *Nighthawks*, le « chacal » s'est transformé en « loup ». Le terroriste international Haymar Reinhardt dit Wulfgar (Rutger Hauer) est obligé de fuir l'Europe après y avoir commis un attentat visible au début du film. Son passeport ayant été abandonné aux mains d'Interpol par un complice malheureux, Wulfgar décide de rejoindre les États-Unis après avoir subi à Paris une opération chirurgicale du visage qui

¹⁴⁵ voir Prince, *op. cit.* ; Lichtenfeld (Eric.) *Action Speaks Louder : Violence, Spectacle and the American Action Movie*, Middletown, Wesleyan, 2007.

¹⁴⁶ Ce roman de 1971 a été adapté deux fois au cinéma : en 1973 puis en 1995. Il raconte comment l'OAS aurait loué les services d'un tueur professionnel pour assassiner le général de Gaulle lors du réel attentat manqué de 1962. On sait aujourd'hui que le livre n'appartenait pas à Carlos, mais la légende est restée. Voir Rose (Steve), « Carlos Director Olivier Assayas on the Terrorist Who Became a Pop Culture Icon », *The Guardian*, 23 octobre 2010.

¹⁴⁷ Certaines scènes du film récent *Carlos* d'Olivier Assayas (2010) sont des adaptations fidèles au récit de Smith. La relation que les deux films entretiennent avec la biographie de Smith fait apparaître de nombreuses similarités entre le film d'Assayas et *Nighthawks*.

¹⁴⁸ « Certainly at times he seems to have experienced the kind of symbiotic relationship with the media they the legend of America's Old West enjoyed with those dime novelists who turned William Bonney into Billy the Kid or a one-time brothel keeper into that paragon of manly virtue, Wyatt Earp - though more serious historians have suggested that, like the DST men at rue Toullier, during the famous gunfight et the Ok Corral at least one of his victims was unarmed. In John Ford's 1962 adaptation of Dorothy M. Johnson's short story *The Man Who Shot Liberty Valance* it is a journalist who gets the last line : « When the legend becomes fact print the legend. » Smith (Colin), *Carlos : Portrait of a Terrorist. In Pursuit of the Jackal 1975-2011*, Londres, Penguin, 2011, Kindle edition emplacement 63.

lui donne une nouvelle identité. À New York, les officiers du NYPD, Deke DaSilva (Sylvester Stallone) et Matthew Fox (Billy Dee Williams) sont formés par l'agent britannique du contre-terrorisme, Nigel Davenport (Peter Hartman) à repérer et à appréhender Wulfgar et sa complice Shakka Holland (Persis Khambatta). Après une première poursuite, Fox est blessé et DaSilva, enragé, reste seul dans la poursuite des terroristes. Ces derniers décident de prendre en otages des diplomates internationaux dans le funiculaire qui relie Manhattan et Roosevelt Island. Alors que DaSilva participe à la libération des otages, Shakka est abattue et Wulfgar disparaît dans la nature. Fraîchement informé que Wulfgar connaît l'adresse d'Irene (Lindsay Wagner), l'ex-femme de DaSilva, le policier arrive chez elle avant le terroriste et en se faisant passer pour cette dernière, parvient finalement à abattre Wulfgar.

Dans les cultures occidentales, le loup est un animal totémique chargé de valeurs diverses et souvent contradictoires. La polysémie du loup est parfaitement perceptible dans les contes de fées européens où il joue souvent un rôle majeur. Le loup du *Petit Chaperon rouge* n'est pas seulement l'un des plus célèbres, il est aussi celui qui montre le mieux comment terreur et sexualité façonnent ce personnage. Dans le conte, le loup arrive en premier dans la maison de la grand-mère qu'il dévore avant de prendre sa place dans le lit. Quand la petite fille arrive, le loup se fait d'abord passer pour la grand-mère afin d'attirer l'enfant vers lui puis il la dévore à son tour. La version de Charles Perrault (1698) laisse le loup vainqueur ; celle des frères Grimm (1857) fait intervenir un chasseur qui tue le loup et libère l'enfant et sa grand-mère en éventrant l'animal.

Dans sa célèbre *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim explique que la figure du loup participe à l'inscription dans le conte d'une masculinité ambiguë, symbolisée par deux personnages antagonistes : le loup et le chasseur. « Tout se passe comme si le Petit Chaperon Rouge essayait de comprendre la nature contradictoire du mâle en expérimentant tous les aspects de sa personnalité : les tendances égoïstes, asociales, violentes, virtuellement destructives du *ça* (le loup) et les tendances altruistes, sociales, réfléchies et tutélaires du *moi* (le chasseur) »¹⁴⁹. Cette dichotomie décrit bien les deux personnages principaux de *Nighthawk*, Wulfgar « le loup » et DaSilva « le chasseur ». Évidemment cette relation clivée se retrouve dans un grand nombre de films d'action. Cependant la mise en scène ne cesse de multiplier les allusions au conte avec

¹⁴⁹ Bettelheim (Bruno), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 262.

lequel il installe une véritable relation intertextuelle, particulièrement perceptible dans la scène finale. Dans cette scène, Wulfgar veut se venger de DaSilva qui a réussi à contrer toutes les attaques du terroriste. Il décide de s'en prendre à Irene. Wulfgar s'avance dans la pénombre de sa maison afin de la piéger. Finalement, il y rencontre DaSilva déguisé en femme qui avait deviné l'intention du terroriste et s'était déguisé. Il profite de l'effet de surprise provoqué par son travestissement pour abattre Wulfgar. L'irruption nocturne du loup Wulfgar dans la maison d'une femme pour l'y assassiner rappelle le malheureux destin de la grand-mère du conte. Le film opère cependant un important changement puisque c'est le chasseur DaSilva qui se déguise et piège le loup Wulfgar.

Bettelheim montre clairement que la figure du loup, dans sa relation au *ça*, peut inspirer à la fois des élans de désir et des élans d'effroi. Tout au long du film, Wulfgar est présenté à travers cette ambivalence. Toute la personnalité du loup, magnifique prédateur qui peut fasciner sa victime, est visible quand on découvre Wulfgar pour la première fois alors qu'il vient déposer une bombe dans un grand magasin londonien. Dans cette première scène, ses cheveux et sa barbe sont roux. La couleur de sa pilosité est subtilement renforcée par une veste en daim orange. Wulfgar s'arrête devant une vendeuse de parfum. Cette idée scénaristique va permettre de construire toute la scène autour de l'odorat de Wulfgar. Ce dernier, sous prétexte de humer le parfum de la vendeuse, se penche en avant et renifle la jeune fille. Le montage nous montre qu'au même moment, il pousse du pied le colis piégé sous le stand de parfum, condamnant certainement la jeune fille qui se laisse renifler. Cette dernière semble autant attirée que surprise et légèrement effrayée par cet homme qui ose une approche de séduction très animale. Comme dans le conte, l'approche du séducteur scelle le destin de l'innocente jeune fille qui se laisse approcher par le loup. Alors que le plan suivant nous montre au premier plan Wulfgar s'éloigner du magasin pour gagner une cabine téléphonique, l'arrière-plan laisse voir l'explosion du magasin.

La rousseur du personnage et la déclaration téléphonique adressée à la presse qui présente le groupe Wulfgar, en lutte contre le colonialisme britannique, ne manquent pas de suggérer une identité irlandaise du personnage, ce qui ne sera jamais confirmé par le reste du film. Les cheveux roux sont un élément essentiel dans la présentation de Wulfgar au public. La rousseur est reliée communément à la trahison. On retrouve déjà cette idée à travers le mythe sur la rousseur de Judas Iscariote qui livra

le Christ aux Romains¹⁵⁰. La rousseur est, aussi le signe d'une sexualité libidineuse comme le raconte les *Voyages de Gulliver*, satire de l'Irlandais Jonathan Swift, où les habitants de Hovhnhnms sic] sont roux et décrits comme très ardents, tant physiquement que sexuellement. La rousseur est également reliée au mythe du loup à travers la figure monstrueuse du loup-garou. *Le Marteau des sorcières (Malleus Maleficarum)*, traité des croyances en matière de sorcellerie rédigé en 1486 en Europe, parle de la rousseur comme d'un signe révélateur de la nature monstrueuse de certains individus capables d'abandonner leur humanité pour se transformer en prédateurs féroces.¹⁵¹

Cependant, la rousseur ne participe qu'un bref moment à l'identité du personnage. Wulfgar se débarrasse rapidement de sa rousseur, mais pas de son animalité. Lors de l'intervention chirurgicale qu'il subit à Paris pour brouiller son identité, il somme le chirurgien de « le rendre beau ». Pour le spectateur, cette « beauté » résulte de la perte de sa pilosité faciale, d'une nouvelle paire d'yeux, bleus, et d'une blondeur nouvelle qui semble prendre tout son sens alors que quelques plans plus tôt, lors d'un premier dialogue avec sa complice Shakka, Wulfgar utilise pour la première fois la langue allemande. Comme par magie, le corps transformable de Wulfgar se métamorphose pour quitter une peau à l'allure irlandaise et adopter une nouvelle figure allemande. Comme dans James Bond et dans *Black Sunday*, le corps germanique devient alors constitutif de la panoplie terroriste. Germanité et figure du loup rapprochent irrémédiablement Wulfgar d'une pléthore de personnages nazis construits autour de la figure totémique du loup.

Aucune référence politique n'est faite dans *Nighthawks* pour confirmer l'idéologie nazie du groupe de Wulfgar. L'ombre du nazisme n'est pas présente pour sa valeur politique ou historique. Elle correspond plutôt à ce que Jeffrey Shandler a décrit comme le « paradigme moral supérieur » du Mal¹⁵². Comme pour la germanité latente de Dahlia dans *Black Sunday* ou des membres du SPECTRE dans James Bond, l'allure germanique de Wulfgar ne représente pas une caractéristique nazie avérée du personnage ni une quelconque position idéologique. Il s'agit plutôt d'un artifice fictionnel qui place immédiatement le terroriste dans la catégorie du Mal absolu. L'aura nazie attachée au

¹⁵⁰ Pastoureau (Michel), *Une histoire symbolique du Moyen-âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 197.

¹⁵¹ Summers (Montague) (traducteur), *Malleus Maleficarum*, Sprenger&Kramer, 1971, ch 3.

¹⁵² Shandler (Jeffrey), *While America Watches : Televising the Holocaust*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. xii.

corps germanique permet de se dispenser d'une explication détaillée et périlleuse sur les motivations des personnages ou sur les causes politiques qu'ils défendent. Peu importe finalement ce qu'ils veulent ou les raisons pour lesquelles ils agissent ainsi : ils sont naturellement et indiscutablement mauvais.

L'ombre du nazisme qui plane autour de la germanité de Wulfgar participe au discours racial du film dans le cadre des relations raciales nationales. Le terroriste est placé ainsi sur une échelle de blancheur américaine qui permet de définir une identité blanche problématique en opposition à d'autres formes de blancheur. Celle de Hartman, interprété par l'acteur britannique Nigel Davenport, propose au spectateur une blancheur anglo-saxonne positive. Stallone apporte évidemment une blancheur italo-américaine très éloignée de celle que le hollandais Rutger Hauer est censé incarner en prêtant son parfait physique « aryen » à Wulfgar. Sa coéquipière à la peau basanée, Shakka Holland, interprétée par l'actrice indienne Persis Khambatta, renforce encore la blancheur de ce dernier. Le spectre du nazisme isole une blancheur européenne qui semble désormais minoritaire et inquiétante dans une société américaine où les relations raciales entre personnages héroïques paraissent apaisées. C'est ce que montre le binôme policier formé par Da Silva et par le Sergent Matthew Fox (dont le nom allonge la liste des métaphores animales) interprété par l'acteur afro-américain Billy Dee Williams. L'alliance biraciale de *Nighthawks* n'est pas identique aux équipes policières blanches et noires qui fleuriront dans les productions hollywoodiennes des années 1980 à la suite de *48 hrs (48 heures, Walter Hill)* sorti en 1982. Ces productions font du couple interracial le sujet même des films, chacun des policiers donnant la performance de son identité raciale : Eddie Murphy *fait* l'Afro-Américain et Nick Nolte *fait* le blanc ! Le binôme des *Nighthawks* propose plutôt une image raciale américaine débarrassée de la prévalence *WASP* qui n'est incarnée par aucun personnage à l'écran. Dans une scène centrale du film, Wulfgar blesse grièvement Fox qui s'écroule dans les bras de Da Silva. Ce dernier hurle de colère dans le métro New Yorkais en promettant à Wulfgar qu'il vengera son coéquipier. Cette scène doit montrer aux spectateurs que la motivation du policier vient de changer de nature et qu'une vengeance personnelle vient désormais s'ajouter à sa mission policière. Hartman, représente la seule blancheur anglo-saxonne mais il est britannique et pas américain. Le discours racial du film propose donc un hiatus entre une inquiétante blancheur allogène européenne et une blancheur américaine débarrassée de ses racines *WASP*, alliée naturelle des Afro-Américains.

On note aussi que le film propose un héroïsme blanc qui semble être une des dernières occurrences d'un cinéma hollywoodien prenant acte des changements sociétaux survenus lors des décennies précédentes. La réaction politique et idéologique de l'ère Reagan n'est pas encore visible dans *Nighthawks*. Eric Lichtenfeld remarque d'ailleurs que Stallone y incarne une masculinité très éloignée de ce qui deviendra sa marque de reconnaissance à partir de *First Blood* (*Rambo*, Ted Kotcheff, 1982). Bien qu'il ait déjà interprété Rocky par deux fois au moment où il joue DaSilva, Stallone incarne un personnage qui ne vise pas une masculinité hypertrophiée physiquement et absolument triomphante moralement¹⁵³. Simple policier à l'allure très proche des héros *vigilante* de la décennie précédente incarnés par Clint Eastwood ou Charles Bronson, DaSilva exprime souvent les dilemmes moraux qu'il rencontre dans la lutte antiterroriste. Plusieurs scènes le montrent en débat avec Peter Hartman, cynique et pragmatique agent britannique, au sujet des limites morales de la violence et de l'homicide légal. Deux fois dans le film, Stallone est grossièrement travesti. À l'image de cette masculinité en mode mineur, l'arrogance raciale blanche américaine semble neutralisée grâce au spectre du nazisme venu de l'étranger.

La louve : emblème des ambiguïtés de la femme terroriste.

L'animalité de Wulfgar, placée sous le totem du loup, trouve un écho dans l'animalité de sa coéquipière, Shakka Holland. Cette dernière est aussi présentée comme une prédatrice. Pourtant, à l'instar de la louve qui n'occupe pas exactement la même place dans la symbolique culturelle que le loup, Shakka diffère de Wulfgar. Interprétée par l'actrice indienne Persis Khambatta, ancienne reine de beauté dans son pays et qui représenta l'Inde au concours de Miss Univers 1965, Shakka apparaît comme un personnage composite. Son physique ambré et oriental contraste avec la langue allemande qu'elle utilise dans la première séquence où elle apparaît. À peine descendue d'un train à la gare du Nord, elle se dirige vers le confessionnal d'une église où elle rencontre Wulfgar. Le dialogue en allemand informe le spectateur qu'elle fait partie du groupe terroriste et qu'elle est envoyée par le chef du groupe, un certain Hammad. L'organisation internationale du groupe, Paris et le nom arabe du chef invisible semblent une nouvelle fois directement adaptés de la vie du terroriste Carlos. Shakka est très librement inspirée par Magdalena Kopp, compagne et mère de la fille de Carlos

¹⁵³ Lichtenfeld, *op. cit.*, emplacement 921.

pendant les années 1980. Dans le film, aucune relation amoureuse ne semble pourtant lier les deux terroristes. Wulfgar est plutôt occupé à chasser d'autres femmes qu'il utilise avant de les assassiner froidement.

La nature prédatrice et animale de Shakka est visible dès sa première apparition dans le film. Elle descend d'un train à la Gare du Nord de Paris. Elle porte un béret, un manteau de fourrure zébrée et de larges lunettes noires qui couvrent la moitié de son visage. On découvrira quelques plans plus tard qu'elle porte de longues jambières en cuir rouge. Le manteau de fourrure de Shakka suggère à la fois une sensualité animale et annonce un danger possible pour les personnages masculins qui pourraient bien finir en majestueux trophées à leur tour. Le béret montre, de façon évidemment stéréotypée, l'aptitude au camouflage puisque ce couvre-chef doit l'aider à se fondre dans la foule parisienne. Enfin, les lunettes noires enveloppent cette créature dans une aura de mystère tout en soulignant l'impossible accès au regard, et donc à une expression claire de sa volonté. La femme terroriste, présentée ici clairement comme un type de femme fatale, arbore le cuir et la fourrure comme signes métonymiques de sa personnalité bestiale et agressive. La scène où elle retrouve Wulfgar pour la première fois se passe dans une église. L'environnement religieux met en relief l'incongruité de sa présence dans un espace sacré, l'animal restant à l'extérieur des espaces sacrés européens depuis la fin du Moyen Âge¹⁵⁴.

Shakka n'est pas un personnage très volubile. Elle économise ses phrases et travaille généralement dans un silence remarquable. Femme de peu de mots, son agressivité est d'autant plus perceptible qu'elle vise ses potentielles victimes en pointant silencieusement une arme contre eux et qu'elle peut user de cette arme en restant dans le même mutisme. Sa « nature » violente et cette absence de goût pour le langage la rapprochent évidemment du monde animal.

L'animalité du personnage est également le résultat d'une représentation sociale dominante à l'époque aux États-Unis sur la sexualité des femmes de couleur et spécialement des Afro-Américaines. Il existe parmi les films d'action de la *Blaxploitation* une forte tendance à « animaliser » la sexualité des héroïnes à travers des costumes composés de cuirs d'animaux sauvages, généralement en provenance d'Afrique comme le zèbre, le léopard ou la panthère, de plumes d'autruche et d'autres cuirs plus classiques, mais souvent dans des couleurs teintées à forte valeur ajoutée sexuelle,

¹⁵⁴ Pastoureau (Michel), *Bestiaires du moyen-âge*, Seuil, Paris, 2011.

comme le rouge. Les actrices elles-mêmes venaient souvent de milieux sportifs et continuaient à subir de lourdes préparations physiques afin de pouvoir interpréter des rôles d'héroïnes d'action. Leurs aptitudes physiques hors du commun renforçaient la dimension animale qui est généralement attachée à la femme exotique. Les photos de promotion les montrent souvent dans des positions familières aux quadrupèdes ou arborant un visage défiant et agressif¹⁵⁵. Le personnage de Shakka est évidemment très différent des personnages de la *blaxploitation* ou de *l'heroic fantasy*, mais en tant que femme exotique, on perçoit bien que le mystère inquiétant qui l'entoure, son mutisme, son visage glacé de prédatrice sans remords au moment où elle abat de sang-froid l'agent britannique Peter Hartman, tout cela la transforme en animal exotique et sauvage.



Pam Grier (Photo de promotion)



Grace Jones dans le rôle de Zula (Photo de promotion)

¹⁵⁵ Sims (Yvonne), *Women of Blaxploitation. How the Black Action Film Heroïne Changed American Popular Culture*, Jefferson, Mc Farland, 2006, p. 62.



Persis Khambatta dans le rôle de Shakka Holland (Photo de promotion)

Un dernier aspect important qui déshumanise Shakka, mais cette fois-ci sans la rapprocher directement du monde animal, est le désaveu de sa féminité par Wulfgar. Comme nous l'avons dit, ce dernier, bien qu'il soit un grand amateur de femmes, ne semble pas s'intéresser à sa partenaire de combat. Lors de la prise d'otage du funiculaire de Roosevelt Island, scène clé du film et directement inspirée de celle du bâtiment de l'OPEP à Vienne en 1975 par le groupe de Carlos, c'est Shakka qui donne le premier ordre d'arrêt de la machine. Wulfgar prend alors la parole pour avertir les otages : « Voici Shakka. Ne la sous-estimez pas car c'est une femme. Elle n'a ni instinct maternel ni cœur ». L'absence d'instinct maternel et d'empathie semble donc remettre en cause, si ce n'est la féminité elle-même, au moins ce qui doit en composer des attributs perçus comme indubitables et fondamentaux. Le manque de sollicitude envers la parenté et les enfants constitue une dimension principale de la scène. À plusieurs reprises, Wulfgar passe entre les otages pour les interroger sur les enfants qui les accompagnent. Dans le contexte de la situation, ces questions sont ambiguës et laissent planer des menaces. Wulfgar est un « loup solitaire » dont la personnalité de séducteur invétéré ne laisse pas présager la fondation d'une famille et rend son accès à la paternité peu probable. Mais c'est la froideur absolue de Shakka envers les enfants qui pénalise immédiatement sa féminité. Les hommes terroristes sont donc de mauvais pères ou des hommes qui méprisent la paternité ; les femmes terroristes, elles, ne sont pas vraiment des femmes puisqu'il leur manque une « fonction naturelle » : l'instinct maternel. La séquence de la prise d'otage démontre, par l'exemple, le manque de féminité de Shakka à travers

notamment son manque d'instinct maternel. Une grande partie de la séquence tourne autour des personnages d'enfants et de nouveau-nés. Il s'agit là d'une différence fondamentale avec la prise d'otage au siège de l'OPEP à Vienne le 21 décembre 1975 par Carlos et son équipe. Cette prise d'otage s'est déroulée dans des bâtiments officiels où la présence d'enfants était évidemment inconcevable. Pour le film, on a voulu créer une nouvelle situation qui mettrait les familles au cœur de la crise. L'absence de parenté sert non seulement à montrer que les terroristes enfreignent les attributs sociaux de leurs genres, mais également à disqualifier entièrement les revendications politiques des organisations terroristes réelles contemporaines comme celle menée par Carlos.

Wulfgar et Shakka ne forment pas un duo criminel et romantique à la « Bonnie and Clyde » puisque, loin d'être essentielle au film, Shakka n'intervient qu'après dix-neuf minutes de film. On peut facilement comprendre le besoin de donner un coéquipier à Wulfgar afin de dynamiser scénaristiquement l'opposition qui existe entre les policiers et les terroristes et pour éviter de présenter la rivalité entre DaSilva et Wulfgar comme une simple affaire personnelle. Le choix que ce coéquipier soit une femme se justifie si on se souvient que, comme nous l'avons vu, les groupes révolutionnaires d'extrême gauche qui versaient dans le terrorisme, comme les groupes auxquels a appartenu Carlos, utilisaient régulièrement des militantes dans les actions les plus dangereuses. La prise d'otage à Vienne avait été menée avec Gabriele Kröcher-Tiedemann, une complice des premiers temps de Carlos. La présence des femmes lors de ces opérations avait beaucoup frappé les opinions publiques. *Nighthawks* subit donc la même influence que *Black Sunday* et joue la carte du réalisme et du choc en proposant un personnage terroriste féminin. Shakka porte les traces de la perception publique des femmes terroristes au tournant des années 1970 et 1980. Dans son enquête journalistique sur le sujet, Eileen MacDonald a sondé la presse de l'époque pour y découvrir le portrait qu'on y faisait des femmes révolutionnaires violentes :

J'ai lu les nombreux articles qui ont été écrits sur les actions de ces femmes et trouvé que dans la presse générale on se contente de demander – principalement avec horreur et scandale – « Comment une femme peut-elle faire ça ? » La réponse que l'on trouve dans la presse populaire semble être qu'elles sont toutes lesbiennes ; ou, tout du moins, des féministes devenues folles. ...] Quelle importance, pourrait-on répondre, que ces femmes soient lesbiennes ? Comment cela peut-il expliquer leur décision de rejoindre des groupes qui justifient l'usage de la violence ? La réponse, donnée par les médias, semble être que parce qu'elles

sont vraiment lesbiennes, ce ne sont pas du tout de « vraies femmes ». Après tout, les femmes normales ne font pas ce genre de choses.¹⁵⁶

Le manque d'intérêt sexuel de Wulfgar envers Shakka, l'insistance sur son manque d'instinct maternel, mais aussi la transformation physique que le personnage subit dans la seconde partie du film, doivent être compris à la lumière de la perception des femmes terroristes comme lesbiennes potentielles. En effet si Shakka porte tous les artifices de la femme fatale dans la première partie du film, elle se métamorphose dans les scènes d'action de la seconde partie, notamment celle de la prise d'otage dans le périphérique et de la course poursuite qui suit. Elle abandonne les perruques, les fourrures et les tailleurs du début du film pour adopter un style vestimentaire radicalement différent. On la voit désormais porter un jean confortable, un vieux pull rouge et un manteau d'une grande simplicité. Ses cheveux naturels, coupés courts, sont désormais visibles, son visage est nettement dégagé et le maquillage a disparu. Elle semble avoir laissé sa féminité derrière elle ; féminité qui ne paraît être en fin de compte qu'un jeu de dupe pour mener à bien ses visées terroristes. La femme terroriste *joue* la femme pour passer inaperçue, mais sa vraie « nature » perce au moment de l'action. MacDonald ne perçoit que quelques cas de violences acceptables pour les « vraies » femmes dans l'opinion publique :

Il semble n'y avoir qu'un nombre très limité de cas dans lesquels la société peut comprendre qu'une femme puisse être violente. Quand une femme repousse un agresseur ou un violeur, elle est félicitée, généralement dans des termes qui suggèrent qu'elle est une « courageuse petite femme ». Si ses enfants sont menacés, on attend d'elle qu'elle les défende, comme une lionne le ferait pour ses petits. Après s'être fait battre pendant des années par son mari, une femme peut éventuellement frapper à son tour, parfois jusqu'à la mort. Il y a aussi des occasions où une femme en passe d'avoir ses règles ou en dépression postnatale, peut être excusée pour sa violence aux motifs que sa condition féminine particulière l'a rendue folle.¹⁵⁷

¹⁵⁶« I read the numerous articles that have been written about the actions of such women and found that in the main they concentrated on asking - chiefly in terms of horror and outrage - « how could a woman do this ? ». The answer, if one was reading the popular press, seemed to be that they were all lesbians ; or, if not quite that, then feminists gone mad. ...] So what, one may ask, if these women were lesbians ? How does this shed any light on their decision to join groups that feel justified in the use of violence ? The answer, given by the media, seems to be that because they were really lesbians there were not proper women at all. After all normal women just did not do this sort of thing. » MacDonald (Eileen), *Shoot the Women First*, Londres, Arrow Books Limited, 1991, p. 5.

¹⁵⁷« It seems that there are only a very limited number of instances in which society can understand the woman being violent. When a woman fights off an aggressive or a rapist she is congratulated, usually in terms that suggests she is a « brave little woman ». If her children are threatened she is more or less

La violence politique ne fait évidemment pas partie de ces cas exceptionnels décrits par MacDonald.

Nighthawks montre perceptiblement le passage d'une ère politique à une autre. Pour faire face à la violence bestiale incarnée par Wulfgar et Shakka, le contrôle de soi et la défense des valeurs démocratiques ne semblent plus être suffisants. Alors que DaSilva s'évertue à redéfinir les limites et les modalités d'action d'un représentant de l'autorité légale, et donc patriarcale, à travers la loi et la morale, ses arguments achoppent contre l'urgence militaire et sécuritaire du formateur antiterroriste britannique Peter Hartman. À plusieurs reprises, DaSilva refuse d'employer des moyens qu'il juge barbares et trop proches de ceux utilisés par les terroristes. Hartman finit par le convaincre que ses principes professionnels inefficaces contre le terrorisme sont dictés par des traits de caractère qui limitent sa virilité. Dans une scène centrale, tant dans sa position au milieu du film que pour son importance dans le discours, Hartman explique à DaSilva qu'il n'arrivera pas à vaincre Wulfgar s'il ne s'élève pas à son niveau de cruauté :

« Cet homme est un terroriste. Il ne pense pas comme un criminel. Il veut être un héros. ...] Pour combattre la violence, il faut une plus grande violence. Pour vaincre des individus violents, il faut être préparé à réagir à toute situation avec la même violence froide et impitoyable. Si quelqu'un ici pense ne pas avoir d'instinct meurtrier, il se trompe. Nous l'avons tous. Ce n'est qu'une question d'appuyer sur le bon bouton. »¹⁵⁸

Alors que DaSilva s'obstine à défendre des principes qui doivent préserver une différence de nature entre la violence policière et la violence criminelle du terroriste, Hartman s'emporte et lui répond : « Quand allez-vous laisser cette mentalité de simple flic ? Votre femme vous a quitté à cause de ça. N'est-ce pas suffisant ? » Il est frappant de voir combien Hartman reproche explicitement à DaSilva de ne pas comprendre la nature héroïque et fascinante du terrorisme. Les principes professionnels et légitimistes de DaSilva sont traduits en excuses qui révéleraient une faiblesse de caractère et un faible niveau de virilité. Hartman en appelle à une *mimesis* complète de la violence terroriste.

expected to fight back along the lines of the lioness and her cubs. After years of being beaten by her husband, a woman may finally heat back, sometimes to the extent of killing him. There are also occasions when a woman suffering from either premenstrual tension or post-natal depression, can be excused her violence on the grounds that her peculiarly female condition has rendered her insane. » *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁸ « This man is a terrorist. He doesn't think like a criminal. He wants to be a hero. ...] In order to fight violence, you need greater violence. To win against violent people you must be ready to answer any situation with cold-blooded merciless violence. If anyone here thinks he doesn't have the killer instinct, he's wrong. We all have it. It is merely a question of pushing the right button. »

Cette violence salvatrice est supposée être la seule arme efficace contre la stratégie terroriste ; mais elle est, en réalité, surtout présentée comme la seule réponse valable à une crise de la masculinité qui minerait le mâle américain en le dévirilisant au point de ne plus être un partenaire envisageable pour les femmes. Voilà donc le « bouton » dont parlait Hartman dans sa diatribe. Hartman devient alors le porte-parole du discours général du film sur la violence terroriste. Ce discours peut finalement, et légitimement, être perçu comme une ode à la virilité terroriste.

Conclusion

Le terroriste n'est pas un antagoniste classique de la mythologie américaine, tels que le gangster ou l'assassin. Il surgit dans la galerie des « méchants » hollywoodiens dans les années 1970, au moment où l'Amérique doute terriblement d'elle-même. Il est l'incarnation des angoisses d'impuissance du pays qui sait pourtant que sa destinée consiste à mener le monde libre. Cependant, les bouleversements sociétaux et culturels hérités des luttes pour les droits civiques ont commencé à transformer les relations de pouvoir au sein de la société américaine. Les groupes dominants, masculins, blancs et hétérosexuels, voient la légitimité de leur domination contestée et doivent désormais partager le pouvoir avec de nouveaux groupes ethniques, raciaux et sexuels. En même temps, le borbier de la guerre au Viêt-Nam efface peu à peu le prestige de l'armée, et sa puissance qui n'avait pas été remise en cause depuis la Seconde Guerre mondiale. Or la force militaire, qui définit la puissance américaine depuis le XIXe siècle, se voit contestée de l'intérieur à l'occasion des importantes manifestations pacifistes qui jalonnent la décennie. Non seulement la puissance ne semble plus au rendez-vous, mais elle ne semble même plus désirée. Le personnage terroriste personnifie ces angoisses modernes et permet la mise en scène de l'impuissance, politique, morale, physique et sexuelle qui gagne la nation américaine.

Hollywood n'a pas l'habitude de faire la part belle aux antagonistes. Pourtant, dans la lignée des méchants de SPECTRE, les premiers films qui convoquent des personnages terroristes leur font jouer des rôles essentiels et leur réservent de nombreuses séquences dans lesquelles les spectateurs peuvent les voir, les regarder, les admirer. À l'inverse de ce que laissait entendre le nom de l'organisation terroriste dans la franchise britannique, le terroriste hollywoodien est bien incarné et son corps n'a rien de fantomatique. Le danger désincarné de la bombe atomique au début de la Guerre froide fait place au corps terroriste qui devient un fétiche d'impuissance. Il convoque en même temps la peur de l'altérité et la fascination pour son exotisme. De Blofeld à Wulfgar, repoussant ou séduisant, le corps terroriste est un spectacle.

L'impuissance mise en scène à travers le corps terroriste doit se lire à plusieurs niveaux. D'abord on y perçoit le sentiment d'une décadence de la masculinité blanche, protestante et hétérosexuelle. Pour y parer, on réactive les mythes et les totems du guerrier. Or le terroriste participe pleinement à la masculinité guerrière. Son

personnage s'installe donc immédiatement dans une ambiguïté fondamentale. Il est l'antagoniste moral et politique contre lequel le héros se forme ; mais il est aussi une source d'inspiration virile susceptible de vivifier la masculinité du héros. La peur d'une décadence virile ne s'éteint pas au passage de la décennie, bien au contraire. L'équation qui relie la perte de virilité, la puissance militaire et la force politique est la colonne vertébrale de la politique de Ronald Reagan et de son pendant fictionnel hollywoodien, le film d'action « reaganien ».

Le sentiment d'une Amérique victime de la montée en force des femmes se retrouve dans la fréquence des personnages terroristes féminins à l'époque. La femme terroriste des années 1970 est le symptôme d'une sexualité folle et débridée dont le terrorisme semble être le prolongement politique. L'absence d'enfantement et de maternité transforme ces corps terroristes en exemples édifiants des dérives sociétales dans lesquelles l'Amérique semble s'engager à la suite des luttes féministes et de l'émancipation du corps de la femme envers l'ordre patriarcal. Dahlia et Shakka sont les produits des peurs que le combat féministe a fait apparaître dans une Amérique qui se sent dévirilisée et qui doute de sa puissance sexuelle. L'ombre du nazisme qui plane autour des premiers personnages terroristes est assez typique de ces incertitudes. La figure du nazi ne construit pas seulement le personnage terroriste à travers une *reductio ad Hitlerum*, qui est pourtant incontestablement à l'œuvre dans le stéréotype du mal absolu. La référence au nazisme permet aussi de rappeler le souvenir du dernier ennemi incontestablement vaincu par les forces américaines. La figure du nazi est donc la figure nostalgique d'un monde dans lequel l'Amérique est en perpétuelle ascension. Le souvenir du nazisme invoque la figure d'une blancheur pathologique et renforce, en contrepoint, la validité de la blancheur américaine, alors que cette dernière voit sa domination contestée par des groupes minoritaires. Le personnage terroriste apparaît donc comme le symptôme du deuil d'un monde qui disparaît, où la Destinée Manifeste était une évidence tant nationale qu'internationale. Ce monde-là paraissait simple et contrôlable. Désormais, le terroriste incarne la contestation tant intérieure qu'extérieure de la suprématie américaine sur le plan politique, mais aussi de la domination masculine, blanche et hétérosexuelle dans laquelle elle plonge ses racines.

Chapitre 2. LES ANNÉES REAGAN : SPECTACLE DE LA SUBVERSION ET NAISSANCE DES CORPS TERRORISTES CONTEMPORAINS.

A. Des années de propagande belliciste

Au début des années 1980, le retour à une tradition plus virile de la masculinité devient une nouvelle obsession américaine. L'opposition entre Hartman et DaSilva dans *Nighthawks* illustre bien un thème politique majeur de la campagne présidentielle de 1980 qui opposa Jimmy Carter et Ronald Reagan. Le premier fonde sa campagne électorale autour de la perte de confiance de la société¹⁵⁹; le second autour du thème d'un regain de virilité pour l'Amérique¹⁶⁰. La campagne présidentielle a lieu sur fond de crise diplomatique majeure : la prise d'otages à l'ambassade américaine de Téhéran qui a commencé le 4 novembre 1979. Cet événement sert de toile de fond à toute la campagne présidentielle jusqu'à son dénouement qui se produit exactement le jour de l'entrée en fonction de Ronald Reagan comme nouveau président, le 20 janvier 1981¹⁶¹. L'attitude à adopter face à cette crise va permettre de souligner les lignes de démarcation entre les deux candidats en matière d'ingérence dans les affaires internationales.

Reagan devient très vite le porte-parole d'un interventionnisme militarisé qui devait désormais s'affranchir du traumatisme hérité du borbier vietnamien. Il appelle clairement à une remilitarisation de la société et des esprits. Sa priorité est d'abord une opposition plus frontale à l'Union soviétique et un soutien absolu à toutes les forces en lutte contre le communisme à travers le monde. Or il sait que cet aspect de sa politique est loin d'être le plus populaire : chaque fois que la guerre est envisagée publiquement, sa popularité chute inexorablement¹⁶². Pourtant il est convaincu depuis longtemps qu'il est temps d'agir. Dans sa campagne présidentielle précédente en 1976, qui avait vu sa défaite contre Jimmy Carter, il avait dénoncé la détente Nixon-Ford-Kissinger, accusée

¹⁵⁹ Melandri (Pierre), *Histoire des États-Unis: Tome II. Le déclin?* Paris, Perrin, 2013, p. 29.

¹⁶⁰ Kimmel, *op.cit.*, p. 291.

¹⁶¹ Melandri, *op.cit.*, p.137.

¹⁶² *Ibid.*, p.161.

de faire passer les Américains au second plan après les Soviétiques¹⁶³. À un ami, il aurait même écrit que la détente « lui fait une peur bleue »¹⁶⁴. Dans une Amérique qui doute désormais de sa « Destinée Manifeste »¹⁶⁵, Reagan annonce une nouvelle prospérité et un retour du héros guerrier sur la scène internationale pour mettre fin d'abord à la Guerre froide, puis aux doutes que les Américains pouvaient avoir quant à leur place unique dans le monde.

Pour convaincre le pays, le président emploie une équipe de communication exceptionnelle, de « véritables magiciens »¹⁶⁶. En tant que républicain aux tendances anti-intellectuelles et anti-élitistes, Reagan se méfie des médias d'information qu'il suspecte, non sans raison, de sympathies marxistes¹⁶⁷. Il utilise souvent la culture populaire fabriquée à Hollywood dans ses discours, n'hésitant pas à citer directement Rambo pour justifier l'opération sur l'île de Grenade en 1983 ou à rapporter que c'est après le visionnage du téléfilm *The Day After (Le Jour d'après)* de Nicholas Meyer sur ABC que s'est formée sa conviction sur le désarmement nucléaire¹⁶⁸. La fameuse invective contre « l'Empire du Mal » a largement été comprise comme une influence de la saga *Star Wars (La Guerre des étoiles, George Lucas, 1977)*. C'est également d'après le titre de ce film que l'opposition démocrate a surnommé le programme de bouclier anti-missile Strategic Defense Initiative (SDI). Or les commentateurs s'accordent désormais pour affirmer que ce qui devait être un sobriquet railleur a finalement servi à populariser cette mesure gouvernementale en la rendant fascinante et sympathique¹⁶⁹. Reagan utilise son ancienne carrière professionnelle et ses liens personnels avec Hollywood pour embarquer l'industrie cinématographique dans son projet.

¹⁶³ Beschloss (Michael), *Presidential Courage : Brave Leaders and How They Changed America 1789-1989*, Simon & Schuster, New York, 2008, p. 281.

¹⁶⁴ *Ibidem*, « *detente scares me to death* ».

¹⁶⁵ Le terme apparaît pour la première fois sous la plume de John L. O'Sullivan en 1845. La Destinée Manifeste du peuple américain repose sur trois principes majeurs : la reconnaissance de vertus propres au peuple américain et à ses institutions, la rédemption de l'Occident sous la forme idéalisée de la culture paysanne américaine et l'acceptation de ces missions par la reconnaissance d'un destin inévitable. Ce principe sert à l'accompagnement de l'élargissement du territoire continental états-unien soit par rachat de terres soit par moyens guerriers. Bien qu'elle ne fasse pas l'unanimité de la classe politique, la Destinée Manifeste est un principe culturel original et fondamental aux États-Unis jusqu'à aujourd'hui.

Voir Miller (Robert J.), *Native America Discovered and Conquered : Thomas Jefferson, Lewis & Clark And Manifest Destiny*, Lincoln, Bison Books, 2008 et Merck (Frederick), *Manifest Destiny and Mission in American History*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

¹⁶⁶ Mélandri, *op. cit.*, p. 162.

¹⁶⁷ Hayward (Steven F.), *The Age of Reagan: The Counterrevolution 1980-1989*, New York, Crown Forum, 2010, p. 2.

¹⁶⁸ Mélandri, *op. cit.*, p. 168.

¹⁶⁹ Beschloss, *op. cit.*, p. 299 ; Hayward, *Ibid.*, p. 295.

Films sortis dans les années 1980 ayant le terrorisme comme thème central.

Titre original	Titre français	Année	Recettes nationales (en dollars de l'époque)	Position dans le box-office de l'année
Romero	NC	1989	1,316,495	148
Bulletproof	À l'épreuve des balles	1988	807,947	184
Patty Hearst	Patty Hearst	1988	1,223,326	170
Die Hard	Piège de cristal	1988	83,008,852	7
Death Before Dishonor	Riposte immédiate	1987	4,546,244	115
The Delta Force	Delta Force	1986	17,768,900	50
Commando	Commando	1985	35,100, 00	25
Invasion USA	Invasion USA	1985	17,536,256	50
The Little Drummer Girl	La petite fille au tambour	1984	7,828,841	92
Red Dawn	L'aube rouge	1984	38,376,497	20
The Soldier	Le soldat	1982	6,328,816	85
Nighthawks	Les faucons de la nuit	1981	14,905,359	49

Source : Box-office mojo

De 1980 à 1989, on compte seulement douze films dans lesquels le terrorisme est un élément fondamental de l'intrigue^{170 171}. Parmi ces films, seuls huit figurent dans le

¹⁷⁰ <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=terrorism.htm>

¹⁷¹ Parmi les films de la décennie dans lesquels le terrorisme n'est pas un thème central mais un élément marginal, on compte cependant de gros succès au box-office. Parmi eux, il faut retenir deux films qui ont atteint le statut de « films cultes » et qui sont souvent considérés comme exemplaires de la décennie : *Superman 2* (Richard Lester, 1980) et *Back to the Future (Retour vers le futur*, Robert Zemeckis, 1985). Dans *Superman 2*, des terroristes dont la nationalité n'est pas mentionnée, ont décidé, pour une raison inconnue, de détruire la tour Eiffel. La séquence ouvre le film et permet à superman d'accomplir ses premiers exploits. Le film occupe la troisième position au box-office de 1981. *Back to the Future* est le plus grand succès de 1985. Pour faire fonctionner sa machine à remonter le temps, Doc Brown (Christopher Lloyd) a emprunté du plutonium à des terroristes libyens. C'est l'attaque imminente de ces terroristes qui force Marty McFly (Michael J. Fox) et son ami scientifique à commencer leur premier voyage dans le temps.

top 100 du box-office de l'année¹⁷². Ainsi, bien que le film d'action soit le véhicule initial de la thématique terroriste, cette dernière est loin d'être le thème privilégié du genre : l'aventure est le nerf de la saga Indiana Jones, la guerre celui de Rambo, le sport celui de Rocky, la *fantasy* et la science-fiction habitent largement les films où joue Arnold Schwarzenegger. Au sein de cette thérapie collective qui cherche à militariser les esprits pour « remasculiniser l'Amérique »¹⁷³, le personnage du terroriste tient encore une place modeste mais singulière. Son intérêt est d'abord politique. À l'inverse de la Guerre froide qui se joue dans des États-nations déterminés, tous reconnaissables par la présence d'une idéologie communiste et révolutionnaire claire, le terroriste propose un antagoniste non étatique qui permet d'échapper aux débats doctrinaux. Il est l'incarnation littérale de « l'Empire du Mal » dont parle Reagan, mais hors de l'URSS et du débat idéologique et dialectique qui l'oppose aux États-Unis. Il offre également la possibilité de régénérer un discours belliciste devenu suspect lors des deux décennies précédentes. Il n'est donc pas surprenant que les genres cinématographiques bellicistes traditionnels, tels que le film de guerre ou le western, n'aient pas participé à l'apparition du terrorisme comme thème et comme trope hollywoodiens. C'est le film d'action et d'aventure, qui sied parfaitement à l'époque, pour toutes les raisons que nous avons évoquées et qui permet d'inscrire le terrorisme dans la liste des outils favoris des studios hollywoodiens. Cependant, ce thème éminemment d'actualité fait peur aux producteurs et n'attire pas un public qui se prononce clairement contre les positions militaristes du gouvernement chaque fois qu'il est interrogé¹⁷⁴.

Il faut comprendre le personnage terroriste à l'intérieur d'une politique des corps masculins à l'œuvre plus généralement dans l'industrie hollywoodienne sous la présidence Reagan. Ce corps antagoniste participe au mouvement de valorisation d'un nouveau corps national américain appelé de ses vœux par Reagan dans ses discours et proposé par l'industrie comme un nouveau modèle identitaire aux spectateurs américains. De plus, le corps terroriste sert à illustrer un autre volet essentiel de la politique des nouveaux conservateurs à partir de 1980 : le déplacement de l'antagonisme national des enjeux de la guerre froide vers la dénomination de nouveaux espaces ennemis en Amérique du Sud et plus encore au Moyen-Orient. Le personnage

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Selon la célèbre expression de Susan Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Londres, Rutgers University Press, 1994.

¹⁷⁴ Mélandri, *op. cit.*, p. 181.

terroriste entre alors en écho avec la nouvelle politique tiers-mondiste adoptée par l'administration républicaine afin de rompre avec « la mollesse » démocrate qui précédait.

Ronald Reagan et la nouvelle politique du corps masculin

Il existe un débat parmi les historiens et les journalistes pour savoir si la proximité entre Reagan et Hollywood est un fardeau qui a marqué la présidence de Reagan, ce dernier ayant souvent été décrit comme un incapable peu aguerri aux vrais problèmes politiques et qui aurait puisé l'inspiration de ses décisions dans une culture hollywoodienne simpliste ; ou si cette proximité est au contraire un atout d'une rare valeur que Reagan sait brillamment jouer afin de faire accepter sa politique à une population qui était devenue allergique aux dépenses militaires et aux ambitions belliqueuses. Or comme le remarque Susan Jeffords dans sa célèbre étude sur la période¹⁷⁵, ce débat n'est ni fondé ni pertinent, car le plus fondamental dans la relation unique entre Hollywood et Reagan doit être cherché à l'extérieur d'un rapport aussi littéral.

Les rôles que Reagan a joués — comme président, comme porte-parole national, comme commandant en chef de l'armée, comme figure paternelle, comme héros, comme emblème du "rêve national" — et les récits qui les composent sont ce qui importe. Car ce qui compte, c'est la façon dont ces rôles ont été perçus par les millions de personnes qui l'ont élu président et désigné "l'homme le plus admiré de l'année"¹⁷⁶, plus particulièrement encore, car nombre de ces individus ont contribué avec leur argent à produire les séries *Rambo* et *Arme fatale*, *Batman* (1989, Tim Burton) et *Top Gun* (1986, Tony Scott) qui sont parmi les plus gros succès de la décennie.¹⁷⁷

La présidence Reagan semble particulièrement marquée par cette figure machiste et patriarcale que l'on retrouve dans de nombreux *blockbusters* de l'époque et qui est aussi revendiquée comme le modèle d'un nouvel homme américain qui doit renaître de ce qui est vu comme la décadence des décennies précédentes. Dans un opus publié en 1992,

¹⁷⁵ Jeffords (Susan), *Hard Bodies : Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Londres, Rutgers University Press, 1994.

¹⁷⁶ Allusion à une couverture du magazine Times de 1981 qui montre la photo de Reagan en cow-boy accompagnée de la mention « Homme de l'année ».

¹⁷⁷ *Ibid.*, Kindle edition, emplacement 202.

The roles Reagan played - as president, as national spokesperson, as military commander-in-chief, as father figure, as hero, as emblem of a « national fantasy » - and the narratives in which they figure are what is important. For it is how those roles were understood by the millions of people who elected him president and « most admired man of the year » that matters, particularly to the extent that many of those people were the same who contributed their dollars to making the Rambo and Lethal Weapon sequences, Batman (1989, Tim Burton), and Top Gun (1986, Tony Scott) among the top-grossing films of the decade.

Richard Nixon décrit ainsi la décennie durant laquelle il a exercé son mandat présidentiel : « Au milieu des années 1970, les États-Unis ont commencé à perdre leur sentiment d'utilité... À la fin des années 1970, un malaise enveloppa les élites nationales dominantes. La confiance de l'Amérique était rompue. Nous avons perdu nos repères géopolitiques »¹⁷⁸ Cette décadence est ressentie comme la conséquence d'évènements majeurs survenus dans la décennie précédente : d'un côté les humiliations à l'international (guerre du Viêt Nam, affaire des otages en Iran, enlisement dans la Guerre froide) ; d'un autre côté les conséquences sur le territoire national des années de lutte pour les droits civiques et les nouvelles réalités sociétales qui en découlent. Les luttes pour les revendications des droits par les minorités, et notamment par les femmes, sont vues comme un affaiblissement général de la société.

Cette faiblesse se traduit d'abord par une critique de la masculinité. Au cours de la décennie suivante, les années 1970 sont décrites comme celles de l'homme « mou »¹⁷⁹. Une chasse à la virilité molle est ouverte. Même dans les revues progressistes, comme la *New York Times Book Review*, on critique les personnages masculins des romans contemporains qui « ont tous régressé vers une condition préadolescente de fils à maman, parfois sales gosses parfois cherchant à plaire »¹⁸⁰. La décennie voit apparaître des guides de masculinité qui critiquent, sur des tonalités différentes, la masculinité molle qui se serait installée dans le pays. En 1982, Bruce Feirstein publie *Real Men Don't Eat Quiche* (*Les vrais hommes ne mangent pas de quiche*) ; Herb Goldberg publie *The New Male Female Relationship* (*La Nouvelle Relation entre les hommes et les femmes*) en 1983¹⁸¹, *The Inner Male* (*Le Mâle intérieur*) en 1987 et *What Men Really Want* (*Ce que les hommes désirent vraiment*) en 1991¹⁸² ; puis, vers la fin de la décennie, c'est au tour des *best-sellers* de ce que l'on nomme désormais « le mouvement masculiniste »¹⁸³, qui doit ainsi répondre à un mouvement féministe, avec les fameux *Iron John* de Robert Bly en 1990 et *Fire in the Belly* (*Le feu au ventre*) de Sam Keen en 1991¹⁸⁴.

¹⁷⁸ « In the mid-1970's the United States began to lose its sense of purpose... In the late 1970's a malaise enveloped the nation's dominant elites. America's confidence was broken. We lost our geopolitical bearings. » Nixon (Richard), *Seize the Moment : America's Challenge in a One-Superpower World*, New York, Simon & Schuster, 1992 cité par Jeffords, *Ibid.*, emplacement 90.

¹⁷⁹ « Wimp », Kimmel, *op. cit.*, p. 292.

¹⁸⁰ « They all have regressed to the pre-adolescent condition of mamma's boys, alternately bratty and eager to please », *Ibid.*, p. 294.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 295.

¹⁸² *Ibid.*, p. 304.

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 316.

Alors que Ronald Reagan ne fait pas mystère de sa foi et de sa pratique religieuse, les mouvements chrétiens participent aussi à ce regain de virilité et à la lutte contre la masculinité molle. Le mouvement rencontre un porte-parole médiatique en la personne du champion de base-ball Brett Butler qui déclare : « Je joue dur. Si le Christ pratiquait ce sport, il glisserait jusqu'au joueur de la deuxième base et l'aiderait à se relever. Le Christ n'était pas un mou. »¹⁸⁵ Au lendemain de sa victoire, Reagan lui-même avait lancé son mandat sous le signe de la force et de la vigueur en déclarant que « les Américains se tenaient désormais droits et fermes. »¹⁸⁶ Nixon participe aussi aux métaphores phalliques en comparant la détente molle de Carter (*soft-headed detente*) à la détente dure de Reagan (*hard-headed detente*)¹⁸⁷. Dans ce contexte, Jeffords suppose que

ce ne peut pas être un hasard si les actions les plus puissantes et les plus efficaces de Ronald Reagan à la Maison-Blanche devaient transmettre des images reconnaissables de lui-même comme président *et* comme mâle — coupant du bois, dressant des chevaux, échappant à une tentative d'assassinat, pourfendant le Congrès et mettant en scène des épreuves de force avec l'Union soviétique — faisant de lui ce que John Orman a appelé « la quintessence du président macho »¹⁸⁸.

Jeffords utilise le concept de « corps national » tel que l'ont développé Jochen et Linda Schulte-Sasse dans leur étude sur la formation des sentiments nationaux¹⁸⁹. Pour ces deux chercheurs allemands, « la plaisante expérience collective d'un corps national unifié, dans laquelle l'individu parvient à réconcilier des désirs antagonistes et décentrés, est devenue un ingrédient essentiel de la reproduction culturelle des sociétés modernes. »¹⁹⁰ Jeffords tient ici le cœur de son projet critique :

Un corps national unifié peut rester constant durant un certain temps, mais les expériences ambivalentes et souvent contradictoires qui justifient cette

¹⁸⁵ « I play hard. If Christ played this game, he'd slide right into the second baseman, and then he'd help him up. Christ was no wimp. » *Ibid.*, p. 313.

¹⁸⁶ « Americans are now standing tall and firm » *Ibid.*, p. 291.

¹⁸⁷ Cité par Jeffords, *op. cit.*, emplacement 92.

¹⁸⁸ « It cannot be an accident that one of Ronald Reagan's most powerful and effective activities in the White House was to convey certain distinctive images of himself as president *and* as man - chopping wood, breaking horses, toughing out an assassination attempt, bullying Congress, and staging showdowns with the Soviet Union - making himself into what John Orman called 'the quintessential macho president' » *Ibid.*, emplacement 162.

¹⁸⁹ Schulte-Sasse (Jochen) et Schulte-Sasse (Linda), « War, Otherness and Illusionary Identifications with the State », *Cultural Critique*, n°19, Fall 1991, p. 68. Cité par Jeffords, *Ibid.*, emplacement 170.

¹⁹⁰ «The pleasurable collective experience of a united national body, in which the individual experiences a reconciliation of agonistic and decentering desires, has become a major ingredient ensuring the cultural reproduction of modern societies. » Cité par Jeffords, *Ibidem*.

recherche ne peuvent être stables (logiquement, dans ce cas-là, le désir d'un tel corps disparaîtrait). Ainsi, bien que les définitions du corps masculin jouèrent un rôle clé dans la formation des cultures nationales et populaires tout au long des années 1980, ces corps et leurs définitions ne furent ni stables ni constants. Pour une part, mon projet [...] est de montrer la centralité du corps masculin dans la culture populaire et dans l'identité nationale ; d'autre part, y joindre la façon dont la popularisation de ce corps a évolué au cours des années de présidence de Reagan et de Bush¹⁹¹.

Jeffords continue en soulignant l'importance des corps dans la décennie où Ronald Reagan occupe la position présidentielle :

L'ère de Reagan fut une ère des corps. De l'angoisse à propos de l'âge de Reagan¹⁹² et de l'apparition de points cancéreux sur son nez, jusqu'à la passion lucrative pour le sport et l'aérobic ; de la transformation d'un ancien Monsieur Univers en plus gros record au box-office de sa décennie jusqu'au projet conservateur pour l'interdiction de l'avortement ; de l'identification de « valeurs » en insistant sur les drogues, la sexualité et la grossesse jusqu'à l'agression initiale envers les personnes atteintes par le SIDA, ces réseaux de corps constituent l'ordre du jour reaganien et le réceptacle de sa matérialisation¹⁹³.

En complément de l'étude de Susan Jeffords, Yvonne Tasker souligne que ces corps reaganien sont l'essence du spectacle hollywoodien de son époque et composent le trait distinctif du film d'action des années 1980. Pour ces deux universitaires, ce genre cinématographique va devenir l'emblème culturel de la société américaine dans son ensemble. Le personnage terroriste tient une place particulière dans cette nouvelle économie du corps masculin. Il participe à mettre en valeur ces nouveaux corps héroïques américains qui doivent annoncer une nouvelle ère dans la société américaine. Ces corps sont particulièrement adaptés à cette tâche car à travers leurs caractéristiques nationales, ethniques et raciales, ils reflètent un changement important dans la

¹⁹¹ « A unified national body may remain constant over a certain period, but the ambivalent and often contradictory experiences that motivate this search cannot remain stable (logically, if they did, the desire for such a unified body would dissipate). Thus, although definitions of the masculine body were key to the formation of national and popular cultures throughout the 1980s, those bodies and definitions were neither stable nor consistent. My project (...) is on the one hand, to argue for the centrality of the masculine body to popular culture and national identity while, on the other hand, to articulate how the popularizations of that body altered during the years of the Reagan and Bush presidencies » Jeffords, *Ibid.*, emplacement 175.

¹⁹² Ronald Reagan fut le président le plus âgé au moment de son élection dans l'histoire des États-Unis.

¹⁹³ « The Reagan era was an era of bodies. From the anxieties about reagan's age and the appearance of cancerous spots on his nose, to the profitable craze in aerobics and exercise; to the molding of a former Mr Universe into the biggest box-office draw of the decade; to the conservative agenda to outlaw abortion; to the identification of « values » through an emphasis on drug use, sexuality, and childbearing; to the thematized aggression against persons with AIDS - these articulations of bodies constituted the imaginary of the Reagan agenda and the site of its materialization. » Jeffords, *Ibid.*, emplacement 324.

politique internationale des Etats-Unis sous Reagan. Alors que se profilent les dernières années de Guerre froide, le pays connaît une évolution de ses enjeux stratégiques qui mettent en valeur de nouveaux espaces désignés comme antagonistes et qui sont principalement choisis au sein des pays dits du Tiers Monde, et largement décrits comme des espaces terroristes.

Les « espaces terroristes » : un nouvel argument pour convaincre les Américains de repartir en guerre.

Reagan souhaite mettre un terme à la Guerre froide. Quand on lui demande en 1979 quelle est sa stratégie, il répond de façon proprement hollywoodienne : « Nous gagnons, ils perdent. »¹⁹⁴ Malgré les très grandes résistances qui restent manifestent parmi la société et au congrès, l'équipe de Ronald Reagan peut compter sur une évolution positive de la société envers leur ambition proclamée d'ouvrir une nouvelle, et potentiellement dernière, page dans l'histoire de la guerre froide. Parmi les faucons de l'équipe Reagan, on compte la conseillère auprès des Nations Unies Jeane Kirkpatrick. Ancienne démocrate, elle a rejoint l'équipe de Ronald Reagan suite à un article publié en 1979 dans le magazine *Commentary* intitulé *Dictatorships & Double Standards*¹⁹⁵. Dans son article, Kirkpatrick accuse le gouvernement Carter d'avoir échoué dans ses relations avec les pays du Tiers Monde. À ceux qui pensent qu'il n'y a rien de plus important que la gestion des relations directes avec l'URSS, Kirkpatrick répond qu'« aucun problème de politique étrangère américaine n'est plus urgent que celui de formuler un programme moralement et stratégiquement acceptable, politiquement réaliste, pour mener les relations avec les gouvernements non démocratiques qui sont menacés par des insurrections soutenues par les Soviets.¹⁹⁶ »

L'auteure regrette que les États-Unis aient adopté dans les années précédentes une politique d'« automortification et de présentation continuelle d'excuses vis-à-vis des pays du tiers monde »¹⁹⁷. Elle déplore le trop grand investissement des États-Unis en matière de droits de l'homme, et un certain manque de pragmatisme, qui auraient coûté

¹⁹⁴ « We win they lose. » Hayward, *op. cit.*, p. 102

¹⁹⁵ Kirkpatrick (Jeane), « Dictatorships & Double Standards », *Commentary* 68, Numéro 5, 11 janvier 1979, p. 45. Disponible en ligne : <http://www.commentarymagazine.com/article/dictatorships-double-standards>. Consulté le 30 décembre 2014.

¹⁹⁶ « Yet no problem of American foreign policy is more urgent than that of formulating a morally and strategically acceptable, and politically realistic, program for dealing with the nondemocratic governments who are threatened by Soviet-sponsored subversion. » *Ibidem*.

¹⁹⁷ « Continuous self-abasement and apology vis-à-vis the Third World » *Ibidem*.

au pays la perte de deux alliés stratégiques en la personne du Shah d'Iran et du président nicaraguayen Anastasio Somoza. Kirkpatrick se concentre d'ailleurs sur le cas particulier de l'Iran et du Nicaragua. Elle établit une distinction entre « régimes autoritaires », amis des États-Unis, et « régimes totalitaires », antagonistes aux intérêts américains. Selon elle, les régimes autoritaires, bien que répressifs, ne remettent pas en cause les pratiques culturelles indigènes locales. Elle en conclut donc que dans ces pays :

les misères de la vie traditionnelle sont familières, elles sont supportables au peuple ordinaire qui, ayant grandi dans cette société, ont appris à faire face, à l'image des enfants nés intouchables en Inde qui apprennent les savoir-faire et les attitudes nécessaires à la survie dans les rôles misérables auquel le destin les a consignés.¹⁹⁸

Selon elle et à l'inverse, les régimes communistes « cherchent à gouverner la vie entière de la société et exigent des changements qui violent les valeurs internes et les coutumes, de telle sorte que les habitants cherchent à fuir par dizaines de milliers »¹⁹⁹. À partir de ces constats, Kirkpatrick ne nie pas la nécessité de réformes démocratiques dans les pays autoritaires ni la vocation américaine à encourager ces réformes. L'article souligne simplement, dans une simplicité qui frise le cynisme, la nécessité pour les États-Unis de garder au pouvoir des figures autoritaires amicales et de travailler activement avec ces régimes sans les affaiblir en leur imposant des réformes démocratiques « inadaptées ». À la fin de son article, l'auteure préconise un retour à l'emploi de la force militaire afin de soutenir les régimes en lutte contre les insurrections communistes.

Ce texte attire l'attention du candidat Reagan et Kirkpatrick prend des fonctions ministérielles dès son investiture. Elle est la seule femme présente sur la photo officielle du cabinet en 1981 et on la retrouve fidèle aux côtés de Reagan sur la photo du second cabinet 1984. Jeane Kirkpatrick est envoyée aux Nations Unies de 1981 à 1985 et reste membre proéminent à la sécurité nationale durant les deux mandats de Reagan. Ses points de vue sur la politique étrangère américaine sont au cœur de la politique de la décennie. Kirkpatrick représente une mouvance fondamentale parmi les nouveaux républicains de l'ère Reagan qui voient dans les relations au Tiers Monde une ligne de fracture fondamentale entre républicains et démocrates. Pour ces nouveaux conservateurs, ce sont les fronts moyen-orientaux et sud-américains qui représentent

¹⁹⁸ « The miseries of traditional life are familiar, they are bearable to ordinary people who, growing up in the society, learn to cope, as children born to untouchables in India acquire the skills and attitudes necessary for survival in the miserable roles there are destined to fill. » *Ibidem*.

¹⁹⁹ « Claim jurisdiction over the whole life of the society and make demands for change that so violates internalized values and habits that inhabitants flee by the tens of thousands » *Ibidem*.

les principaux champs de bataille de la Guerre froide. Toutes les décisions prises en matière de relations internationales doivent désormais trouver leur place au sein de l'objectif unique de victoire dans ce qui est vu comme la phase définitive de la guerre froide.

Cependant, les années 1980 ne sont pas les années 1950, et quand le gouvernement Reagan cherche une nouvelle doctrine qui doit rappeler la force de la doctrine Truman, il ne peut pas le faire dans les mêmes termes. Les évolutions propres à la société américaine, l'héritage de la guerre du Viêt Nam, la crise économique qui touche les États-Unis, tout cela empêche une communication anticommuniste qui rappellerait trop grossièrement le manichéisme des années 1950. C'est ainsi que s'invente une nouvelle construction discursive fort pratique, moderne et fascinante : le terrorisme. Entre 1980 et 1988, le terme de « terrorisme » est presque synonyme de « communisme ». Mais la fraîcheur du mot et son impact n'ont rien à voir avec le vocabulaire suranné des luttes anti-communistes de l'époque du sénateur McCarthy. La peur et l'omniprésence du terrorisme deviennent des thèmes majeurs de la nouvelle Guerre froide. Selon les discours officiels, le terrorisme est présent partout, mais il se concentre de façon plus aiguë au Moyen-Orient et en Amérique du Sud. En septembre 1981, le secrétaire d'État Alexander Haig déclare « qu'il y avait des choses pires que la guerre »²⁰⁰. La même année, il déclare souhaiter faire de la lutte contre le terrorisme international le problème numéro un des droits de l'homme²⁰¹. C'est aussi en 1981 que Reader's Digest Press décide de publier le best-seller de Claire Sterling, *The Terror Network*. Surprenant par sa masse d'informations traitées, ce livre cherche à démontrer que le terrorisme international est devenu l'arme privilégiée des soviétiques en matière de Guerre froide. Le succès du livre pousse la CIA à vérifier les sources et les allégations de l'auteure²⁰². Le rapport officiel donne un avis mitigé sur le travail de Sterling. En effet, parmi les allégations des nouveaux conservateurs, se mêlent informations correctes et délires paranoïaques. Dans un article typique de ce courant, intitulé « Le terrorisme est-il la nouvelle arme secrète de la Russie ? »²⁰³, on peut lire que le problème du terrorisme mondial devient incontrôlable et que l'Union soviétique agit derrière différents groupes

²⁰⁰ Mélandri, *op. cit.*, p. 160.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 152.

²⁰² Ces vérifications sont publiées dans un rapport officiel : Central Intelligence Agency. Special National Intelligence Estimate. *Soviet Support for International Terrorism and Revolutionary Violence*, SNIE 11/2-8, 27 Mai 1981.

²⁰³ « Terrorism : Russia's Secret Weapon ? », *US News & World Report*, 4 mai 1981, p. 27-29.

comme l'OLP palestinien, le gouvernement de La Havane, la guérilla au Guatemala, au Salvador et en Colombie. Mais l'article s'emballe et détecte la main soviétique derrière les brigades rouges en Italie, l'organisation du peuple du Sud-Ouest africain (SWAPO) en Namibie, l'ANC en Afrique du Sud et les groupes néofascistes partout en Europe.

Cette vision monolithique de la situation se retrouve jusque dans les discours présidentiels. En 1986, Reagan déclare : « des milliers de conseillers militaires cubains sont déjà réunis au Nicaragua, des contingents des soviets, des Est-Allemands et tous les éléments de la terreur internationale, de l'OLP aux brigades rouges italiennes »²⁰⁴. La même année, au milieu d'un discours sur les relations économiques entre les États-Unis et l'Afrique du Sud, alors en plein apartheid, Reagan affirme : « Les Soviétiques ont armé les guérillas de l'ANC qui effectuent des opérations intérieures en Afrique du Sud ainsi que dans les pays voisins limitrophes ; ils se sont engagés dans de nouveaux actes de terrorisme à l'intérieur de l'Afrique du Sud. »²⁰⁵ Malgré la tendance des conservateurs à voir du terrorisme partout, les déclarations se concentrent principalement sur l'Amérique du sud et sur le Moyen-Orient.

Le terroriste hollywoodien des années 1980 participe à la représentation de ces nouveaux espaces et de ces nouveaux corps désignés comme belliqueux aux spectateurs américains. On s'aperçoit que même si le Moyen-Orient est représenté comme le principal espace de la subversion politique, Hollywood y mêle sans crainte le fantasme d'une invasion sud-américaine. Alors que le personnage terroriste reste encore marginal dans la panoplie des antagonistes fictionnels, il tire son intérêt de la mise à disposition d'un nouveau discours identitaire national qui cherche à justifier une politique militaire belliciste soutenue par les nouveaux conservateurs au pouvoir. Le terroriste moyen-oriental permet de diversifier les objets de la rhétorique pro-militariste à l'œuvre dans les productions de l'époque, tout en renforçant la remasculinisation à l'œuvre dans le film d'action en général. Il permet également d'introduire des dimensions raciales claires à cette nouvelle politique des corps masculins en proposant des corps

²⁰⁴ « Gathered in Nicaragua already are thousands of Cuban military advisers, contingents of Soviet and East Germans and all the elements of international terror – from the PLO to Italy's Red Brigades. », Ronald Reagan, *Address to the American People on Aiding the Nicaraguan Contras*, March 16, 1986, in *Vital Speeches of the Day* 52, n°13, p. 386.

²⁰⁵ « The Soviets armed guerillas of the African National Congress, operating both within South Africa and from some neighboring countries, have embarked on new acts of terrorism inside South Africa. », Ronald Reagan, *Address to the American People on US Economic Relations with South Africa*, July 22, 1986, in *Vital Speeches of the Day* 52, n°21, p. 644.

antagonistes qui viennent soutenir, en contre-point, de nouvelles définitions de la blancheur américaine. Dans ce premier domaine de la représentation des corps terroristes, le spectateur est invité à rejeter simplement ces corps étrangers et ennemis. Deux films du corpus permettent de comprendre en détails comment naissent ces nouvelles représentations terroristes moyen-orientales et comment elles se nourrissent des changements culturels à l'œuvre dans la société américaine de l'époque : *The Delta Force* (*Delta Force*, Menachem Golan, 1985) et *Death Before Dishonor* (*Riposte immédiate*, Terry Leonard, 1986).

Dans un second domaine de la représentation du personnage terroriste, le spectateur est invité à prendre une position nettement plus ambiguë. *Red Dawn* (*L'Aube rouge*, John Milius, 1984) et *Invasion USA* (Joseph Zito, 1985) proposent une version actualisée d'un vieux fantasme américain : celui de l'invasion étrangère. Ce thème classique des domaines du fantastique et de la science-fiction se retrouve ici dans une perspective politique nouvelle où l'invasion provoque des réactions surprenantes. Dans le premier film, la résistance américaine fait face à une invasion russo-cubaine et s'organise en résistance maquisarde. La figure du partisan rencontre alors celle du terroriste puisque que les jeunes résistants américains sont désignés ainsi par les envahisseurs communistes. En plus d'un retour à quelques tropes de la Seconde Guerre mondiale, le film utilise une iconographie familière aux foyers américains de l'époque et largement célébrée par Reagan lui-même : celle relative aux moudjahidines afghans en lutte contre l'invasion soviétique. Le corps terroriste prend ici la forme d'un corps américain résistant. Le public est invité à s'identifier avec ces corps rebelles qui se trouvent valorisés et célébrés. Dans le second film, ce n'est pas tant le corps terroriste que le spectacle de la destruction terroriste de l'Amérique qui fait naître un espace de plaisir subversif pour le spectateur. Alors que le film est conçu comme un véhicule pour Chuck Norris, star emblématique de la remasculinisation nationale de l'ère Reagan, une lecture attentive de la mise en scène du spectacle terroriste permet de faire apparaître des dimensions subtiles qui montrent que le plaisir du film naît autant de la victoire du héros sur les corps terroristes que du spectacle de la destruction induite par la présence terroriste et la lutte qu'elle entraîne. Mais ce plaisir ne se conçoit qu'à travers des politiques d'identifications culturelles où s'entremêlent de nouveaux rapports de race et de classe sociale dans une Amérique où les tensions sociales sont exacerbées.

B. Apparition du « Middle East » comme espace et corps terroristes.

Parmi les films de notre échantillon, un tiers portent sur des terroristes arabes, généralement palestiniens : *The Little Drummer Girl* (*La Petite Fille au tambour*, George Roy Hill, 1984), *Invasion USA* (Joseph Zito, 1985), *The Delta Force* (*Delta Force*, Menahem Golan, 1986) et *Death Before Dishonor* (*Riposte immédiate*, Terry Leonard, 1987). Les deux derniers ont été tournés en Israël ; *Invasion USA* et *Delta Force* sont des productions de Cannon Film. *The Little Drummer Girl* est tiré d'un roman de John Le Carré qui raconte l'espionnage d'une filière palestinienne par une agente américaine recrutée par le Mossad. *The Delta Force* réécrit le détournement d'avion et la prise d'otages du vol TWA 847 par le Hezbollah en 1985. *Death Before Dishonor* révisé lui aussi la déroute américaine au Liban suite à l'attaque du Hezbollah en 1983 qui avait forcé le gouvernement Reagan à retirer ses troupes. Dans le film, les Marines reviennent dans un pays fictif du Moyen-Orient, Jemal, et ils viendront à bout, cette fois-ci, de l'organisation terroriste à laquelle ils doivent faire face.

Ces films créent une nouvelle iconographie qui hérite d'une importante tradition, comme le montre l'énorme corpus de plus de 900 films avec des personnages arabes recensé par Jack Shaheen²⁰⁶. Ces productions, où l'action militaire prédomine, décrivent un espace sauvage qu'il faut maîtriser et pacifier, dans lequel l'armée américaine évolue sans aucune difficulté et où l'exotisme est devenu le signe unique de l'arriération des cultures arabes. L'organisation terroriste est d'ailleurs le symptôme de l'impossibilité d'organisation étatique de ces pays où les seules armées régulières qui peuvent évoluer sont américaines et israéliennes. Les corps de ces espaces, et particulièrement ceux voués au terrorisme, portent les stigmates physiques de ce que le paysage décrit déjà clairement.

B.1 Orient et « Arabland ».

C'est le très célèbre travail d'Edward Saïd qui met en lumière pour la première fois la nature discursive de l'Orient. Ce qui rend ce travail si riche et inspirant, c'est que son analyse ne se vérifie pas seulement sur la constitution de l'espace oriental, mais peut

²⁰⁶ Shaheen (Jack), *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies a People*, Northampton, Olive Branch Press, 2001

s'utiliser dans l'analyse de tous les récits qui construisent une altérité. C'est toujours à travers des discours, au sens que Michel Foucault donnait à ce terme, que la culture de l'Autre devient reconnaissable, appréhendable et compréhensible. Dans les discours culturels, l'espace et la géographie tiennent une place prépondérante. Il suffit simplement de constater que le clivage entre l'Orient et l'Occident se donne à penser d'abord à travers une fracture géographique.

Dans *L'Orientalisme*, Saïd montre que l'université américaine a été très réticente à s'intéresser objectivement au Moyen-Orient et spécialement aux cultures arabes. Dans son œuvre, qui est publiée pour la première fois en 1978, il se souvient de ses années en tant que professeur de littérature dans les différentes universités d'élite américaines. Il cite le cas de l'université de Princeton, « fière de son département des études du Proche-Orient fondé en 1927, le plus ancien département de ce genre aux États-Unis »²⁰⁷, qui publiait en 1967 un article intitulé : « Étude sur le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord : développement et besoins ». Morroe Berger, l'auteur de l'article, arrivait aux conclusions suivantes :

Le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord d'aujourd'hui ne sont pas le foyer de grandes réalisations culturelles, et il ne semble pas que cette région le devienne dans un proche avenir. L'étude de cette région et de ses langues ne récompense pas le chercheur dans la mesure où il s'intéresse à la culture moderne. [...] Notre région n'est pas un foyer de grande puissance politique et n'a pas la possibilité de le devenir [...]. Le Moyen-Orient (c'est moins vrai de l'Afrique du Nord) a cédé le pas, du point de vue de l'importance politique (et même du point de vue des « gros titres » ou des « difficultés ») pour les États-Unis, à l'Afrique, l'Amérique latine et l'Extrême-Orient²⁰⁸.

En citant cet article, Saïd a un double objectif. Il veut d'abord montrer que, au lendemain de la crise pétrolière de 1973, l'Orient a changé d'intérêt pour les Américains, et consécutivement de nature puisque le discours a changé :

...]L'Arabe est un fournisseur de pétrole. C'est une autre caractéristique négative, puisque la plupart des exposés sur le pétrole arabe mettent en parallèle le boycottage de 1973 — 1974 (qui a principalement bénéficié aux compagnies pétrolières occidentales et à une petite élite de dirigeants Arabes) avec l'absence de toute qualification morale des Arabes à posséder de si grandes réserves de pétrole. Si on la débarrasse des circonlocutions habituelles, voici la question que l'on pose le plus souvent : pourquoi des gens comme les Arabes ont-ils le droit de

²⁰⁷ Saïd, *op. cit.*, p. 480.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 481.

tenir sous la menace le monde développé (libre, démocratique, moral) ? De ce genre de questions, on passe souvent à l'idée que les *marines* pourraient envahir les champs de pétrole arabes.²⁰⁹

Saïd repère un tournant dans la représentation que les Américains se font de l'Orient arabe au lendemain de la guerre israélo-arabe de 1973 et de la crise pétrolière qui fut décidée par les pays arabes membres de l'OPEP pour forcer la communauté internationale à agir contre Israël. Il cite l'anecdote d'une réunion de classe à Princeton en 1967 où le thème de déguisement choisi était : l'arabe (robe, coiffure, sandales)²¹⁰. L'échec des armées arabes face à Israël dans le conflit qui les opposa cette année-là avait inspiré un changement dans l'organisation de la réunion :

Le plan original avait prévu de porter le déguisement pour la réunion. Maintenant, la classe devait marcher en procession, Les mains sur la tête dans un geste abjecte de défaite. Les Arabes étaient ainsi passés d'un vague stéréotype de nomades montés sur des chameaux, à une caricature classique les montrant comme l'image même de l'incompétence et de la défaite : c'est toute la latitude qui leur était laissée.²¹¹

Or à partir de la crise pétrolière de 1973, l'Arabe n'est plus synonyme de défaite, mais plutôt d'une richesse usurpée généralement représentée par une robe de cheikh immaculée et la présence obligatoire d'une pompe à essence. C'est ce que montrent de nombreuses caricatures qui sortent dans les années qui suivent la flambée des prix du pétrole et donnent un coup d'arrêt sec à l'économie américaine²¹². Saïd voit une continuité, et non une rupture, entre le savoir scientifique et les représentations populaires : « Je cite Berger comme un exemple de l'attitude universitaire à l'égard de l'Orient islamique, pour montrer comment une perspective savante peut encourager les caricatures que propage la culture populaire »²¹³.

C'est également ce que constate Jack Shaheen dans son travail sur la représentation des Arabes à Hollywood²¹⁴. Son livre est un recueil de notices sur plus de 900 films dans lesquels il a repéré la présence de personnages arabes depuis les premiers temps du cinéma aux États-Unis. De façon assez surprenante, Shaheen ne prend pas le soin de voir la représentation hollywoodienne des Arabes comme une

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 478.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 476.

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² *Ibid.*, p. 477.

²¹³ *Ibid.*, p. 483.

²¹⁴ Shaheen, *op. cit.*

forme d'orientalisme, puisqu'il ne cite même jamais Saïd. Pourtant son travail lui est parfaitement complémentaire, bien qu'infiniment moins théorique.

Shaheen pense que l'apparition des premières représentations cinématographiques des Arabes et du Moyen-Orient offertes aux spectateurs américains remonte au travail de Georges Méliès, notamment son *Palais des 1001 nuits* (1905). Il voit dans ce film la première occurrence cinématographique d'un « décor mythique, uniforme, identique » qu'il nomme *Arabland*²¹⁵.

L'Arabland est constitué de cafés et de clubs comme le « Café shish-kebab » et le « Club du dromadaire rose » qui sont situés dans des géographies fictives dont les noms sont « Lugash », « Othar », « Tarjan », « Jotse », « Fronteria » et « Hagrib ». Le désert local est constitué d'oasis, de puits de pétrole, de palmiers, de tentes, de somptueux palais décorés, de fabuleuses limousines et bien sûr de dromadaires. Pour accompagner les paysages désertiques de *l'Arabland*, les producteurs fournissent des artistes avec une panoplie complète d'Ali Baba. Les maîtres des lieux regorgent de dagues courbées, d'alfanges, de lampes magiques, de gigantesques éventails en plumes et de narguilés. Les costumiers fournissent aux actrices des tchadors, des hijabs, des pantalons transparents pour la danse du ventre, des voiles et des bracelets aux chevilles. Les costumes masculins sont fournis avec des lunettes noires, de fausses barbes sombres, de gros nez, des chapelets et des gallabias. Les réalisateurs contemporains ont embelli ces premiers décors et leurs personnages stéréotypés, en brocardant les Arabes comme des arnaqueurs qui détruisent des voitures. Comme toujours, Arabes et automobiles sont tous les deux voués aux déchets.²¹⁶

Le travail de Shaheen se rapproche de celui d'un anthologiste qui, armé d'une patience extraordinaire, cherche à constituer un corpus qui voudrait viser l'exhaustivité. Son travail de synthèse, finalement assez bref, propose une typologie des personnages arabes dans la production hollywoodienne. Shaheen classe les personnages en cinq types : les antagonistes, les émirs, les domestiques, les Égyptiens et les Palestiniens. Il précise que ces catégories se recoupent régulièrement. Il place les terroristes dans la catégorie des antagonistes. D'après lui, *Sirocco* (Curtis Bernhardt, 1951) avec Humphrey Bogart, serait le premier film américain à montrer des Arabes terroristes. Des fanatiques

²¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

²¹⁶ « Arabland is populated with cafes and clubs like the 'shish kebab café' and 'Pink Camel club' located in made up places with names like Lugash, Othar, Tarjan, Jotse, Bondaria and Hagreeb. The desert locale consists of an oasis, oil wells, palm trees, tents, fantastically ornate palaces, sleek limousines, and, of course, camels. To complement Arabland's desert landscapes producers provide performers with 'Instant Ali baba kits'. Property masters stock the sets with curved daggers, scimitars, magic lamps, giant feather fans, and nargelihs. Costumers provide actresses with chadors, hijabs bellydancers' see-through pantaloons, veils, and jewels for their navels. Robed actors are presented with dark glasses, fake black beards, exaggerated noses, worry beads, and checkered burnouses. Contemporary filmmakers embellished these early stereotypical settings and characters, trashing Arabs as junk dealers who smash automobiles. As ever, both autos and Arabs are recast as refuse. » *Ibidem*.

syriens y tendent une embuscade à des soldats français et à des marchands d'armes américains. Shaheen donne quelques indications historiques où il constate une intensification de la présence des personnages arabes à certains moments : après la création d'Israël et à chaque guerre israélo-arabe, après la crise pétrolière de 1973, lors des tensions avec l'Iran et la Libye, enfin à l'occasion des dernières guerres d'Irak²¹⁷. Comme Saïd, il constate que la crise pétrolière a intensifié l'utilisation de personnages antagonistes arabes et particulièrement celle de la figure de l'émir pétrolier dangereusement riche.

Mais le travail de cet auteur ne cherche pas à comprendre ce qui est en jeu dans la société américaine et qui pourrait éclairer les raisons pour lesquelles ces stéréotypes apparaissent, évoluent, se transforment, voire disparaissent. En réalité, il essentialise presque son propos en postulant que les personnages arabes hollywoodiens seraient les représentations d'un référent réel qui serait les Arabes du Monde arabe. Or comme le rappelle Edward Saïd, l'orientalisme ne représente que ce que les destinataires des représentations orientalistes connaissent déjà²¹⁸. Finalement, les Arabes hollywoodiens, que Shaheen nomme les *reel Arabs*, ne peuvent pas représenter les Arabes *per se* (en imaginant adopter une position philosophique qui postulerait l'existence du Réel), mais seulement des projections sociales et culturelles proprement américaines et qui ne s'enracinent donc que dans cette même société. La question n'est donc pas tellement : comment les Américains voient-ils les Arabes ? Ou plus exactement, comment Hollywood voit-il les Arabes ? Mais plutôt de savoir comment Hollywood voit l'Amérique à travers sa représentation des Arabes. L'Arabe hollywoodien, comme son dérivé, le terroriste arabe hollywoodien, ne nous informe que sur les évolutions sociétales et les renégociations identitaires à l'œuvre, au fil du temps, dans la société américaine.

Or les années 1980 sont la décennie dans laquelle les États-Unis entrent de façon frontale et systématique en conflit avec plusieurs pays du Moyen-Orient. Les films s'inspirent de plusieurs moments clés de cette relation tumultueuse, notamment la prise d'otage à l'ambassade américaine de Téhéran en 1979, l'attentat contre l'armée américaine au Liban en 1983, le détournement et la prise d'otage dans le vol de la TWA en 1985, l'attentat contre la discothèque de G.I. à Berlin et le bombardement du nord de la Libye qui suivit en 1986. C'est cette même année qu'éclate le scandale de l'Irangate.

²¹⁷ Son étude est publiée avant les attentats de 2001 et ne prend donc pas en compte la première décennie des années 2000.

²¹⁸ Saïd, *op. cit.*, p. 128.

B.2 Deux exemples typiques : *The Delta Force* (Menachem Golan, 1986) et *Death Before Dishonor* (Risque immédiat, Terry Leonard, 1986)

La thématique terroriste devient le « fonds de commerce » de petites maisons de production spécialisées dans les films à petits et moyens budgets. Parmi elles, *Cannon Group Films*, joue un rôle particulièrement important dans la formation d'une iconographie et d'une idéologie de la représentation terroriste à Hollywood. La compagnie fut rachetée en 1979 par deux cousins venus d'Israël, Menachem Golan et Yoram Globus qui arrivent à Hollywood après avoir été nominés aux Oscars de 1977 pour la réalisation d'un film sur l'intervention des services israéliens à Entebbe : *Opération Thunderbolt*. Dans tous leurs entretiens, les deux cousins insistent sur les temps difficiles qu'ils ont vécus à leur arrivée aux États-Unis²¹⁹. On sent clairement, dans les difficultés à intégrer certains cercles de décision, que les deux Israéliens ont connu les difficultés typiques des récents immigrés dans un pays où l'antisémitisme n'appartient pas à l'histoire ancienne²²⁰.

Produisant des films à véhicules pour Chuck Norris, aussi bien que des oeuvres réalisés par Jean-Luc Godard et John Cassavetes, Cannon est une maison de production originale, à l'ambition auteuriste et européenne²²¹. « Nous sommes arrivés avec un style cinématographique, un esprit, une manière de faire et des habitudes qui sont plus courants en Europe »²²² déclare Golan. Pour les deux cousins, les films d'action sont le « pain et le beurre²²³ » de leur compagnie. Le genre fait le succès de la compagnie, et leur permet de la transformer en une « mini major » dans la deuxième moitié de la décennie²²⁴. Leur modèle commercial, qui consiste majoritairement à pré-vendre leurs

²¹⁹ Litsch (Joseph), « Golan-Globus Finally at Home In Hollywood », *The Sun Sentinel*, 2 mars 1986, disponible en ligne : http://articles.sun-sentinel.com/1986-03-02/features/8601130418_1_golan-and-globus-president-yoram-globus-runaway-train (consulté le 1 janvier 2015) ; Natale (Richard), « Menahem Golan, Who Headed Cannon Films, Dies at 85 », *Variety*, juillet 2014. Disponible en ligne : <http://variety.com/2014/film/news/menachem-golan-who-headed-cannon-films-dies-at-85-1201278731/> Consulté le 1 janvier 2015 ; Delugach (Al), « Cannon Bid as Major Studio Is Cliffhanger : Firm's Future at Risk in High-Stakes », *Los Angeles Times*, 24 Aout 1986. Disponible en ligne : http://articles.latimes.com/1986-08-24/business/fi-17584_1_major-studios (consulté le 1 janvier 2015)

²²⁰ Litsch, *op. cit.*

²²¹ Cannon produit par exemple *Love Streams* (John Cassavetes, 1984), *Othello* (Franco Zeffirelli, 1986) et *King Lear* (Jean-Luc Godard, 1987), *Ibidem*.

²²² « We came with the kind of movie making and spirit and tradition and habits that are more familiar to Europe. », *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Delugach, *op. cit.*

films aux distributeurs, notamment en Europe, est décrit par la presse comme une « méthode agressive²²⁵».

Il ne fait pas de doute que Golan et Globus ont voulu célébrer à travers leurs films des valeurs américaines qui leur étaient intrinsèquement étrangères. D'où la production de films au patriotisme caricatural et une totale allégeance envers le gouvernement Reagan et sa politique internationale. Les films de Cannon épousent aussi parfaitement les positions du gouvernement israélien. Les deux films de notre corpus produits par Cannon, *Invasion USA* (Joseph Zito, 1985) et *The Delta Force* (Menahem Golan, 1986), figurent parmi les grands succès de la compagnie. Ce sont deux films véhicules pour Chuck Norris qui est une des principales stars de la compagnie. Golan, Globus et Norris partagent les mêmes affinités républicaines²²⁶.

The Delta Force est écrit et réalisé par Menachem Golan lui-même. Même si *Variety* considère la restitution des faits comme « assez exacte²²⁷ », le film s'inspire en réalité très librement du détournement du vol 847 de la TWA le 14 juin 1985 en provenance d'Athènes et qui devait rallier Londres en faisant escale à Rome. Dans la réalité, c'est le Hezbollah libanais²²⁸ qui prend l'initiative de cette action pour demander une condamnation internationale de l'invasion israélienne du Sud Liban, la libération de 766 prisonniers détenus en Israël et le retrait de l'armée israélienne du territoire libanais. Le vol fait des allers-retours entre les aéroports de Beyrouth et d'Alger. Les terroristes tuent un soldat américain et jettent son corps par-dessus bord. Le gouvernement américain fait pression sur Israël afin d'accéder aux demandes des terroristes²²⁹. Tous les passagers sont finalement libérés en plusieurs étapes. Certains passagers, aux patronymes clairement juifs, sont séparés et séquestrés dans la banlieue chiite de Beyrouth avant d'être libérés à leur tour.

Tous ces faits sont dramatisés dans *The Delta Force*. Mais le film propose un dénouement bien différent de la réalité puisqu'il invite un contingent américain dirigé par le Major Scott McCoy (Chuck Norris) et supervisé par le Colonel Nick Alexander (Lee

²²⁵ Fabrikant (Geraldine), « Golan Quits Cannon Group to Form His Own Company », *New York Times*, 1^{er} Mars 1989, disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/1989/03/01/business/the-media-business-golan-quits-cannon-group-to-form-his-own-company.html>. Consulté le 1^{er} janvier 2015.

²²⁶ Berkow (Ira), « At Dinner With Chuck Norris », *New York Times*, 12 mai 1993.

²²⁷ « The Delta Force », *Variety*, 31 décembre 1985. Disponible en ligne : <http://variety.com/1985/film/reviews/the-delta-force-1200426769>. Consulté le 8 janvier 2015.

²²⁸ L'action fut menée au nom de l'Organisation des opprimés de la Terre.

²²⁹ Plus de 700 prisonniers palestiniens sont libérés dans les semaines suivantes sans qu'Israël ne reconnaisse officiellement le lien avec la prise d'otage.

Marvin) à intervenir à Beyrouth lors de la prise d'otage et à libérer tout le monde par la force. Robert Ebert écrit dans le *Chicago Times* :

L'approche docu-drama apporte un aspect réel troublant au film, cependant après l'entrée en scène de Chuck Norris et de Lee Marvin, il n'y a plus grand-chose que l'on puisse prendre pour de la réalité. Le film alimente directement nos fantasmes nationaux de revanche. Dans *The Delta Force*, le détournement finit de la façon dont on aurait voulu qu'il finisse.²³⁰

En réalité, il semble que les critiques ne s'intéressent pas forcément à la réalité de l'événement. Dans un haussement d'épaules assez symptomatique de l'attitude occidentale quant à la complexité de la situation géopolitique du Moyen-Orient, certains se permettent même de commettre de fâcheuses erreurs. C'est le cas du critique du *New York Times* qui pensait que les terroristes étaient Palestiniens²³¹. L'erreur indique néanmoins le degré de confusion qui existe à l'époque et la tendance à voir les Palestiniens au cœur de toute action terroriste au Moyen-Orient.

Death Before Dishonor évite l'écueil du fait réel et propose un pays moyen-oriental fictif dans lequel interviendrait, en tant qu'observateur, l'armée américaine. Le film a été écrit par John Gatliff, qui ne compte que ce scénario à son actif, et réalisé par Terry Leonard, chef cascadeur, dont ce film est aussi la seule réalisation pleine et entière²³².

Dans le pays fictif de Jemal, le Sergent Burns (Fred Dryer) est à la tête d'une unité de GI chargée d'une mission d'observation dans un contexte politique qui reste inconnu aux spectateurs. Le film s'ouvre sur l'assassinat de la famille de l'ambassadeur israélien en poste à Chypre. Les deux terroristes allemands, dont une femme, Maud Winter (Kasey Walker), regagnent leur position à Jemal où ils retrouvent le chef de leur cellule, Jihad (Rokne Tarkington). Le groupe utilise les services d'une journaliste, Elli (Joana Pakula) qui semble proche de leurs revendications, qui ne sont jamais vraiment expliquées. Suite au kidnapping du Colonel Halloran (Brian Keith) et de ses hommes, l'unité de Burns et enquête et cherche à libérer les otages qui mourront finalement aux mains des

²³⁰ « The docu-drama approach gives an eerie conviction to the movie, although later, after Chuck Norris and Lee Marvin arrive on the scene, there's not much we would mistake for reality. The movie caters directly to our national fantasies of revenge ; in *The Delta Force*, the hijacking ends the way we might have wanted it to. », Robert Ebert, « The Delta Force », *Chicago Sun-Times*, 14 février 1986.

²³¹ Canby (Vincent), « The Delta Force », *The New York Times*, 14 février 1986.

²³² Cependant, Léonard compte de nombreuses expériences en tant qu'assistant réalisateur et chef d'équipes secondaires.

terroristes. La journaliste se révèle finalement être un agent du Mossad démasquée par les terroristes et qui aide Burns à venir à bout de ces derniers.

L'Arabland terroriste.

Pour *The Washington Post*, *Death Before Dishonor* est « une version bas de gamme de *The Delta Force* »²³³ dans lequel « les terroristes tombent comme des mouches »²³⁴. Alors qu'il se disait convaincu par *The Delta Force*, Ebert semble trouver ici un « Arabland » un peu trop évident à son goût :

Le film] bat un nouveau record dans la règle de la charrette à fruit. C'est la règle qui dit que dans toute scène de poursuite dans un pays du Tiers Monde, une voiture en pleine lancée renversera irrémédiablement une charrette de fruits et provoquera des cabrioles d'oranges et de melons. La course poursuite dans ce film éjecte deux étalages de fruits et une charrette en moins de deux minutes.²³⁵

D'autres éléments viennent nourrir « l'Arabland » proposé par les deux films. On y trouve d'abord des paysages désertiques d'un ennui profond. On est loin des déserts grandioses comme dans « l'Arabland » de *Lawrence of Arabia* (*Lawrence d'Arabie*, David Lean, 1962). Ces films, tournés en Israël, décrivent des paysages désertiques poussiéreux et misérables, sans contraste chromatique. Même Beyrouth est bordée par le désert dans *The Delta Force*. Dans les deux films, le désert est une extension de la désolation qui règne dans les centres urbains. Ces derniers sont systématiquement décrits par leur vétusté, leur architecture folklorique où les dômes orientalistes sont présents sur chaque toit ; les marques d'obus et de balles s'y retrouvent à chaque angle de rue, ce qui pourrait se comprendre dans la représentation de Beyrouth à l'époque, mais qui n'est justifié par rien dans la ville de Jemal puisqu'aucun conflit n'y est clairement exposé.

Les centres urbains semblent envahis par les Bédouins et leurs traditions pastorales. Ces villes n'en sont pas vraiment puisque ce qui est proposé au spectateur, ce sont les traditions nomades de la région qui viennent incarner à l'écran toute la vie urbaine.

²³³ « The poor man's Delta Force », Harrington (Richard), « Death Before Dishonor », *The Washington Post*, 23 février 1987.

²³⁴ « Wasting terrorists like flies », *Ibidem*.

²³⁵ « It sets a modern-day record for the fruit cart rule. That's the rule that says that's whenever there is a chase scene in the third world nation, the speeding car will sooner or later overturn a fruit cart, leaving melons and oranges rolling in its wake. The chase scene in this movie takes about two fruit stands and one fruit cart in less than two minutes. » Ebert, *op. cit.*

Hommes et femmes portent des habits traditionnels bédouins : chemises longues et keffieh pour les hommes (rouges et blancs selon la tradition transjordanienne alors que les keffieh palestiniens sont noirs et blancs), voile intégral noir pour les femmes, quand elles ne portent pas de tchadors, vêtement iconique de la révolution iranienne, mais quasi absent du monde arabe de l'époque. Évidemment, les animaux remplissent les rues. Non pas les animaux domestiques familiers des Occidentaux, comme les chiens et les chats, mais des ânes, des poules et des chèvres qui insistent toujours plus sur la fausse urbanité de ces décors. *L'Arabland* que décrivait Shaheen est ici sous sa forme la plus misérabiliste. L'Orient de ces films n'est pas l'espace mystérieux et sauvage des orientalistes du XIXe siècle ou du film de David Lean, mais plutôt cet espace rétif à la modernité dont parlait le professeur de Princeton quarante ans avant la production des deux films.

Polarités raciales et sexuelles du terroriste arabe « reaganien » : entre blanchité juive et sexualité noire.

Dans *The Delta Force* et dans *Death Before Dishonor*, les terroristes arabes sont joués par des acteurs israéliens. Leur peau semble avoir été passée au cirage marron et nombre parmi eux portent une perruque bouclée. La présence d'acteurs israéliens dans les rôles de terroristes arabes s'explique directement par les conditions de production : les deux films sont tournés en Israël en coproduction avec des compagnies israéliennes. Il résulte que la possibilité de faire interpréter des terroristes arabes par des acteurs israéliens, plus ou moins grimés, révèle la porosité des représentations entre les deux cousins sémites, juifs et arabes.

Cette perméabilité entre la représentation des Juifs et et des Arabes est le fondement de l'archétype du Moyen-Orient. Edward Saïd et Jack Shaheen s'accordent tous deux pour constater que ce glissement sémiologique du corps juif vers le corps arabe ne se fait pas dans la neutralité connotative. Saïd écrit :

Mais après la guerre de 1973, les Arabes ont partout paru plus menaçants. On rencontre constamment des dessins humoristiques représentant un cheikh arabe debout à côté d'une pompe à essence. Pourtant, ces Arabes sont clairement des « Sémites » : leur nez nettement crochu, leur mauvais sourire moustachu rappelle à l'évidence (à des gens qui, dans l'ensemble, ne sont pas sémites) que les « Sémites » sont à l'origine de toutes nos difficultés, qui, dans le cas présent,

consiste dans la pénurie de pétrole. L'animosité antisémite populaire est passée en douceur du juif à l'Arabe, puisque l'image est presque la même.²³⁶

Jack Shaheen confirme cela dans l'histoire du cinéma hollywoodien :

Il était une fois dans l'histoire du cinéma, des juifs qui portaient à l'écran de gros nez et étaient habillés différemment que les personnages du film, avec kippa et vêtements sombres. Dans ce temps, les juifs étaient projetés comme les « autres », dépravés et avarés qui cherchaient une domination mondiale, adoraient un Dieu différent et tuaient des innocents. La propagande nazie présentait aussi le juif libidineux, tapi dans l'ombre, complotant pour piéger la vierge aryenne blonde. Le Shylock d'hier ressemble au cheikh à nez crochu, qui provoque la peur de « l'autre ». Comme le pense William Greider : « Les Juifs étaient méprisés comme allergiques à la modernité » alors qu'aujourd'hui « les Arabes sont décrits comme des porteurs de primitivisme ; les deux représentations] menacent de déranger le confort de notre monde moderne avec leurs étranges coutumes et leur désirs. »²³⁷

Shaheen rappelle ici que les difficiles conditions d'entrée dans la blancheur américaine pour les immigrés juifs ont été négociées durant tout le XXe siècle. En effet, dans les premiers temps du cinéma américain, les réalisateurs employés par le très WASP Thomas Edison proposaient aux spectateurs des représentations anti-sémites très populaires, comme dans *Levitsky's Insurance Policy* (1903) et *Cohen's Advertising Scheme* (1904)²³⁸. Les immigrés juifs devaient négocier leur entrée dans la blancheur sur deux fronts distincts : l'un ethnique et l'autre religieux. Au-delà d'un antisémitisme latent, à l'image de celui que l'on pouvait trouver en Europe à la même époque, certains groupes proches des idées nazies décrivaient les immigrés juifs non pas en termes de groupe ethnique mais plutôt comme un groupe racial à part entière, et donc distinct du groupe des américains blancs²³⁹. A l'instar des Irlandais ou des Italiens, mais avec des modalités bien différentes, les immigrés juifs doivent lutter pour se faire accepter dans le groupe hégémonique des blancs. La fameuse réponse de David O. Selznick à un journaliste qui

²³⁶ Saïd, *op. cit.*, p. 476

²³⁷ « Once upon a cinematic time, screening Jews bolstered exaggerated nostrils and dressed differently – in yarmulkes and dark robes- than the film protagonist. In the past, Jews were projected as the other - depraved and predatory money grubbers - who seek world domination, worship a different god, and kill innocents. Nazi propaganda also presented the lecherous Jew slinking in the shadows, scheming to snare at the blonde Aryan virgin. Yesterday's Shylocks resembled today's hook nosed sheikh, arousing fear of the other. Reflects William Greider, « Jews were despised as exemplars of modernism » while today « Arabs are depicted as carriers of primitivism – both] threatening to upset our cosy modern world with very strange habits and desires. » Shaheen, *op. cit.*, p. 11.

²³⁸ Benschoff et Griffin, *op. cit.*, p. 66.

²³⁹ *Ibid.*, p. 65.

l'interviewe, « Je ne suis pas un Juif, je suis un Américain »²⁴⁰ doit être comprise à la lumière des catégories américaines auxquelles Selznick prétend appartenir : les classes supérieures blanches. Comme le rappellent Berschoff et Griffin, il faut attendre les années 1960, avec Barbra Streisand, Elliot Gould, Dustin Hoffman ou Woody Allen, pour voir apparaître la première génération d'acteurs, d'actrices et de réalisateurs qui ne se sentent pas obligés de changer leurs noms ou leurs traits physiques afin de faire carrière dans l'industrie²⁴¹.

Cependant la présence des juifs au sein des blancs américains est instable et le processus de « blanchiment » des juifs américains n'est pas terminé. Leur intégration est facilement remise en cause lors de crises sociétales ou internationales, principalement en raison du fort soutien d'une partie des Américains, certains juifs et protestants millénaristes, à Israël. En 1982, les images du siège de Beyrouth par l'armée israélienne qui cherche à en chasser les forces de l'OLP, choquent l'opinion publique et poussent Reagan à envoyer des troupes sur place afin de forcer l'état hébreu à respecter le cessez-le-feu²⁴². Le président parle d'un « holocauste » perpétré par les soldats israéliens²⁴³. Pour les défenseurs de la politique israélienne, il est évident qu'il faut renforcer l'empathie des américains avec la cause de l'état juif. Au-delà du positionnement des personnages israéliens comme incontestables victimes, *The Delta Force* et *Death Before Dishonor* travaillent également à renforcer l'inscription des juifs dans la blancheur américaine.

The Delta Force montre clairement les efforts entrepris afin de « blanchir » les personnages juifs du film. Avant que l'avion ne décolle, plusieurs séquences nous montrent deux couples américains typifiés par l'extravagance attribuée aux juifs new-yorkais et incarnée à l'écran depuis les années 1970 dans les comédies de Woody Allen ou les personnages joués par Bette Midler. La caricature de « nouveaux riches », bruyants et fanfarons, tourne au grotesque et au stéréotype outrancier. Les deux épouses admirent un anneau où est gravé une phrase en hébreu. Pour ceux qui douteraient encore de la caricature, les personnages se confirment mutuellement leur ethnicité : « Vous êtes juive ? » lance l'une. « Non, suédoise. Bien sûr que je suis juive ! » répond l'autre, confirmant une nouvelle fois par l'humour. La première femme juive est

²⁴⁰ « I'm an American and not a Jew », *Ibid.*, p. 67.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

²⁴² Mélandri, *op. cit.*, p. 161.

²⁴³ *Ibidem.*

rousse, la seconde est blonde. Les cheveux foncés restent l'apanage des Arabes, tout comme une pilosité visible. Les hommes juifs sont donc rasés de près.

La caméra suit les familles juives qui viennent prendre place dans l'avion. Dans ce dernier, on retrouve un prêtre et des religieuses, et un peu plus loin un immigré russe qui va dire toute sa fierté d'avoir échappé à l'URSS pour émigrer aux États-Unis. Le spectateur assiste ainsi à la constitution d'un bloc interreligieux où une cohérence raciale est organisée afin de s'opposer au corps des terroristes qui sont définis par leur pilosité faciale, leur peau brune et basanée et dont les bouches vocifèrent des interjections islamiques dès le début de l'opération. Les Juifs entrent ainsi dans les critères hégémoniques de la blancheur, non seulement grâce à certains traits physiques qui les différencient des Arabes et les rapprochent des modèles *WASP* (couleur des cheveux, peau claire et imberbe) ; mais également à travers des traits culturels qui sont refusés aux personnages arabes, comme l'établissement de certains liens familiaux. Le spectacle de la famille et des liens de parenté occupe plusieurs séquences qui mettent en scène les otages uniquement.

Par exemple, *Death Before Dishonor* s'ouvre sur la famille de l'ambassadeur israélien attablé pour un dîner avec sa femme et ses deux enfants, un garçon et une fille. Les parents se font face et les enfants sont des deux autres côtés de la table. On reconnaît instantanément la disposition iconique de la famille américaine, inspirée par la représentation *WASP* de la vie familiale. L'action est aussi stéréotypée. Les enfants se disputent et les parents calment le jeu en « remerciant Dieu de leur] avoir donné des enfants si beaux et si intelligents ». C'est à ce moment-là que surgissent deux terroristes allemands qui mitraillent toute la famille avec un sourire sadique et satisfait. Comme dans les exemples précédents, le souvenir du nazisme convoque clairement l'idée d'un trouble à l'intérieur de la blancheur. Le « mauvais blanc » nazi permet de mieux voir le « bon blanc » juif. Mais ici, le « terroriste nazi » facilite surtout l'adjonction de la famille juive dans le groupe culturel et racial des spectateurs blancs américains.

L'inscription des personnages juifs dans le concept de blancheur américaine aboutit inmanquablement au rejet des personnages arabes vers la polarité inverse, celle qui définit tout le spectre racial aux États-Unis : les Afro-Américains. L'usage du maquillage pour transformer le visage juif, pour jouer la non-blancheur et renforcer par ce jeu l'évidence que le corps juif est un corps blanc, est une affaire ancienne. En effet, si les acteurs israéliens des deux films qui nous occupent doivent se noircir le visage pour

signifier une peau arabe, dans les premières décennies du siècle, les acteurs juifs américains se noircissent aussi le visage sous le mode désormais fameux du *blackface* afin de montrer publiquement que le visage juif est un vrai visage « blanc »²⁴⁴. L'exemple le plus célèbre est sans aucun doute celui de Jake Rabinowitz (Al Jolson) dans *The Jazz Singer* (*Le Chanteur de jazz*, Alan Crosland, 1927). Benshoff et Griffin expliquent comment les acteurs juifs du début de Hollywood utilisaient le *blackface* :

Étrangement, de nombreux comédiens juifs et célèbres dans la période utilisaient le « black face » de différentes manières. Alors qu'ils essayaient de différencier les Juifs (blancs) des Afro-Américains (noirs), les comédiens juifs utilisaient le *blackface* pour indiquer l'oppression commune et leur position de marginaux.²⁴⁵

Le grimage grotesque des acteurs israéliens remplace le *blackface* par un *arabface* qui permet à l'évidence de rappeler la blancheur des Juifs au détriment de celle des Arabes.

Les critiques sont d'ailleurs frappés par le choix, dans *Death Before Dishonor*, de faire jouer le chef terroriste arabe par Rokne Tarkington, un acteur afro-américain. Roger Ebert s'étonne et écrit : « Voici le seul film dans lequel j'ai jamais vu un leader arabe être joué par un acteur dont le nom était Rokne Tarkington »²⁴⁶. Le critique du *Washington Post* semble mieux comprendre ce qui se joue en réalité dans le choix d'un acteur afro-américain pour personnaliser un chef terroriste arabe : « Tarkington est grimé de telle sorte qu'un acteur noir puisse jouer une imitation raciste d'un Arabe, une ironie particulièrement ignoble pour un film ignoble²⁴⁷ ».

L'homme arabe, terroriste sans famille, hérite des stéréotypes sexuels de « l'homme noir » qui résulte du nouvel accès à la blancheur pour les personnages juifs. Représenter les personnages juifs à travers leur vie familiale et refuser cette vie aux personnages arabes, ne sert pas uniquement à renforcer la blancheur des premiers ; la famille permet également d'introduire un commentaire sexuel. Car c'est bien la sexualité qui est le sous-texte indétachable du spectacle familial. Chaque représentation

²⁴⁴ Gordin (Michael), *Blackface, White Noise : Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Berkeley, University of California Press, 1996.

²⁴⁵ « Intriguingly, many of the most popular Jewish stage entertainers of the periods used blackface in complex ways. While attempting to differentiate (white) Jews from (black) African Americans, Jewish entertainers also used blackface to indicate shared oppression and outsider status. » Benshoff et Griffin, *op. cit.*, p. 66.

²⁴⁶ « This is the only movie I have ever seen where an Arab leader is played by an actor named Rockne Tarkington », Ebert, *op. cit.* On appréciera que Roger Ebert décrive un chef terroriste comme un « leader arabe ».

²⁴⁷ « Tarkington looks to be a black actor playing a racist's perception of an Arab, an extraordinarily ugly irony in an ugly film. », Harrington, *op. cit.*

traditionnelle de la famille est également une représentation normative de l'ordre patriarcal et donc de l'hétérosexualité.

La figure de l'homme noir est irrémédiablement une figure de puissance sexuelle et de sexualité dangereuse, car porteuse du risque de pollution raciale. Benschoff et Griffin rappellent encore :

L'historien du cinéma Donald Bogle identifie cinq stéréotypes récurrents d'Afro-Américains dans le cinéma classique hollywoodien. [...] Le *black buck* est un homme afro-américain brutal, animal et hyper masculin qui menace la société blanche à cause de sa puissance sexuelle supposée. Les stéréotypes de la mulâtre tragique et du *black buck* suggèrent une dimension psychosexuelle du préjugé social et se centrent sur la peur du métissage, du mélange sexuel ou sentimental des races. Le stéréotype du *black buck* passe pour un reflet des peurs des hommes blancs envers la puissance du mâle noir et spécialement la peur que les hommes noirs puissent brutaliser et violer les femmes blanches comme revanche sur les propriétaires blancs d'esclaves qui s'étaient comporté ainsi envers les femmes noires pendant des siècles.²⁴⁸

La possibilité du viol de la femme blanche, ou plus exactement le fantasme du viol de la femme blanche, plane inmanquablement à chaque apparition de Elli (Joana Pacula), la journaliste dans *Death Before Dishonor*. L'actrice choisie, Joana Pacula, est polonaise. Ses attributs de femme blanche, principalement sa blondeur et ses yeux bleus, sont mis en valeur tout au long du film. Pacula est vue en robe, en chemisier et porte des cheveux longs. La présence de cette journaliste, douce et jolie, au milieu des terroristes brutaux et arriérés constitue un des mystères de l'intrigue. Que « la belle » puisse être séduite par l'animalité de la sexualité arabe est un doute qui plane infailliblement.

L'autre personnage féminin du film, la terroriste allemande Maud Winter (Kasey Walker), bien que blanche, hérite à nouveau du désordre racial que l'ombre du nazisme fait planer sur le personnage. En effet, non seulement le personnage s'exprime avec un accent allemand caricatural, mais son sadisme naturel est mis en scène dans plusieurs séquences frappantes. Tour à tour, elle jette un chat au milieu des pigeons, enfonce le foret d'une perceuse dans la main d'un otage et mitraille un autre otage sans la moindre hésitation. Dans une séquence où les deux femmes sont réunies, le spectateur est

²⁴⁸ « Film historian Donald Bogle has identified five stereotypes of African Americans that repeatedly appear in classical Hollywood Cinema. [...] The black buck was a brutal, animalistic, and hyper masculine African American man who threatened the white establishment because of his alleged sexual prowess. Both the tragic mulatto and the black buck stereotypes suggest a psychosexual dimension to social prejudice, centred as they are on fears of miscegenation, the sexual or romantic mixing of races. The black buck stereotype seems to be a reflection of white men's fears about black male power, and especially the fear that black men might brutalise and rape white women in retribution against white slave owners, who had done the same to black women for centuries. » *Ibid.*, p. 78.

également invité à constater la sexualité déviante de la terroriste qui vit, elle, parmi les Arabes. Alors que Maud dit à Elli se souvenir l'avoir rencontrée à Amsterdam du temps où Elli sortait avec Hans Krueger, un camarade du groupe terroriste, le dialogue se termine sur une réflexion autour de la mort. Maud conclut en disant : « Quand on a été aussi proche de la mort que je l'ai été, on apprend à l'embrasser²⁴⁹. » Sur ce, elle porte doucement et sensuellement une cigarette à sa bouche qu'elle allume. Elle tire une bouffée et sourit d'un air satisfait. L'allusion au plaisir sexuel que le personnage tire de sa fréquentation de la mort, est évidente. Pour ceux qui n'auraient pas compris que les terroristes ont une sexualité déviante, le film nous apprend aussi que le camarade Hans Krueger, lui, « aimait les jeunes garçons. Très jeunes ²⁵⁰».

La dimension sexuelle et sa dangerosité dans la caractérisation des Arabes n'appartiennent pas uniquement aux représentations populaires. Dans son livre, Edward Saïd cite le célèbre islamologue américain Bernard Lewis, connu pour ses positions conservatrices. Dans un de ses articles, Lewis essaye d'expliquer le caractère révolutionnaire des Arabes à travers leur langue :

Dans les pays de langue arabe un mot différent était utilisé pour révolution : *thawra*. La racine *th-w-r* en arabe classique signifie se lever (par exemple pour un chameau), être ému ou excité, d'où, en particulier dans l'usage maghrébin, se rebeller. Elle est souvent employée dans le contexte de l'établissement d'une souveraineté indépendante mineure ; ainsi les rois dits de régions qui ont gouverné l'Espagne au XIe siècle après le démantèlement du califat de Cordoue étaient appelés *thuwwar*. Le nom *thawra* veut d'abord dire agitation. ...]²⁵¹

Puis Saïd commente :

L'association que fait Lewis entre *thawra* et un chameau qui se lève et, plus généralement, l'agitation (et non la lutte pour des idées) suggère, bien plus largement qu'il n'est habituel chez lui, que l'Arabe n'est guère plus qu'un névrosé sexuel. Chacun des mots ou expressions qu'il utilise pour définir la révolution est teinté de sexualité : *être ému, excité, se (sou) lever*. Mais il s'agit en grande partie d'une « mauvaise » sexualité. Finalement, comme les Arabes ne sont pas vraiment armés pour une action sérieuse, leur excitation sexuelle n'a pas plus de noblesse qu'un chameau qui se lève. Au lieu de révolution, c'est la sédition, l'instauration d'une souveraineté mineure et encore de l'agitation : autant dire qu'au lieu de copulation l'arabe ne peut arriver qu'aux jeux préliminaires, à la masturbation, au *coïtus interruptus*. Je pense que c'est ce qu'implique Lewis, malgré l'air innocent de son savoir et de son langage de bon ton. En effet, puisqu'il est si

²⁴⁹ « When you have been so close to death, you learn to kiss it. »

²⁵⁰ « liked young boys. Very young. »

²⁵¹ Saïd, *op.cit.*, p. 513.

sensible aux nuances des mots, il doit bien se rendre compte que ses mots ont eux aussi des nuances.²⁵²

L'association entre la culture arabe et la perversion sexuelle s'effectue à tous les niveaux culturels de la société américaine. Le terroriste arabe, sans famille, sans mise en scène permettant d'identifier la norme de sa sexualité, devient lui aussi une sorte de mâle dégénéré, entre adolescence et impuissance. Ami des déviants sexuels blancs, il retourne cette impuissance contre ceux qui sont devenus les nouvelles figures de l'héroïsme familial américain : les Israéliens.

L'Arabe est ainsi conçu à partir de maintenant comme une ombre qui suit le juif. Dans cette ombre – parce que les Arabes et les Juifs sont des Sémites orientaux – on peut placer toute la méfiance traditionnelle et latente qu'un occidental éprouve à l'égard de l'oriental. En effet, le juif de l'Europe pré-nazie a bifurqué : ce que nous avons maintenant, c'est un héros juif, construit à partir d'un culte reconstruit de l'orientaliste-aventurier-pionnier (Burton, Lane, Renan) et de son ombre rampante, mystérieusement redoutable, l'Arabe oriental²⁵³.

The Delta Force et *Death Before Dishonor* montrent l'arrivée d'une dimension supplémentaire dans les représentations orientalistes hollywoodiennes: celle du terroriste arabe. Il est l'héritier de toutes les traditions discursives sur « l'Orient » et sur la supposée altérité radicale de ceux qui y vivent. Mais le terroriste arabe hollywoodien hérite également de représentations qui proviennent de traditions culturelles propres à la société américaine et à sa tradition de prévalence donnée aux relations ethniques et raciales. Alors que le terroriste arabe semble toujours suspecté de prolonger la terreur nazie dans son sillage, il est lui-même formé à partir de stéréotypes antisémites. Le passage de ces stéréotypes de la figure du Juif vers celle de l'Arabe correspond aux dernières années d'intégration des Juifs américains dans le groupe hégémonique de la blancheur. Le terroriste arabe devient une image de l'altérité ethno-raciale qui permet de sceller définitivement, semble-t-il, l'entrée des Juifs américains dans une blancheur nationale qu'ils revendiquent depuis presque un siècle.²⁵⁴

En parallèle à cette naissance orientaliste du terroriste moyen-oriental, objet discursif au service de la politique gouvernementale, on voit apparaître une autre

²⁵² *Ibid.*, p. 514.

²⁵³ *Ibid.*, p. 477.

²⁵⁴ Lors de la décennie suivante, le personnage du terroriste irlandais permet un passage identique pour les Irlando-Américains.

représentation du terrorisme international. Cette dernière ne présente plus la figure du terroriste comme celle d'une altérité monstrueuse à éviter et contre laquelle le spectateur est invité à se définir. Au contraire, dans cette seconde modalité, le corps terroriste devient un modèle de corps américain, régénéré et revitalisé par l'action terroriste. Cette dernière n'est d'ailleurs plus décrite comme intrinsèquement problématique mais donne lieu à des actes de bravoure d'une part et d'autre part à un plaisir du spectacle de la destruction qui invite le spectateur à jouir de la subversion cathartique apportée par l'action terroriste.

C. Le fantasme de l'invasion, la fascination pour le partisan et le plaisir de l'attentat.

Red Dawn (*L'Aube rouge*, John Milius, 1984) et *Invasion USA* (Joseph Zito, 1985) proposent tous les deux des fictions d'invasion du territoire américain par des coalitions communistes internationales. Produits par des marginaux du système hollywoodien, ces deux succès commerciaux traitent du terrorisme en actualisant un thème classique de la production hollywoodienne : la peur de l'invasion du territoire national rendue plausible grâce à la diabolisation de deux espaces vus comme des satellites de l'« Empire du mal » soviétique, le Moyen-Orient et l'Amérique du Sud. *Invasion USA* est une production Cannon. John Milius, scénariste et réalisateur de *Red Dawn* se décrit lui aussi comme un marginal du microcosme hollywoodien et comme un républicain convaincu²⁵⁵. Sa carrière atteint des sommets au tournant des années 1980, notamment grâce à sa participation au scénario d'*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1978) et au succès de *Conan le barbare* (1982) qu'il a écrit et réalisé. Même si John Milius collabore avec les réalisateurs de ce que l'on appelle le *nouveau Hollywood*, il existe un fossé politique immense entre lui et Steven Spielberg, George Lucas, Oliver Stone ou Martin Scorsese, qui sont tous généralement considérés comme des démocrates²⁵⁶. Milius, lui, intègre le conseil d'administration de la *National Rifle Agency*²⁵⁷. C'est à partir

²⁵⁵ Dwyer (Johnny), « Red Dawn's New Day. An Interview With John Milius, the Author and Director », *Free Republic*, 28 décembre 2003.

²⁵⁶ Kaufman (Bill), « John Milius : A Real Wolverine », *The American Conservative*, 5 juin 2014, disponible en ligne : <http://www.theamericanconservative.com/articles/john-milius-a-real-wolverine>. Consulté le 4 janvier 2015.

²⁵⁷ <http://www.nraontherecord.org/john-milius>.

de *Red Dawn* que Milius, qui était toujours considéré comme « un personnage haut en couleur », va devenir « un paria²⁵⁸ » à Hollywood.

C.1 *Red Dawn (L'Aube rouge, John Milius, 1984): quand les insurgés étaient des héros.*

Un film culte « de droite »

Selon Milius, la nature patriotique du film fait partie du projet que MGM lui avait proposé²⁵⁹. *Red Dawn* est devenu un film culte dans les années qui ont suivi sa sortie, comme le montre le choix fait par l'armée américaine en 2003 d'appeler l'opération militaire qui vise la capture du président irakien Saddam Hussein d'après le film de John Milius : « Operation Red Dawn »²⁶⁰. Pour le Capitaine Geoffrey McMurray qui menait les opérations, ce nom était « bien adapté parce qu'il s'agissait d'un film patriotique et pro américain »²⁶¹. Le capitaine confessait également au journal qui l'interviewait que le nom de l'opération avait suivi l'attribution de deux autres noms aux deux escadrons chargés de l'attaque : Wolverine 1 et Wolverine 2, qui viennent eux aussi du film de Milius. Bien que le capitaine précise dans son entretien que le nom de l'opération avait été trouvé « à la hâte », il déclare que selon lui tous les soldats avaient vu *Red Dawn*²⁶². Le journal précise que le capitaine avait seulement 29 ans. McMurray avait donc 10 ans, en 1984, quand le film est sorti sur les écrans pour la première fois. On peut également imaginer que les soldats sous les ordres du capitaine McMurray étaient encore plus jeunes que lui. Or *Red Dawn* fut le premier film à recevoir une interdiction aux moins de 13 ans qui fut spécialement créée pour l'occasion. En effet, à sa sortie, la violence contenue dans le film provoqua une controverse qui participa à son inscription dans le Guinness des records comme le film le plus violent de l'histoire²⁶³. C'est donc dans la

²⁵⁸ Kaufman, *op. cit.*

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ « Red Dawn Imitated Art », USA Today, 17 décembre 2003. Disponible en ligne : http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/2003-12-17-red-dawn_x.htm. Consulté le 1er janvier 2015 ; Dwyer, *op. cit.*

²⁶¹ « Operation Red Dawn was so fitting because it was a patriotic, pro-American movie » USA Today, *op. cit.*

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ United Press International, « Red Dawn Condemned as Rife With Violence », *New York Times*, 4 Septembre 1984 ; « Red Dawn », *Entertainment Weekly*, 6 juillet 2007. Disponible en ligne : http://www.ew.com/ew/article/0,,20471622_20044863,00.html. Consulté le 1er janvier 201.

postérité du film que ces jeunes Américains ont découvert *Red Dawn*. Milius se dit « profondément flatté et honoré. C'est plaisant d'avoir un héritage durable.²⁶⁴ »

D'autres membres du tournage sont eux aussi conscients du statut de film culte de *Red Dawn*. L'actrice Lea Thomson s'écrit en apprenant que la capture de Saddam Hussein s'était faite sous les auspices du film : « C'est pas cool, ça ? Dans le centre du pays spécialement, on peut dire que c'est le film préféré de tout le monde. J'ai adoré faire ce film. J'ai pu être un garçon, tirer au fusil et monter à cheval. »²⁶⁵ Un autre acteur du film, C. Thomas Howell déclare lui aussi en 2003 : « Je suis toujours très étonné de l'attention que le film continue d'attirer. Presque 20 ans plus tard, des fans continuent de crier chaque semaine sur mon passage : "Wolverine !" »²⁶⁶ Dans les années 2000, le film semble tellement faire partie de la culture populaire américaine, qu'un journaliste de *Slate* se permet d'écrire que ceux qui n'ont pas vu le film sont des « mangeurs de salade roquette semi-américains »²⁶⁷. On reconnaît dans cette critique ironique le net clivage politique qui existe parmi l'audience du film. Car si *Red Dawn* est un film culte, c'est un film culte « de droite ». Les mangeurs de roquette sont clairement les habitants des grandes villes à dominante démocrate. Le film est d'ailleurs décrit comme un film « de droite²⁶⁸ » par ses défenseurs comme par ses détracteurs.

La dystopie s'ouvre sur une série de cartons qui exposent aux spectateurs les différentes catastrophes internationales – invasion russe, alliances sud-américaines marxistes, famines, armes nucléaires - qui aboutissent finalement à l'isolation complète des États-Unis. Le film se déroule à Calumet dans le Colorado. C'est dans cette petite ville que débarquent les troupes d'une coalition cubano-soviétique. Un petit groupe d'adolescents rassemblés autour de l'équipe de football - les Wolverines - prennent alors le maquis et commencent une résistance depuis leur retraite montagnarde. Le film raconte comment ce petit groupe, garçons et filles mélangés, forme la résistance américaine durant ce qui semble devenir la Troisième Guerre mondiale. Le film se conclut par un plan qui montre une stèle commémorative à la mémoire de celles et ceux qui ont repoussé l'invasion soviétique. Sur la stèle on peut lire : « Dans les premiers

²⁶⁴ « I was deeply flattered and honored. It's nice to have a lasting legacy », *USA Today*, *op. cit.*

²⁶⁵ « How cool is that ? Especially in mid-America, that's, like, everybody's favorite movie. I had the best time ever making that movie. I got to be a boy, shooting guns, and riding horses. », *USA Today*, *op. cit.*

²⁶⁶ « I'm always amazed at the attention that film continues to get. Nearly 20 years later, fans are still shouting : 'wolverine !' to me on a weekly basis. » *Ibidem.*

²⁶⁷ Plotz (David), « Red Dawn », *Slate*, 8 octobre 2008. Disponible en ligne : http://www.slate.com/articles/arts/dvdxtras/2008/10/red_dawn.html. Consulté le 4 janvier 2015.

²⁶⁸ « Right wing », *Ibidem.*

jours de la Troisième Guerre mondiale, des partisans, principalement des enfants, ont écrit le nom de ceux qui avaient péri sur cette pierre. Seuls, ils se sont battus ici et ont donné leurs vies afin que cette nation ne disparaisse jamais de la surface de la Terre. »²⁶⁹

Toutes les inquiétudes de la droite reaganienne dans le domaine des relations internationales sont inscrites dans le film. Le contexte de la dystopie se situe très clairement dans le champ de la Guerre froide. Tout commence à cause de l'Union soviétique, tout se propage à cause de la proximité de Cuba, puis tout bascule à cause du Mexique, et l'Europe finit par poser plus de problèmes qu'elle n'apporte de soutien aux États-Unis. L'inefficacité de l'armée américaine, grande absente du film, souligne les limites du principe même de gouvernement. Or, démontrer aux Américains qu'il ne faut rien attendre du gouvernement est un des grands projets de l'époque Reagan. Dans *Red Dawn*, la résistance armée vient de la société civile, plus précisément de la jeunesse qui doit réveiller les générations endormies par la conquête des droits civiques et le traumatisme du Viêt Nam. Afin d'incarner cette jeunesse à l'écran, on a fait appel au fleuron des jeunes acteurs de l'époque : Patrick Swayze (Jed Eckert), C. Thomas Howell (Robert Morris), Lea Thompson (Erica Mason), Charlie Sheen (Matt Eckert) qui apparaît pour la première fois à l'écran, Darren Dalton (Daryl Bates) et Jennifer Grey (Toni Mason) qui est la future interprète, avec Swayze, d'un autre film culte de la décennie : *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987). Parce qu'il repose fondamentalement sur la jeunesse de ses interprètes, *Red Dawn* annonce les futurs grands succès des premiers *teen movies* comme le *Breakfast Club* (John Hughes, 1985) et *St Elmo's Fire* (Joel Schumacher, 1985). C'est encore pour soutenir cet esprit de rébellion propre à la jeunesse, que le film s'ouvre sur une citation de Théodore Roosevelt inscrite sur le panneau d'entrée du collège où se déroule une des premières séquences du film :

*Far better it is to dare mighty things
Than to take rank with those poor timid spirits
Who know neither victory or defeat*²⁷⁰.

²⁶⁹ In the early days of World War III, guerrillas – mostly children – placed the names of their lost upon this rock. They fought here alone and gave up their lives, so "that this nation shall not perish from the earth."

²⁷⁰ La citation originale est tirée d'un célèbre discours du futur président Theodore Roosevelt intitulé *The Strenuous Life* et prononcé à Chicago le 10 avril 1899. Au moment de ce discours, il est gouverneur de l'état de New York. La citation complète précise: « Far better it is to dare mighty things, to win glorious triumphs, even though checkered by failure, than to take rank with those poor timid spirits who neither enjoy much nor suffer much, because they live in the gray twilight that knows neither victory or defeat. »

La citation vient à point dans l'effort que fournit le gouvernement pour convaincre les Américains qu'il est temps de retourner à des positions plus agressives au niveau international. Afin que le public comprenne rapidement que l'ennemi est communiste, l'invasion commence par l'arrivée de parachutistes qui sont accompagnés de fumigènes rouges. Quelques secondes après leur arrivée au sol, la langue espagnole envahit la bande sonore. Mais Milius, qui a écrit *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) est bien conscient que l'on ne peut plus rendre la guerre séduisante si elle rappelle le conflit au Viêt Nam. Toutes les références à la guerre dans le film rappellent la Seconde Guerre mondiale, dernière grande victoire militaire américaine incontestée. Ainsi, les Wolverines sont décrits comme des résistants qui prennent le maquis, et fondent ce qu'ils appellent eux-mêmes l'Amérique libre (*Free America*) en opposition à une Amérique occupée (*Occupied America*). Pour rappeler les pratiques de la résistance, les jeunes communiquent entre eux et avec leurs contacts restés en Amérique occupée, à travers des messages codés qu'ils écoutent sur des postes de radio. Cet esprit de la résistance s'exprime à travers la représentation d'une franche camaraderie, de dilemmes cornéliens, d'un grand sens du sacrifice et des conditions d'existence extrêmement rudes. Les Wolverines, qui étaient habitués à l'opulence de la société américaine, doivent désormais chercher avidement la nourriture quotidienne et ne peuvent plus consommer que ce qu'ils ont produit eux-mêmes. Cette dureté de l'existence est une des conditions de la régénération de « l'âme américaine ». On y reconnaît une critique souvent adressée à l'époque Carter par les tenants de la nouvelle révolution reaganienne et qui voit dans l'opulence des années 1970 les sources d'une mollesse et d'une féminisation avec lesquels il faut rompre²⁷¹.

Un western de moudjahidines.

La présence des jeunes filles parmi les membres de cette résistance est particulièrement fondamentale et participe aux enjeux principaux du film. Représentant presque la moitié des effectifs de la résistance, elles manifestent clairement et très tôt dans le film, leur volonté de participer à toutes les activités de résistance et leur refus de

« Il vaut mieux oser de grandes choses, connaître des triomphes glorieux, même si des échecs surviennent, que de compter parmi ces faibles esprits timorés qui ne souffrent ni ne vivent guère, car ils vivent dans un gris crépuscule qui ne connaît ni victoire ni défaite. »

²⁷¹ Kimmel, *op. cit.*, p. 319.

se voir attribuer en priorité les tâches domestiques. À la 39^e minute du film, les filles se révoltent et refusent de faire la vaisselle. Leur révolte prend une forme particulièrement violente puisqu'elles menacent de tuer les membres masculins du groupe si elles n'obtiennent pas ce qu'elles demandent. Cette égalité entre les sexes figure les prémices d'une époque postféministe où la société américaine se définit à travers ce qui semble une égalité acquise entre les hommes et femmes. L'équilibre numérique entre membres masculins et féminins dans le groupe, la violence et la radicalité de leurs demandes, rapproche le groupe des Wolverines des grands groupes terroristes des années 1970 : Symbionese Liberation Army, Weathermen, Bande à Baader et Brigades Rouges. *Entertainment Weekly*, dans sa critique du DVD, compare d'ailleurs la performance de Lea Thomson à « une imitation de Patty Hearst complète, avec béret et mitraillette »²⁷².

C'est ainsi qu'apparaît la dimension la plus paradoxale du film, celle qui repose sur l'ambiguïté essentielle de définition du terroriste : sa gémellité avec le partisan. Évidemment dans cette illustration de la résistance américaine, il n'est pas question de parler de terrorisme. Cependant, comme le rappelle Ariel Merari, le choix entre les qualificatifs de terroriste, résistant, insurgé ou partisan, n'est guidé par rien d'autre que la position politique et morale de l'émetteur du message²⁷³. Or il apparaît très nettement qu'en plus d'une référence aux résistants de la Seconde Guerre mondiale, le film s'inspire également d'une résistance bien plus contemporaine et bien plus proche des intérêts américains sous Reagan : le combat des moudjahidines contre l'invasion soviétique en Afghanistan depuis 1979. La référence est avérée dès les premières minutes du film quand la caméra s'installe dans une salle de classe pour écouter un cours d'histoire consacré à Genghis Khan et où trône une carte de l'Asie Centrale où l'on peut facilement lire le nom de l'Afghanistan. Le professeur décrit les exploits guerriers et les prouesses de l'empereur mongol. C'est à travers les fenêtres de la classe que l'on découvre les premiers parachutistes communistes qui atterrissent dans la cour du collège. La fusillade commence et le professeur d'histoire figure parmi les premières victimes. Quelques minutes plus tard, le groupe de jeunes adolescents qui vont devenir la résistance nationale à l'invasion communiste décide de partir s'installer dans les montagnes qui forment le décor permanent du film. Les plans larges insistent sur l'enchaînement des cimes montagneuses jusqu'à l'infini. La montagne, parfois filmée

²⁷² « Patty Hearst imitation, complete with beret and machinegun », *Entertainment Weekly*, *op. cit.*

²⁷³ Merari (Ariel), « Du terrorisme comme stratégie d'insurrection », in Chaliand et Blin, *op. cit.*, p. 24.

comme une steppe, est largement exploitée esthétiquement, notamment à travers l'organisation temporelle de l'enchaînement des saisons. Les tons automnaux, la blancheur hivernale et la métaphore printanière du renouveau national font du décor montagnard un élément expressif essentiel. Évidemment cette résistance montagnarde fait écho aux images d'actualité de l'époque où on voit les moudjahidines évoluer dans les majestueux décors montagneux de l'Afghanistan.

Certains éléments de costume expriment aussi clairement la nature partisane des Wolverines qui portent successivement et sans aucun souci de véracité, un keffieh palestinien ou une coiffe afghane. La seule explication à la présence de ces vêtements exotiques dans les montagnes du Colorado tient dans la familiarité que le public est susceptible d'avoir avec ces vêtements et leur signification politique, grâce aux images d'actualité. Dans un entretien de 2003, John Milius revendique le parallèle avec la résistance afghane :

Le film fut fait parce que les Soviétiques étaient en Afghanistan. En réalité, les Soviétiques avaient envahi l'Afghanistan l'année précédente. Souvenez-vous, on les avait empêchés de participer aux Jeux olympiques dont ils s'étaient retirés, et c'est à ce moment-là qu'on a fait le film. C'est à ce moment-là que la MGM a décidé de faire un film patriotique qui serait le miroir de la situation en Afghanistan et qu'on le sortirait pendant les Jeux olympiques.^{274 275}

Par cette confession, le réalisateur confirme que le projet du film vient en soutien à la politique gouvernementale de l'époque. En effet Ronald Reagan avait reçu en 1983 plusieurs représentants des moudjahidines afghans à la Maison-Blanche de façon publique, officielle, et avec un certain apparat. Le président avait alors déclaré :

Voir les courageux partisans afghans se battre contre un arsenal moderne avec de simples armes à main est une inspiration pour tous ceux qui aiment la liberté. Leur courage nous enseigne une grande leçon : il y a des choses dans ce monde qui valent la peine d'être défendues. Au peuple afghan, je dis au nom de tous les

²⁷⁴ « The movie was made because the Soviets were in Afghanistan. Actually, the Soviets had invaded Afghanistan the year before. Remember, we wouldn't let them go to the Olympics of which they withdrew, and that's when the movie was made ; that's when the people at MGM decided we're going to make this patriotic movie that's mirroring the situation in Afghanistan, and we'll release it during the Olympics. » Dwyer, *op. cit.*

²⁷⁵ Milius se trompe sur la date du début de l'invasion de l'Afghanistan qui n'est pas 1983 mais 1979. Le film est effectivement sorti pendant l'organisation des Jeux olympiques de Los Angeles en 1984 que l'URSS avait boycottés en réponse au boycott américain des Jeux de Moscou organisés en 1980.

Américains que nous admirons votre héroïsme, votre dévotion à la liberté et votre combat sans relâche contre vos oppresseurs.²⁷⁶

On touche alors au cœur de toute la complexité politique du film. Bien que vilipendé par la presse démocrate et progressiste, le film trouva des appuis dans l'aile gauche du parti démocrate. Dans un article publié dans la revue *The Nation*, souvent décrite comme « gauchiste » par ses détracteurs, Andrew Kopkind écrit :

Milius a produit la plus convaincante des histoires sur la résistance populaire à l'oppression impérialiste depuis l'inimitable *Bataille d'Alger*. Il n'a que de l'admiration pour ses enfants de la guérilla et il comprend leurs motivations (et excuse leur naïveté) bien mieux que les réalisateurs hippies de la contre-culture des années 1960. Je choiserais les Wolverines du Colorado plutôt qu'un petit groupe d'amis de Harvard en cas de situation révolutionnaire²⁷⁷.

Popkind, comme Milius, ne voit dans cette histoire qu'une ode à l'esprit de résistance. Ce qui est particulièrement frappant c'est de voir les moudjahidines présentés comme des héros de la résistance contre l'ennemi communiste sans aucune référence à la dimension islamique de cette résistance²⁷⁸. Les références religieuses ne sont pas absentes du film, mais elles se concentrent sur l'affirmation d'un christianisme qui définit le camp des Américains libres face à l'athéisme antireligieux des troupes communistes. Le moudjahid est célébré au titre de son courage, de son abnégation, de son sens de la patrie, c'est-à-dire sur des valeurs partagées par la nation américaine, mais très peu représentatives de la diversité présente dans la résistance afghane de l'époque. Même rétrospectivement, John Milius ne fait aucun rapprochement entre la résistance afghane, la présence d'Ousama Ben Laden parmi les moudjahidines afghans, la guerre de l'Irak comme prolongement de la guerre en Afghanistan en 2001 ; il déclare sereinement au journaliste qui lui demande ce qu'il pense du choix du titre de son film pour nommer l'arrestation de Saddam Hussein en 2003 que le succès de l'opération correspond bien à

²⁷⁶ « To watch the courageous Afghan freedom fighters battle modern arsenals with simple hand-held weapons is an inspiration to those who love freedom. Their courage teaches us a great lesson -- that there are things in this world worth defending. To the Afghan people, I say on behalf of all Americans that we admire your heroism, your devotion to freedom, and your relentless struggle against your oppressors. » *Archives Ronald Reagan*, Discours sur l'observation d'un jour de recueillement pour l'Afghanistan, 21 mars 1983. Disponible en ligne : <http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1983/32183e.htm>. Consulté le 2 janvier 2015.

²⁷⁷ Cité dans Kaufman, *op. cit.*

²⁷⁸ Ce constat devient amèrement cocasse quand on se souvient que l'opération Red Dawn lance la guerre en Irak en 2003 et ouvre ainsi un chapitre fondamental dans l'histoire de l'islam politique et du terrorisme jihadiste mondialisé.

l'esprit du film : « C'est l'esprit des Wolverines. Le message de *Red Dawn*, c'est la libération des opprimés²⁷⁹. »

La figure du guérillero/partisan semble satisfaire deux pôles politiques opposés. Cela ne peut s'expliquer que par le traitement particulier que le film donne à la figure du partisan. Ce dernier est d'abord présenté comme un soldat bien plus qu'un guerrier. Le partisan est défini par sa discrétion, son entraînement, sa prise de risque raisonnée mais aussi sa camaraderie, son sens du devoir et son abnégation. Les Wolverines cherchent à se militariser et ce projet permet de voir dans *Red Dawn* un embryon de film de guerre. Le film répond à la définition du film de guerre que Kathryn Kane donne dans son article qui traite des films sur la Seconde Guerre mondiale²⁸⁰. Kane explique que le genre exige le traitement simultané de deux thèmes complémentaires. Le premier traite des problèmes de victoire ou défaite, alors que le second se concentre sur la vie sociale du groupe, généralement un groupe de soldats. « Le mouvement vers la victoire ou la défaite est représenté dans les scènes de combat. Le mouvement vers l'intégration et la désintégration du groupe] est représenté dans les scènes de vie courante à l'extérieur des batailles. »²⁸¹ Les deux thèmes sont nécessaires et interdépendants. La victoire est conditionnée par une intégration réussie des individualités militaires qui doivent former une équipe pour arriver ensemble à l'héroïsme.

Mais si ce film culte parle si bien de l'esprit américain, ce n'est pas tant à travers son hommage à la résistance militaire, que grâce à la présence discrète de la forme générique la plus importante dans la culture populaire américaine : le western. Le film s'ouvre sur un montage typique des westerns : d'abord des plans larges qui célèbrent une nature splendide, typique de l'Ouest américain, riche de forêts et de rivières brûlées par les couleurs hivernales : c'est l'aube rouge du titre. La deuxième partie du montage d'introduction propose le plan de demi-ensemble d'une petite ville traversée par une rue principale, dans laquelle trône fièrement une station-service Chevron²⁸². La mise en place diégétique à travers le contraste entre la nature et la petite ville tranquille est

²⁷⁹ « The spirit of Wolverines. The message of *Red Dawn* is to liberate the oppressed. », USA Today, *op. cit.*

²⁸⁰ Kane (Kathryn), « The World War II Combat Films » in Gehring (WD), *op. cit.*, p. 85.

²⁸¹ « The movements towards victory or defeat is depicted in combat scenes. The movement towards integration and desintegration is depicted in scenes of general behavior in and out of battle. » *Ibidem.*

²⁸² La station-service, qui est simplement une norme du paysage urbain américain, ne participe sûrement pas à une potentielle critique de la politique américaine au Moyen-Orient, puisque tel n'est pas le propos du film. Cependant on ne peut s'empêcher de trouver son apparition très ironique.

aussi une habitude du western. Mais la référence la plus directe à la dimension mythique et patriotique de ce genre cinématographique se trouve dans la séquence du cours d'histoire au début du film. Au moment où le professeur, d'abord en contre-jour, veut s'avancer vers la fenêtre pour voir de plus près les parachutistes qui commencent à tomber du ciel, il sort de la pénombre du premier plan pour entrer dans la lumière qui se trouve au milieu du champ. La mise en scène évoque irrémédiablement celle de John Ford dans son œuvre majeure *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*, 1956).

L'évocation de l'Ouest sauvage permet un retour vers une « nature masculine » perdue. À la 19^e minute du film, les Wolverines organisent une véritable initiation en communiant avec la nature et avec une « nature masculine ». Après avoir abattu un cerf, ils demandent au plus jeune du groupe de boire le sang encore chaud de l'animal. La séquence n'existe pas tant pour illustrer les conditions de survie difficiles auxquelles les jeunes résistants doivent faire face, mais plutôt pour souligner la contribution de cette expérience de résistance à la masculinité naissante de ces jeunes garçons. « Tu dois le faire. Tu dois boire », répètent les aînés au plus jeune. « Mon père a toujours dit qu'après avoir fait ça, tu n'es plus jamais le même » précise, comme un encouragement, le garçon qui semble à peine plus âgé que celui qui est en train d'être initié. Il est crucial que cette séquence, qui se passe en pleine nature, exclut les membres féminins du groupe. Car c'est bien à un rite de passage vers la masculinité que se livrent les jeunes garçons qui laissent pour un temps leurs préoccupations militaires et stratégiques, comme si cette initiation était une préparation nécessaire à la victoire future.

Le retour à la nature, pour y puiser une masculinité authentique qui aurait été perdue dans la modernité, est un argument majeur de la réaction « masculiniste » aux arguments sur l'égalité des sexes à la fin des années 80. Michael Kimmel, dans sa magistrale histoire de la masculinité aux États-Unis, résume ainsi leur vision de la situation :

Comme leurs prédécesseurs au début du siècle, les masculinistes contemporains soutiennent que les hommes de leur époque sont devenus indifférents, blasés, nerveux, féminins. Psychologiquement, ils pensent que cela vient du fait que les hommes n'ont pas été séparés de leurs mères comme ils le devraient. L'absence du père au foyer et la disparition du système d'initiation signifient que les hommes ont appris le sens de la virilité par les femmes et spécialement par leurs mères. Bly soutient que l'authenticité masculine a été détruite par la révolution industrielle, car les hommes abandonnaient leurs enfants pour partir à l'usine. Les mères ont également prodigué une attention incestueuse envers leurs fils, excluant le père et gardant le garçon dépendant d'elles bien plus longtemps

qu'elles ne l'auraient dû. Les « mythopoètes » pensent donc que le problème des hommes vient d'une séparation incomplète, et voilà qu'ils s'enfuient dans les bois où ils peuvent échapper au monde des femmes – des mères, des épouses et des enfants – des responsabilités et des corvées. Là, ils peuvent « reconnecter » entre eux, redécouvrir la nature masculine, honorer leurs ancêtres comme des mentors potentiels, affirmer leur propre masculinité et entériner celle des autres.²⁸³

Les Wolverines sont les tenants de la révolution reaganienne. Ils n'ont pas peur de rompre avec les générations précédentes puisque la situation critique ne leur laisse plus le choix. Pour remporter la victoire, ils ne peuvent compter que sur eux-mêmes et ils doivent se débarrasser de toutes les erreurs et les errances de la génération précédente : celles des luttes pour les droits civiques qui est perçue comme ayant amené les États-Unis au bord de leur perte dans les années 1970. Ainsi, dans le film, les fils s'initient seuls à la virilité. Moins de cinq minutes après la séquence du rite de passage, une nouvelle séquence confirme la nécessité de cette culture et clarifie la mission de ces jeunes partisans. On voit les jeunes descendre en secret à la petite ville pour essayer de rendre visite à leurs familles. Ils découvrent que des camps de concentration et de rééducation ont été ouverts et que leurs parents y sont internés. Outre la référence supplémentaire à la Seconde Guerre mondiale, la scène donne lieu à un échange poignant et mélodramatique entre des fils devenus partisans et un père interné qui leur fait jurer de le venger. Comme nous l'a expliqué Linda Williams dans l'article déjà cité, le mode mélodramatique permet de faire clairement ressortir la dimension morale de la situation diégétique. La génération du père est punie pour ses erreurs et la rédemption apparaît comme être la vraie mission de ces moudjahidines américains. La figure du partisan dans *Red Dawn* rappelle le mythe du Bon Sauvage. Les montagnes, et l'esthétique exacerbée que la mise en scène donne à cet environnement plantent le décor naturel. Cet espace, qui donne lieu aux rites de passage, est aussi celui de la révélation d'une « nature humaine cruelle ». Dans la première moitié du film, les jeunes

²⁸³ « Like their turn of the century forbears, contemporary masculinists, argue that men today are listless, lifeless, enervated, feminized. Psychologically, they claimed that this is because men have not adequately separated from their mothers. The absence of the father at home and the disappearance of the apprenticeship system means that men have learned the meaning of manhood from women, especially from their mothers. Masculine authenticity was destroyed by the industrial revolution, Bly argues, because fathers abandoned their sons and went to work in factories. Mothers have also retained an incestuous dedication to their sons, excluding the father and keeping the board dependence on her longer after he needed to break away. Thus, 'mythopoets' argue, the problem for man is incomplete separation, and so off they run to their woods, where they can escape the world of women – mothers, wives, children – and workplace responsibility and drudgery. Here they can bond with each other, rediscover manly nurture, honor their ancestors as potential mentors, and validate each other's, and hence their own, manhood. » Kimmel, *op. cit.*, p. 317.

partisans, qui n'ont pas d'armes, sont obligés de confectionner des flèches indiennes pour lutter contre les agents communistes.

La première capture de prisonnier communiste donne lieu à un dilemme cornélien typique des films de guerre. En effet, les jeunes partisans vont découvrir que le prisonnier était renseigné sur eux par un traître. Un des membres de la résistance sera découvert et son exécution, ainsi que celle du prisonnier communiste, lance le débat classique autour de la cruauté nécessaire de la lutte politique en temps de guerre. La discorde s'installe au sein du petit groupe et l'inévitable question est posée : si l'on exécute l'un de nos frères, qu'est-ce qui nous différencie de ceux que nous combattons ? La réponse émane du leader (Patrick Swayze) : « On vit ici ». C'est donc le droit naturel du territoire qui sert ici d'argument moral et politique. La réponse du résistant sert d'aveu sur l'absence de différence substantielle entre leur méthode militaire et celle de leurs adversaires. La légitimité du combat n'a donc rien à voir avec les méthodes employées ou les tactiques.

Évidemment cette séquence trouve une résonance particulière au moment où, presque 20 ans plus tard, les États-Unis doivent faire face à un dilemme similaire lors de leur engagement militaire en Afghanistan et en Irak. La question de l'utilisation de la torture par l'armée américaine et par la CIA est l'un des débats les plus sensibles des années 2000. Lors de l'annonce du baptême de l'opération de capture de Saddam Hussein d'après le titre de son film, on ne manque pas de rappeler cette séquence à John Milius : « En Irak, la donne a changé; les États-Unis sont dans une situation où nous occupons un pays et nous devons subir le genre d'attaque que les Wolverines commanditent dans *Red Dawn* »²⁸⁴. Milius répond :

Je pense que c'est complètement différent. Nous faisons ce que nous avons dit que nous allions faire. Bush était très clair après le 11 septembre sur ce qu'il allait faire et il n'a pas vraiment dévié de ça, que les gens apprécient ou pas. Il a été assez résolu quand il a dit : "soit vous êtes avec nous, soit vous êtes contre nous" et là où nous trouverons des gens contre nous, nous irons les chercher, nous ne tolérerons pas des explosions dans nos villes ni la mort de dizaines de milliers d'Américains. Nous n'allons pas nous soumettre²⁸⁵.

²⁸⁴ « In Iraq, the tables have turned ; the United States is in a situation where we are occupying the country and we have to make ourselves open to the attacks that the Wolverines were perpetrating in Red Dawn » Dwyer, *op. cit.*

²⁸⁵ « I think that's a whole other thing. Where doing what we said we're going to do. Bush was very clear after 9/11 about what he was going to do, and he hasn't really deviated from that, even though people haven't liked it or anything else. Is been fairly resolute in saying : 'you're either for us or against us'. And

En 1984, la perception des choses est bien différente. Les coiffes afghanes, les keffiehs arabes, les flèches des indiens, les embuscades et les attentats, les bataillons d'exécution sommaire, la consommation de sang, tout cela participe d'une régénération de la volonté de puissance américaine. C'est à la condition de « redevenir » un Bon Sauvage que l'homme blanc américain renoue avec sa « Destinée Manifeste ». La figure du Bon Sauvage dans *Red Dawn* donne aussi un exemple frappant des mérites que peut atteindre l'individu libéré de toute forme de gouvernement. La chasse, la faim, les conditions difficiles de survie, en bref tout ce qui fait l'héroïsme de ses partisans, est une célébration des potentialités naturelles de l'individu de s'élever dans la nature comme dans la société par ses propres moyens. Les Wolverines sont des *go-getters*, une version plus rude, plus naturelle, plus authentique, et donc plus masculine, de l'esprit qui anime dans les centres urbains la génération « yuppie » illustrée par Bud Fox, le jeune héros de *Wall Street* d'Oliver Stone (1987), interprété par Charlie Sheen trois ans après *Red Dawn*.

C.2 Invasion USA (Joseph Zito, 1985) : la sympathie pour le spectacle terroriste.

La dimension raciale, inséparable de la dimension genrée, est au cœur du fantasme de l'invasion. Michael Kimmel conclut ainsi son histoire de la masculinité dans les années 1990. Il fait le constat suivant : « Les hommes se sentent plus assiégés de nos jours que jamais. Et ceux qui se plaignent le plus bruyamment sont précisément les hommes blancs hétérosexuels de classe moyenne²⁸⁶. » Kimmel rappelle qu'il n'y pas que la production hollywoodienne qui se fait le chantre d'une angoisse masculine d'une irruption étrangère qui viserait le cœur de l'Amérique blanche hétérosexuelle. L'historien culturel prend pour exemple l'un des groupes les plus populaires au tournant des années 90, Guns N' Roses :

Dans une chanson, « One in a Million », le chanteur du groupe Axl Rose, chante à propos des nouveaux venus dans son quartier, pourvoyeurs potentiels de terrorisme et de maladies, et qui rendaient la vie plus difficile :
Immigrés et pédés

where we find people against us, we're going to get'em and we're not going to tolerate blowing about our cities and killing tens of thousands of Americans. We're not going to roll over. » *Ibidem*.

²⁸⁶ « Men feel as besieged today as ever. And the very men who are complaining the most seemed to be precisely those middle-class straight white men. » Kimmel, *op. cit.*, p. 332.

Je ne les comprends pas
Ils viennent dans notre pays
Et se croient tout permis

...] GN'R représente les pires tendances de la politique des hommes blancs de classes populaires et de classes moyennes, une politique du ressentiment et de la revanche. Pressés par une économie en récession, ignorés par une classe politique indifférente à leurs suppliques, ils retournent leur rage contre ceux qui sont juste en dessous dans l'échelle sociale, ceux qui ont encore l'espoir d'attraper une miette du gâteau américain²⁸⁷.

Les marges de la production hollywoodienne veulent s'adresser directement à cette frange de la population, blanche et défavorisée, qui n'accepte pas de se sentir exclue du rêve américain, de la promesse de réussite et de richesse, surtout quand cette promesse est tenue pour certains immigrants plus récents et non blancs. Les films de Cannon sont nettement représentatifs de ce segment commercial. Le fantasme de l'invasion est évidemment idéal pour mettre en scène ce sentiment d'aliénation au sein de sa propre société.

Les raisons d'un « navet ».

Alors que, malgré les critiques envers son clair soutien à la politique gouvernementale, *Red Dawn* peut être décrit comme un film culte, *Invasion USA* est unanimement décrit par la critique comme un navet. *Variety* trouve qu'« une histoire stupide serait presque pardonnable s'il n'y avait la représentation d'innocents charcutés.²⁸⁸ » Le très populaire critique Roger Ebert conclut son texte par une question et une réponse qui doit résumer tout son article : « Est-ce un mauvais film ? Un très mauvais.²⁸⁹ » Le *New York Times* fait immédiatement le parallèle entre *Red Dawn* et *Invasion USA*, à la défaveur du dernier : *Invasion USA* « est d'une bêtise qui nous fait

²⁸⁷ « In one song, 'One in a Million', lead singer Axl Rose sang about the newcomers to his neighborhood who were making life so difficult, who were potential harbingers of the terrorism and disease :

Immigrants and faggots
They make no sense to me
They come to our country
And think they'll do as they please...

...] GN'R represent the worst tendencies of working and middle-class white male politics, the politics of resentment and retaliation. Squeezed by a shrinking economy, ignored by politicians indifferent to their plight, they turn rage on those just below them on the social ladder, those who are still hoping to land a piece of the American pie. » *ibid.*, p. 326

²⁸⁸ « The brainless plot would be almost forgivable were it not the depiction of innocents butchered » *Variety*, « Invasion USA », 31 décembre 1984. Disponible en ligne : <http://variety.com/1984/film/reviews/invasion-u-s-a-2-1200426562>. Consulté le 3 janvier 2015.

²⁸⁹ « Is this a bad movie ? Real bad. », Roger Ebert, *Chicago Sun-Times*, 27 septembre 1985, disponible en ligne : <http://www.rogerebert.com/reviews/invasion-usa-1985>. Consulté le 3 janvier 2015.

regretter le bon sens et la conviction de *Red Dawn* de John Milius.²⁹⁰ » La presse des grandes villes, à tendance démocrate, celle dont Ronald Reagan se méfiait en la disant acquise aux thèses marxistes, n'apprécie guère le film. Comme pour *Red Dawn*, les critiques ne voient pas d'un très bon œil la collusion évidente et assumée entre le film et la politique gouvernementale. Le *New York Times* parle du film comme d'une histoire typique de « Debout, l'Amérique !²⁹¹ », un des slogans utilisés par Ronald Reagan pendant sa première campagne électorale, qui appelle au réveil de la nation américaine après la torpeur des années Carter. Comme pour le film de John Milius²⁹², la violence des images et l'usage abusif des morts en gros plan font partie des reproches prégnants²⁹³.

Les critiques se concentrent également sur le manque de vraisemblance des présupposés politiques et la caricature à l'œuvre quand il s'agit de caractériser la société américaine. « Qui sont ces envahisseurs ? » se demande Ebert. « Leur chef s'appelle Rostov et il semble parfois russe, mais parle souvent comme un américain. Ses compagnons sont parfois orientaux, parfois latinos, généralement anonymes »²⁹⁴. Le *New York Times* souligne aussi l'incongruité d'une coalition entre Cubains, Soviétiques et Arabes non identifiés, en tenues militaires, qui débarquent sur le sol américain avec une facilité déconcertante pour y « instiguer le chaos en commettant une série d'actes terroristes qui tourne les voisins les uns contre les autres, les civils contre la police, La police contre les civils²⁹⁵ ».

Mais c'est surtout sur la prestation de Chuck Norris et sa participation au scénario que se concentrent les critiques. Pour le *New York Times* :

Alors que dans son film précédent, *Sale temps pour un flic*, M. Norris le champion de karaté devenu acteur, paraissait sur le point de devenir une sorte de Clint Eastwood en mode mineur, il perd toute crédibilité dans ce film affreux. Même si M. Norris a collaboré au scénario et au choix du réalisateur (Joseph Zito), le film le traite comme s'ils voulaient prouver qu'il n'avait absolument aucun futur sur les écrans.²⁹⁶

²⁹⁰ « Movie of the goofiness to make one long for the sanity and conviction of John Milius's *Red Dawn* » Canby (Vincent), « Invasion USA », *New York Times*, 27 septembre 1985.

²⁹¹ « Wake up, America ! »

²⁹² La réputation de *Red Dawn* comme film gore et carnassier est telle que la version DVD sortira avec un compteur « de morts » optionnel qui s'affiche dans l'angle supérieur gauche de l'écran.

²⁹³ *Variety*, *op. cit.* ; Canby, *op. cit.*

²⁹⁴ « Who are they ? Their leader, named Rostov, sometimes seems Russian, usually sounds American. His followers are sometimes Oriental, sometimes Latino, usually anonymous », Ebert, *op. cit.*

²⁹⁵ « They sow chaos by committing a series of terrorist acts that turned neighbor against neighbor, civilians against police, police against civilians », Canby, *Ibid.*

²⁹⁶ « Though in his last movie, *Code of Silence*, Mr. Norris, the karate champion turned movie actor, seemed on the verge of becoming the kind of beginner Clint Eastwood character, he was his own credibility in this

Roger Ebert, lui aussi, regrette que Chuck Norris n'ait pas continué le début d'une carrière prometteuse et cite comme référence les films précédents de Norris. Ebert a sa propre explication de cet échec :

Le film est une production du groupe Cannon, qui fait parfois de bons films et parfois des navets comme celui-ci. La théorie est que le nom d'une star comme Norris aidera au succès du film dans le Tiers monde. Cette théorie n'a fait que détruire la crédibilité au box-office de Charles Bronson, et Norris semble lui emboîter le pas.²⁹⁷

Cependant, *Invasion USA* fait partie des grands succès de Cannon au box-office puisqu'il occupe la 50e place du classement de l'année 1985, année phare pour les films d'action reaganiens à grand spectacle. Sorti en septembre, le film reçoit la concurrence d'énormes *blockbusters* : *Back to the Future* sorti en juillet et *Rocky IV* (Stallone) sorti en novembre, arrivent respectivement premier et troisième du box-office de l'année. La même année, *Rambo : First Blood part II* (Rambo II : la mission – G. Cosmatos) était sorti au mois de mai. Les chiffres de la location de vidéocassettes renforcent encore le succès populaire du film : en 1986, *Invasion USA* arrive plusieurs mois consécutifs dans le top 3 des locations de vidéoclubs²⁹⁸. Ce relatif succès populaire tranche avec les avis professionnels des grands titres de la presse écrite.

Évidemment, la *persona* de Sylvester Stallone, l'acteur de deux films parmi les trois plus grands succès du box-office de 1985, et figure emblématique du film d'action reaganien, n'a rien à voir avec celle de Chuck Norris. Ce dernier incarne une Amérique socialement et racialement distincte de celle que peut incarner Sylvester Stallone, l'Italo-Américain. Rétrospectivement, un commentaire de 2005 sur la page de *Invasion USA* du site très populaire de *Rotten Tomatoes*, nous éclaire sur l'état d'esprit de l'époque : « L'idée n'est pas de faire de la grande propagande, mais de combiner des choses que tout le monde détestait en 1985 (terroristes, communistes) et de le mettre en face de

awful movie. Even though Mr. Norris collaborated on the screenplay and helped to choose the director (Joseph Zito), the movie treats him as if it's wanted to prove that he has absolutely no future on the screen. » Canby, *op. cit.*

²⁹⁷ « The movie is a production of the Cannon Group, which sometimes make good movies and more often makes junk like this. The theory is that the big-name starlike Norris will help the movie make money in the Third World. That theory has all but destroyed the box office credibility of Charles Bronson, And Norris seems to be following in the same footsteps. » Ebert, *op. cit.*

²⁹⁸ *Billboard*, 17 juin 1986, p. 56

choses que tout le monde aimait (Norris, des armes) et d'y prendre du plaisir »²⁹⁹. C'est le succès populaire d'une *persona* définie par son enracinement dans une subculture machiste, blanche défavorisée (*redneck, badass*) et patriotique qui est la cible de Cannon et des cousins Golan et Globus. On ne se préoccupe pas de l'histoire, ni de la vraisemblance ou de la couleur politique du film. Le « plaisir du texte » vient plutôt de l'entêtement d'un mâle blanc, héros/héraut des couches populaires qui se sentent dépossédées du rêve américain et qui jouissent non pas de le voir agir contre une menace terroriste à laquelle personne ne croit - et que le film n'essaie pas vraiment d'établir - mais plutôt d'une série d'actions qui doivent remettre le rêve américain à l'ordre du jour pour ceux qui s'en sentent exclus. Les terroristes ne sont donc pas la véritable cible de Norris dans le film, pas plus que le communisme : le plaisir vient de voir exploser, en même temps que les corps terroristes, une certaine illusion de l'« American Way of Life » qui a déçu de nombreux laissés pour compte au début des années 1980, spécialement ceux qui auraient dû bénéficier d'une « part du gâteau » comme l'écrit Michael Kimmel : les hommes blancs hétérosexuels.

Invasion USA se résume assez rapidement. Il s'ouvre sur un bateau de réfugiés cubains, cruellement abattus de sang-froid par ce qui s'avérera être des guérilleros communistes dealers de cocaïne. Les guérilleros arrivent en Floride. Ils sont menés par un agent russe : Mikhail Rostov (Richard Lynch). Rostov est l'ennemi mortel de l'ex-agent de la CIA Matt Hunter (Chuck Norris). Sa haine le pousse à faire une pause dans son plan d'invasion du territoire américain pour aller personnellement faire exploser la maison de Hunter, et lui notifier par là sa présence sur le territoire. L'agent de la CIA reprend donc du service et part à la poursuite de Rostov. Pendant ce temps, une coalition internationale communiste débarque sur les plages de Floride et commence à semer la terreur un peu partout dans l'état : en déclenchant une fusillade dans un bar cubain, en mettant à feu et à sang un centre commercial en pleine célébration de Noël, en provoquant des émeutes raciales et en essayant de faire exploser un bus scolaire dans lequel les enfants enchaînent les comptines. Hunter réalise finalement que le nombre de terroristes est important et qu'il ne pourra pas venir à bout de tous par lui-même. Il tend un piège avec l'aide des autorités et prend l'ensemble des terroristes en embuscade dans la scène finale.

²⁹⁹ « The point isn't really to make anything remotely resembling a coherent propaganda piece, but to combine some things that everybody hated in 1985 (terrorists, Communists) and put them opposite some things that everybody loved (Norris, guns), and be delighted thereby. » *Ibidem*

Le plaisir de l'attentat et la négociation de la « blanchité ».

Invasion USA est lui aussi un véhicule de la politique reaganienne. Il y a une confusion totale entre terrorisme et communisme, entre terrorisme et internationalisme. Il suffit de donner un accent étranger à un personnage pour qu'immédiatement il soit caractérisé comme un terroriste potentiel. Comme l'ont souligné les critiques, très peu de soin est apporté à la caractérisation de Rostov. Ce manque est compensé par le jeu très expressionniste de Richard Lynch, qui révèle ainsi son habitude des films à petit budget. Son physique est unique : grand, émacié, Lynch fut brûlé à plus de 70 pour cent lors d'un accident³⁰⁰ et ses cicatrices participent à caractériser son personnage. Le regard bleu acier, le teint blafard et les cheveux d'une blondeur telle qu'ils paraissent blancs donnent à Rostov une allure aussi russe qu'allemande. Le souvenir du nazisme ne le quitte jamais.

La scène d'introduction du personnage ne laisse aucun doute sur la volonté de faire fusionner terrorisme, soviétisme et nazisme. La première séquence montre un radeau de réfugiés cubains à la dérive. Seuls, au milieu de l'océan, ils craignent de mourir de faim. Ils attendent un sauvetage improbable. « Où est la Floride ? » demande un enfant. La question porte évidemment sur la terre promise pour ces migrants³⁰¹. L'arrivée d'un bateau des garde-côtes américains jette un espoir. Rostov, déguisé en garde-côte américain, souhaite cyniquement la bienvenue aux réfugiés qui éclatent de joie. Il propose sa main à l'un d'eux afin de le faire monter sur le bateau puis donne immédiatement l'ordre d'ouvrir le feu. Le massacre est indescriptible, il n'y a aucun survivant et la caméra s'attarde sur les cadavres d'innocents. La mise en scène diabolique de Rostov, son allure froide et glaciale, le jeu du chat et de la souris qu'il engage avec des victimes innocentes qu'il décime sans remords, tout cela rappelle les tropes comportementaux des nazis hollywoodiens et de leurs référents réels.

Du moins, c'est ce que le spectateur doit penser jusqu'à ce qu'on découvre que l'embarcation cache en réalité une importante cargaison de cocaïne. Aucune explication n'est donnée sur la présence de la drogue dans le bateau. Il en résulte un doute sur l'innocence complète des naufragés. Étaient-ils vraiment des réfugiés ? Ont-ils été manipulés ou comptaient-ils dans leurs rangs des passeurs de drogues ? La séquence

³⁰⁰ « Lynch Got Second Chance », *Times Daily*, Florence, Alabama, 17 mars 1971. Disponible en ligne : <http://news.google.com/newspapers?id=gAsAAAAIbAJ&sjid=3McEAAAAIbAJ&pg=2495,2878632&dq=richard-lynch+actor&hl=en>. Consulté le 5 janvier 2015.

³⁰¹ La référence à *Exodus* (Otto Preminger, 1960) est immanquable.

d'ouverture fait irrémédiablement le lien entre la présence des Sud-Américains et une série de problèmes graves : drogue, communisme, terrorisme. L'innocence et le statut de victime ne changent finalement rien à l'équation. Mais ce que l'on retient surtout c'est la conduite nazie du chef terroriste. La séquence suivante, dans laquelle il abat un dealer et plante une paille en métal dans le nez d'une toxicomane, renforce le sentiment que ce personnage n'est pas précisément une construction mimétique d'un agent communiste, mais puise la radicalité de sa vilénie dans la source nazie bien plus qu'il ne la puise dans la source communiste.

La dimension nazie du personnage est également construite par un trait commun aux films d'action qui soutiennent ouvertement la politique reaganienne : l'évitement du rappel de la dernière guerre, celle au Viêt Nam, pour revenir à une iconographie guerrière empruntée à la Seconde Guerre mondiale. Comme dans *Red Dawn*, l'invasion étrangère est le signe d'une Troisième Guerre mondiale qui se jouerait dorénavant sur le sol américain. L'imagerie de la Seconde Guerre sert finalement à caractériser ce qui est censé être la guerre suivante. À la 32e minute, on assiste à un débarquement de nuit sur les plages de Floride. Les navires affrétés sont d'ailleurs des bâtiments de guerre de la Seconde Guerre, comme le commentent plus tard les inspecteurs du FBI dépêchés sur les lieux pour enquêter. Dans la seconde partie du film, les envahisseurs sont arrivés à obtenir un arsenal militaire très impressionnant qui rivalise sans problèmes avec l'équipement de l'armée américaine. Il en résulte une opposition entre deux armées régulières qui brouille singulièrement la nature terroriste de l'invasion. Les spectateurs assistent en réalité à des séquences de film de guerre. En effet, un des développements du film conduit au constat que les forces de police sont évidemment inadaptées à la situation, ce qui légitime en conséquence l'entrée des forces militaires qui participeront seules aux actions héroïques. Cette tournure produit un éloge de l'armée qui sert opportunément la politique gouvernementale qui doit faire face à une grande résistance de la population quant aux investissements militaires. La police, pour sa part, représente ce que l'époque Reagan s'évertue à dévaloriser : la présence de l'État dans la société.

Mais dans la première moitié du film, les terroristes ne sont pas encore militarisés et sont plutôt définis par un cosmopolitisme révolutionnaire qui correspond parfaitement à la façon dont Ronald Reagan parlait du terrorisme international dans ses discours. Le débarquement sur la plage montre des hordes d'individus qui portent des moustaches, des bérets, des keffiehs arabes, qui parlent indistinctement russe, arabe et

allemand. Toute l'imagerie du guérillero sud-américain et du combattant palestinien est convoquée, puis immédiatement mélangée à des éléments germaniques. Ces derniers pourraient se justifier par le soutien que l'Allemagne de l'Est porte à différents groupes terroristes révolutionnaires à l'époque, mais cela renforce en priorité l'équation d'égalité entre ces envahisseurs communistes ou révolutionnaires et le souvenir nazi.

Le nom même du héros, Matt Hunter (chasseur), sa dimension solitaire, sa connaissance personnelle de l'antagoniste principal, participent à faire du personnage de Chuck Norris une évocation des chasseurs de nazis qui opéraient dans les décennies précédentes sur les deux continents américains. Mais il est important de rappeler que le plaisir du film ne réside pas tant dans la chasse aux communistes/terroristes/nazis, que dans les séquences d'explosion que cette chasse provoque. Il faudrait donc plutôt s'intéresser non pas aux personnages terroristes, mais aux environnements dans lesquels l'opposition entre le héros et les antagonistes apparaît.

Ainsi, à la 50^e minute, une attaque est organisée dans un centre commercial en pleine préparation des fêtes de Noël. Le début de la séquence est d'une tonalité burlesque. On voit un jeune garçon au regard malicieux, qui mastique avec arrogance un chewing-gum en défiant du regard l'agent de sécurité devant lui. Le garçon s'apprête à jeter son chewing-gum sur un magnifique pick-up aux couleurs nationales, rouge, blanc, bleu, et sur lequel trônent des autocollants typiques des publicités sur les véhicules de rallye. L'engin est exposé au centre de la galerie et constitue la principale pièce de convoitise offerte à tous les regards des passants. Il est sous haute surveillance et constitue donc une cible de choix pour le jeune garnement qui cherche à commettre son innocent méfait. Un jeu de regards de provocation s'installe entre le garçon et l'agent de sécurité. À la première occasion, le garnement lance son chewing-gum qui atterrit sur le pare-brise du véhicule. Immédiatement repéré par l'agent, le garçon prend la fuite avec l'homme à ses trousses. C'est en suivant cette mini course-poursuite que la caméra rencontre le corps du terroriste chargé de poser des explosifs dans le centre commercial.

Cette longue introduction est un jeu de miroirs où le jeune garçon occupe la place du malfaiteur et annonce la présence de terroriste, pendant que l'agent de sécurité anticipe l'arrivée imminente du héros justicier, Matt Hunter (Chuck Norris), sur les lieux. Il est intéressant de noter que Hunter arrive dans le centre commercial au volant d'un véhicule tout-terrain, similaire à celui exposé, si ce n'est sa vétusté et son usure évidente

qui proviennent de son intense utilisation. Le terroriste est rapidement démasqué et sa fuite dévoile la présence dans le centre commercial de plusieurs acolytes qui cachent des armes automatiques sous leurs vêtements et commencent immédiatement à tirer pour couvrir la fuite de leur camarade. C'est alors que jaillit à travers les murs le pick-up de Chuck Norris et que commence une série d'explosions qui jalonnent une séquence de 12 minutes ininterrompues. À chaque nouvelle explosion, c'est une Amérique de papier mâché qui explose.

Cette caricature de la société américaine est un des reproches majeurs adressés au film par la presse. Mais ce que cette dernière semble ignorer, c'est que le plaisir du spectateur réside justement dans le spectacle des destructions des décorations de Noël, de l'incendie des cartes de vœux, de l'effondrement d'un centre commercial entièrement décoré pour la messe annuelle de la consommation. Cette promesse de jouissance facile et immédiate ne correspond pas à la réalité quotidienne de toutes les classes sociales de la société américaine de l'époque. Les chiffres de l'économie américaine dans les années Reagan montrent clairement que tout le monde ne bénéficie pas de la libéralisation de l'initiative privée. Le PNB qui était de 4,6 % entre 1960 et 1969, passe à 2,9 % entre 1979 et 1990³⁰². Le taux de chômage était de 4,8 % entre 1960 et 1969. Il passe à 7,1 % entre 1979 et 1990³⁰³. Entre 1960 et 1973, la croissance du salaire horaire réel aux États-Unis augmentait en moyenne de 2,8 % par an. Sous Reagan, la croissance du salaire est de 0,4 % annuelle³⁰⁴. Dans le même temps, les dépenses sociales, qui entre 1960 et 1975 augmentaient annuellement de 6,5 %, augmentent de 2,7 %³⁰⁵ sous Reagan alors que le budget militaire bondit de 4,8 % à 6,5 % du PNB de 1977 à 1986³⁰⁶. Le spectacle de l'explosion du centre commercial n'est pas tant celui de l'explosion de la société américaine que celui d'un mythe de la société, où l'accès aux biens matériels et au pouvoir d'achat serait une réalité démocratique. Le geste de l'enfant qui souille avec son chewing-gum un objet de désir inatteignable matérialise la colère et la frustration de classes sociales exclues des facilités de la consommation. Il apparaît comme une alliance implicite entre l'acte terroriste et l'intervention de Chuck Norris qui provoque une destruction, source de plaisir cathartique. Le spectateur n'est pas tant invité à jouir de

³⁰² Mélandri, *op. cit.*, p. 23.

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 22.

l'attaque dans sa dimension antagoniste, mais plutôt de l'explosion d'un marché de la consommation qui est présenté comme un rêve interdit.

Le héros est lui-même en marge de cette société de l'opulence. Il est un héros/héraut *redneck*, de ceux qui sont vus comme des péquenauds par les consommateurs des grands centres urbains américains. Son pick-up, sa chemise en flanelle aux manches déchirées, son jeans délavé et étroit, sa barbe et sa casquette de routier caractérisent le chantre des classes populaires américaines et particulièrement celle des zones peu urbanisées. Le pick-up est un élément décisif dans cette lecture où race et classe prédominent et dirigent « le plaisir du texte ». Ce véhicule, particulièrement dans sa version usée et défaillante, est au cœur des stéréotypes sur les populations blanches non urbaines défavorisées, dites *white trash*³⁰⁷.

Comme le rappelle Matt Wray dans son étude sur la définition historique et culturelle du terme, les universitaires acceptent depuis quelques années seulement de considérer les plus basses classes sociales américaines blanches à travers le double prisme de la classe sociale et de la race³⁰⁸. Bien que les stigmates sociaux de ces populations prennent racine dans une histoire ancienne, c'est véritablement à la fin du XIXe siècle, à l'époque de l'épistémologie eugéniste, que la classe sociale est définie en terme de défaillance raciale : « Les eugénistes furent extrêmement efficaces pour dépeindre les *white trash* comme des dégénérés raciaux, inférieurs biologiquement et donc incapables de contribution positive à la société démocratique.³⁰⁹ » De son côté, John Hartigan écrit que *white trash* est une catégorie « identitaire rhétorique³¹⁰ » : « Le terme fonctionne comme une catégorie de pollution à travers laquelle les classes moyennes et les classes inférieures blanches américaines évaluent les comportements et les opinions des autres blancs de classe sociale similaire ou inférieure.³¹¹ »

Les auteurs constatent un fléchissement dans l'utilisation de la catégorie à partir des années 1980³¹². Cette évolution montre le passage d'un emploi uniquement stigmatisant vers une utilisation méliorative qui vise à l'affirmation d'une identité

³⁰⁷ Wray (Matt), *Not Quite White. White Trash and the Boundaries of Whiteness*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 1.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 5.

³⁰⁹ « Eugenists were extremely effective in portraying white trash as racially degenerate and biologically inferior and therefore incapable of making any positive contribution to a democratic society », *ibid.*, p.19

³¹⁰ Hartigan Jr (John), *Odd Tribes. Toward A Cultural Analysis of White People*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 113.

³¹¹ « The term functions as a category of pollution through which white middle and working class Americans evaluate the behaviors and opinions of other whites of similar or lower class status. » *Ibidem.*

³¹² *Ibid.*, p. 124.

revendiquée. Ce phénomène fait partie d'un mouvement plus large décrit comme « la transformation de l'identité blanche ».

En réponse aux multiples critiques et aux défis auxquels doit faire face le statut hégémonique de blanchité, la population blanche a développé une gamme de réponses rhétoriques qui équivaut à s'« ethniciser » pour répondre aux demandes politiques exprimées en termes ethniques ou raciaux. Un autre facteur significatif est la fréquence de mobilité vers le bas dans l'échelle sociale pour les blancs de classes sociales moyennes et ouvrières.³¹³

Les auteurs cités voient dans l'affirmation et la revendication de la catégorie infâme de *white trash* un héritage des luttes pour les droits civiques et une demande de reconnaissance calquée directement sur les mouvements d'émancipation des minorités ethniques et raciales. « La fascination pour ceux qui habitent dans des mobile homes suit des tendances qui avaient, au départ, laissées les blancs de côté : le hip-hop, le gangster rap, avec leur insistance sur la pauvreté et la violence. Voilà donc la pauvreté et la violence pour les blancs³¹⁴ ». Le style *redneck* commence à déborder la réalité sociale pour devenir une catégorie subculturelle. « Se décrire comme un péquenaud ne veut pas forcément dire qu'on est un péquenaud de naissance ou par fatalité professionnelle, mais plutôt s'identifier avec une attitude et un style de vie anti-bourgeois.³¹⁵ »

Invasion USA convoque un héros qui a choisi les attributs des catégories blanches les plus défavorisées, homme du sud, solitaire et enclin à une immense violence. Évidemment, le plaisir du film est palpable pour des catégories de spectateurs qui ne se reconnaîtraient pas sous l'appellation de *white trash*. Nous ne voulons pas suggérer que seules les classes ostracisées blanches peuvent apprécier le film, ni qu'ils puissent représenter la cible commerciale principale de Cannon. Mais nous voudrions souligner que la possibilité de s'identifier à Matt Hunter et de « jouir » de son héroïsme n'est pas incompatible avec la jouissance de voir les terroristes causer des destructions au cœur d'une certaine Amérique. En fait, les deux plaisirs sont presque nécessaires et

³¹³ « In response to multifaceted critiques of and challenges to the hegemonic status of whiteness, whites have developed a range of responses that amounts to 'ethnicizing' in the face of political demands articulated in ethnic and racial terms. Another significant factor is the increase in downward mobility for whites in the middle and working classes. », *Ibid.*, p. 110.

³¹⁴ « The fascination with trailer-park esthetics neatly parallels a trend that has left whites by the side of the road : hip-hop and gangster rap, with their emphasis on impoverished roots and violence. This is poverty and violence in a white setting. » *Ibid.*, p. 120.

³¹⁵ « To call oneself a redneck is not so much to be a redneck by birth or occupational fate but rather to identify with an anti bourgeois attitude and lifestyle. », *Ibidem*.

interdépendants. Certains spectateurs peuvent prendre du plaisir à voir agir protagonistes et antagonistes, héros et terroristes.

Car si l'invasion pose évidemment un problème qu'il faut combattre, les actions des terroristes sur le territoire, bien qu'elles soient criminelles, sont représentées sur un mode mélodramatique qui invite le spectateur à adopter une position morale face aux événements. Ces terroristes s'attaquent finalement à tout ce qui effraie les classes blanches défavorisées : l'immigration de masse, la drogue, la prostitution, la promiscuité et l'insécurité. Au fil de leur invasion, les terroristes (et Hunter) affrontent toutes ces menaces, et particulièrement celle posée par l'immigration sud-américaine.

Ces derniers sont présentés tour à tour comme des réfugiés, des trafiquants et des consommateurs de drogues, des prostituées et des proxénètes, et finalement des guérilleros révolutionnaires communistes. On peut s'interroger au fil des séquences, sur le mal qu'il y a à exécuter sommairement trafiquants, filles de joie ou marginaux ; ou bien à voir exploser des bordels, des centres commerciaux inaccessibles ou encore des quartiers cossus et *WASP* qui sont justement ceux qui se définissent contre la subculture *redneck*. Ce n'est pas cette Amérique que Norris défend. Ce n'est pas pour cela qu'il devient un héros. Ce n'est pas non plus à cause de ces crimes-là que les terroristes posent problème finalement.

Une séquence du film montre bien la volonté de fédérer les spectateurs contre ce qui est représenté comme un certain discours dominant. A la recherche de Rostov, Hunter se rend dans un bordel où tenanciers et prostituées sont tous sud-américains. Une bagarre au couteau éclate et une fille s'enfuit chercher les proxénètes du lieu. L'un d'eux est un Sud-Américain bodybuildé. La séquence permet de mettre face à face la masculinité *redneck* de Norris et un corps qui rappelle un discours dominant : celui des *blockbusters* où les corps bodybuildés et hypertrophiés d'immigrés plus ou moins récents comme Schwarzeneger, Stallone ou Lundgren, symbolisent une blancheur socialement intégrée. Ce sont les corps typiques des *hard bodies* reaganien décrits par Tasker et Jeffords. Le corps du proxénète qui fait face à Norris s'inscrit dans ce discours et propose une inscription de ce corps sud-américain dans ce discours hégémonique. Le spectateur jouit de la supériorité de Norris sur un corps qui symbolise la collusion entre un discours dominant et la présence des immigrés latinos. Le plaisir de voir ce bodybuilder latino au tapis face à Norris cristallise les frustrations de certaines classes marginales d'une identité blanche qui ne jouit pas des mêmes prérogatives raciales que

les classes sociales blanches supérieures. La victoire de Hunter/Norris est celle d'une masculinité blanche marginalisée, socialement et racialement, qui cherche une place dans la culture populaire de son époque et se reconnaît autant dans l'envie de sauver le pays d'une invasion que dans le plaisir de la « table rase » que cette invasion pourrait proposer.

Conclusion

Alors que le film d'action est le véhicule privilégié de la politique néo-conservatrice qui apparaît sous Reagan, on voit poindre un potentiel paradoxe. Cette forme essentiellement spectaculaire semble uniquement participer à la dépolitisation du thème terroriste et à sa transformation en simple antagonisme fictionnel. On ne sait généralement rien des revendications de ces terroristes, de leurs causes, si ce n'est qu'ils sont marxistes, voire communistes, révolutionnaires - c'est-à-dire violents - et qu'ils ne sont pas américains. Mais la même forme générique, précisément à cause du réductionnisme des contextes politiques qu'elle opère, permet aussi d'incarner remarquablement l'idéologie dominante et les objectifs politiques de l'administration au pouvoir. Il se met en place, à l'époque de Reagan, un « eux contre nous » que les films sur le terrorisme illustrent à la perfection. Cette idéologie clivante et manichéenne cherche à rompre avec ce qui est perçu comme les égarements diplomatiques du gouvernement précédent, accusé d'immobilisme en raison de sa volonté d'embrasser la complexité de chaque situation politique.

De plus, la dimension spectaculaire n'apparaît pas sans dimension idéologique. Le spectacle lui-même provoque un dispositif spectatorial dans lequel la circulation entre les identités fictionnelles des personnages du film et celles des spectateurs provoque une relation politique et idéologique au spectacle. Linda Williams décrit parfaitement cette dimension à travers ce qu'elle appelle le mélodrame. Dans sa pensée, le mélodrame n'est pas un genre en lui-même mais « le mode fondamental du cinéma populaire américain ³¹⁶».

Le mélodrame] n'est pas un genre spécifique comme le western ou le film d'horreur ; ce n'est pas le « dérivé » du récit classique réaliste ; on ne peut pas le restreindre au film à l'eau de rose, au film larmoyant ou au mélodrame familial, bien qu'il les englobe tous. Le mélodrame est plutôt une forme américaine et démocratique qui vise la révélation dramatique de vérités morales et émotionnelles à travers la dialectique du pathos et de l'action.³¹⁷

³¹⁶ « Melodrama is the fundamental mode of popular American moving pictures. » Williams (Linda), « Melodrama revised » in Browne (Nick)(dir.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1998, p.42

³¹⁷ « It is not a specific genre like the western or horror film ; it is not the « deviation » of the classical realist narrative ; it cannot be located primarily in woman's films, « weepies », or family melodramas, though it includes them. Rather, melodrama is a peculiarly democratic and American form that seeks dramatic relations of moral and emotional truths through the dialectic of pathos and action. » *ibidem*

Mais là où sa critique touche toute sa profondeur, c'est quand elle explique l'enjeu national que comporte le mélodrame et qui reste souvent éludé par les chercheurs étrangers. Elle illustre son propos par un exemple saisissant :

Quiconque a jamais essayé d'enseigner la tragédie grecque à des étudiants américains] connaît la difficulté de leur expliquer le concept de destin tragique. Quand on essaie d'expliquer qu'Œdipe ou Agamemnon ne sont pas punis pour avoir fauté, mais qu'ils rencontrent leur destin, les étudiants américains, imprégnés des valeurs populaires du mélodrame, ne peuvent s'empêcher de voir ces destins comme des punitions pour leurs gloires « démesurées » et antidémocratiques. Ainsi, les Américains lisent la tragédie mélodramatiquement. Les Britanniques, dans une certaine mesure, et les Français dans une plus grande, possèdent de longues traditions de tragédies classiques qui les conduisent à croire que les « normes » de la littérature et du théâtre sont antithétiques avec le mélodrame. Cependant, les Américains possèdent un ensemble différent de normes. Que l'on regarde les romans de Hawthorne, Stowe ou Twain, le théâtre populaire de Belasco, Aiken, Daly ou Boucicault, les films muets de Griffith, DeMille ou Borzage, ou les films parlants de Ford, Coppola ou Spielberg, le trait commun qui les réunit n'est pas simplement un manque de réalisme ou un excès de sentiment, mais la fonction combinée de réalisme, de sentiment, de spectacle et d'action qui vise à révéler une vertu cachée ou méconnue³¹⁸.

Son article ne vise pas une analyse particulière des films d'action de l'époque de Reagan, même si elle développe en quelques courts paragraphes un exemple autour de Rambo. Pourtant, il faudrait poursuivre la piste ouverte par Williams et proposer de voir dans cette modalité mélodramatique qui serait le ton épique particulier de la culture américaine, la preuve que le film d'action reaganien porte en son substrat un projet orientaliste et colonial nouveau, qui fait du genre de l'action-aventure le porte-voix idéal de la nouvelle politique internationale que propose Reagan. Le spectaculaire n'est plus alors le contraire de l'idéologique, du politique ou du national. Il en est une forme spécifique et particulière.

³¹⁸ « Anyone who has ever taught Greek tragedy to college students knows the difficulty of explaining the concept of tragic fate to them. Try as one might to explain that Oedipus or Agamemnon are not actually punished for wrongdoing when they meet their fates, American students imbued with the popular values of melodrama cannot help but see these fates as punishment for antidemocratic, « overweening » pride. Thus American read Greek tragedy melodramatically. The British to some extent, and the French to greater extent, have long traditions of classical tragedy that lead them to believe that the « norms » of literature and theater are antithetical to melodrama. Americans, however, have a different set of norms. Whether we look at the novelistic romances of Hawthorne, Stowe, or Twain, the popular theater of Belasco, Aiken, Daly, or Boucicault, the silent films of Griffith, DeMille, or Borzage, or the sound films of Ford, Coppola, or Spielberg, the most common thread running among them is not merely a lack of realism or an « excess » of sentiment, but the combined function of realism, sentiment, spectacle, and action in effecting the recognition of a hidden or misunderstood virtue. » *ibid.*, p.53-54

De plus, ce qui se joue fondamentalement dans ces représentations du terrorisme et de la politique internationale ne se limite pas à la désignation de nouveaux espaces ennemis pour le public américain qui pense sortir victorieux de la Guerre froide. Parce qu'il transpose les forces politiques à l'extérieur de l'arène nationale, le personnage terroriste est productif au niveau des identités américaines. Le terrorisme permet de proposer un « eux contre nous » où la dimension de luttes nationales se cache derrière la mise en scène d'une action à l'étranger ou contre des étrangers. Ainsi, parce qu'il est irrémédiablement exotique, le corps terroriste apporte un avantage indéniable pour la perpétuation de discours sur le corps non-blanc, et par conséquent sur la définition de la blancheur américaine contemporaine. Alors que les luttes pour les droits civiques et l'émancipation des minorités semblent irréversibles, la peur de l'invasion par des corps non-blancs n'est plus représentable que sous la forme d'une agression extérieure à la nation américaine. Cependant, ces corps envahisseurs font en réalité partie du corps national. L'étiquette du terrorisme permet de représenter un corps *latino* et un corps noir comme dangereux alors que ces populations sont en lutte pour la reconnaissance de leurs droits civiques. *The Delta Force* et *Death Before Dishonor* montrent clairement comment le corps terroriste permet une certaine pérennisation des discours stéréotypés et racistes qui ne pourraient plus avoir droit de cité hors de ce contexte particulier.

De même, ces films illustrent parfaitement les enjeux de renégociations hégémoniques qui sont à l'œuvre au sein des différentes catégories de populations blanches. Les réalités politiques du terrorisme international et la question palestinienne, permettent l'élaboration de fictions qui ne servent pas uniquement à délivrer des messages propagandistes en défense d'intérêts particuliers ; ces récits permettent surtout d'asseoir et de renforcer la blancheur des populations juives américaines aux yeux d'un public américain blanc, suspecté de présenter encore des résistances à reconnaître les juifs comme des égaux. Mais ce public américain blanc ne doit pas être perçu comme un public homogène. *Invasion USA* montre bien comment ce qui peut passer *a priori* pour un film d'action typique de l'époque reaganienne, un véhicule à star masculine emblématique des productions de l'époque, actionne en réalité des principes de plaisir spectaculaires orchestrés pour séduire un public qui doit se reconnaître, non pas comme destinataire légitime du discours dominant, mais en opposition avec lui. Le spectacle du terrorisme permet alors de jouir du tableau de l'explosion des attributs hégémoniques des classes moyennes blanches.

Chapitre 3. LE TERRORISTE COMME FIGURE DE LA RÉDEMPTION RACIALE ET HÉTÉROSEXUELLE DANS LES ANNÉES 1900 (1988-2001)

La décennie suivante voit apparaître une très importante augmentation des occurrences de personnages terroristes. Alors que l'on dénombre difficilement plus d'une douzaine de films dans les années 1980, leur nombre va presque tripler entre 1988 et 2001 pour atteindre un total de 34 films. Les résultats au box-office des films qui mettent en scène des terroristes et de l'action terroriste marquent de nouveaux records. Parmi les 34 films, on compte 7 films qui s'imposent dans le « top 10 » de leur année de sortie. *Die Hard* (*Piège de cristal*, John McTiernan) *Die Hard 2* (*58 Minutes pour vivre*, Renny Harlin, 1990) franchit pour la première fois la ligne des 100 millions de dollars de recettes. *Speed* (Jan de Bont, 1994), *True Lies* (*Le Caméléon*, James Cameron, 1994), *Die Hard with a Vengeance* (*Une Journée en enfer*, John McTiernan, 1995) et *The Rock* (Michael Bay, 1996) dépassent également les cent millions de recettes. Le personnage terroriste est un trope utile et largement exploité pour l'expansion du modèle commercial et narratif dominant de cette décennie : le *blockbuster*. À la fin des années 1990, Thomas Elsaesser analyse l'économie du *blockbuster* sous un angle nouveau³¹⁹. Il y voit le passage d'un cinéma du bien - le film comme objet unique à consommer dans des espaces réservés (les salles de cinéma) - à un cinéma du service.³²⁰ Le film n'est plus le produit principal consommé dans un temps limité et un espace dédié, car les différents supports médiatiques qui accompagnent, voire remplacent la pellicule (à l'époque VHS, DVD et aujourd'hui les supports dématérialisés), participent à la stratégie commerciale complète du film, au même titre que les produits dérivés et les nombreux autres accords commerciaux transversaux. Elsaesser cite l'exemple de *The Lion King* (*Le Roi Lion*, Allers & Minkoff, 1994) qui rapporta 80 millions de dollars en salles, mais 220 millions de dollars en vidéocassettes³²¹.

³¹⁹ Elsaesser (Thomas), « The Blockbuster. Everything Connects, but Not Everything Goes » in Lewis (Jon) (dir.), *The End of Cinema as We Know It. American Film in the Nineties*, New York, New York University Press, 2001, p. 11.

³²⁰ *Ibid.*, p. 14.

³²¹ *Ibid.*, p. 11.

Mais au-delà du strict modèle commercial du *blockbuster* qui s'installe à Hollywood, l'analyse d'Elsaesser brille par la relation qu'il perçoit entre la place du désir dans la société occidentale - européenne et nord-américaine - et la nouvelle marchandisation du spectacle cinématographique qui repose sur ce qu'il nomme le « fétichisme marchand » :

Ce qui définit la marchandise dans ce contexte est précisément le potentiel qu'un objet peut avoir à attirer et à fixer du désir ou du fantasme. Quand nous achetons une place de cinéma, nous contractons effectivement un accord par lequel, en échange de notre argent, on nous certifie (un accès temporaire à) un produit de qualité formaté et contrôlé. ...]

À première vue, c'est le *blockbuster* sous sa forme contemporaine qui compte (sous la forme la plus exemplaire, mais aussi la plus efficace) les deux systèmes (film comme production/film comme expérience), les deux niveaux (le niveau macro du capitalisme/le niveau micro du désir), et les deux états agrégés de l'expérience du cinéma (bien/service).³²²

La représentation du terrorisme, notamment à travers la représentation des corps terroristes, participe pleinement à cette nouvelle économie du désir que le *blockbuster* impose durant toute la décennie. Comme élément central du *blockbuster*, l'antagoniste terroriste devient alors un tremplin de carrière pour les acteurs qui acceptent ces rôles : les Britanniques Alan Rickman (*Die Hard*) et Jeremy Irons (*Die Hard With a Vengeance*) se servent de leurs personnages terroristes pour s'installer plus durablement à Hollywood. Ed Harris (*The Rock*) et Dennis Hopper (*Speed, Ticker*) misent sur l'attrait de l'antagoniste terroriste afin de relancer leurs carrières. Enfin Brad Pitt (*Twelve Monkeys, The Devil's Own, Fight Club*), Bruce Willis (*The Day of the Jackal*) et Tim Robbins (*Arlington Road*) jouent des rôles d'antagonistes qui doivent montrer leur potentiel dramatique à travers l'incarnation de personnages éloignés des héros qu'ils interprètent le plus souvent.

Le film matriciel qui sert de référence au « formatage » dont parle Elsaesser est assurément le premier épisode de ce qui s'annonce comme la plus grande saga terroriste hollywoodienne : *Die Hard*. Son modèle économique vient de la longue expérience de celui qui était déjà le spécialiste des *blockbusters* d'action sous Reagan,

³²² « This is what we understand by « commodity fetishism », because what defines the commodity in this context is precisely the ability of an object to attract and fix desire and fantasy. When buying a movie ticket, we are effectively taking out the contract, by which in exchange for our money, we are guaranteed (temporary access to) a normative, quality-controlled product. ...] On the face of it, it is the Blockbuster and its contemporary form that combines (in the most exemplary but also the most efficient form) the two systems (film-as-production/ cinema-as-experience), the two levels (macro level of capitalism/ micro level of desire), and go to aggregate states of the cinema experience (commodity/ Service). » *Ibid.*, p. 15.

Joel Silver. Mais c'est le traitement particulier de ce qui paraît d'abord comme une simple variation du film catastrophe, qui marque l'industrie. *Die Hard* propose également un changement essentiel dans la formule narrative du *blockbuster* en présentant un antagoniste incontournable pour la décennie : le terroriste européen.

Comme souvent, la situation politique internationale explique largement la tendance à représenter les Européens comme des antagonistes politiques et culturels aux valeurs et aux intérêts américains. Avec la fin de la Guerre froide qui se situe symboliquement au moment de la chute du mur de Berlin en novembre 1989, les États-Unis entrent dans une décennie politique qui ne se caractérise pas, comme on aurait pu s'y attendre, par un regain d'assurance face à la victoire de ses valeurs contre celles de l'empire soviétique. Au contraire, « l'hyperpuissance ³²³ » fait jaillir un profond sentiment d'angoisse qui se manifeste à travers la multiplication des figures ennemies. Le terroriste européen devient le vecteur principal de la permanente renégociation identitaire américaine.

Le terroriste européen est donc un personnage récurrent pendant toute la décennie. La moitié des films retenus dans le corpus font intervenir des terroristes européens. Parmi eux, une majorité convoque des terroristes irlandais. Leur présence dans la production des années 1990 est d'autant plus remarquable que, comme nous l'avons vu, ils sont absents des films produits lors de la décennie précédente. Ils sont également absents de la décennie suivante. Une fois encore, ce sont les fluctuations dans les relations politiques entre les États-Unis et le Royaume-Uni qui expliquent en grande partie que Hollywood puise désormais son inspiration à la source celtique. Mais le terroriste irlandais, à la différence des autres européens, questionne plus profondément l'identité américaine. La place historique et culturelle de l'immigration irlandaise dans la fondation de la société américaine tout au long des deux siècles précédents fait perdurer le lien intime entre le Vieux et le Nouveau Monde. Le terroriste irlandais hollywoodien permet souvent de poser la question du choix entre le cynisme de la réalité et l'idéal du rêve américain.

Or ce dernier, loin de bénéficier de l'aura de victoire que la Guerre froide devrait lui procurer, connaît une décennie hollywoodienne plus sombre que pendant les années Reagan. Les doutes profonds quant à la Destinée Manifeste du peuple américain se

³²³ Ce terme serait une proposition d'Hubert Vedrine alors Ministre des Affaires Étrangères. <http://www.hubertvedrine.net/article-626.html>. Disponible en ligne. Consulté le 5 août 2016.

perçoivent clairement dans la multiplication des personnages terroristes nationaux tout au long de la période. Ainsi, la régénérescence reaganienne ne dure pas et les Américains sont invités à douter de leurs concitoyens. Le terroriste national, qui est souvent un militaire rebelle, pose inlassablement la question de la puissance américaine et de ses limites. Comme à l'époque de Michael Lander dans *Black Sunday*, le terroriste national est le porte-voix de tous ceux qui se sentent exclus des mesures progressistes du gouvernement démocrate en place et des conséquences sur les équilibres sociétaux de la société américaine dans laquelle la place dominante de l'homme blanc hétérosexuel de classe moyenne n'a jamais semblé aussi précaire. Les années 1990 sont celles de grands paradoxes. Alors que le nombre de pauvres semble baisser (les allocataires du Welfare diminuent de 50 % sous Clinton³²⁴) et le nombre de propriétaires ne cesse d'augmenter, la nation déprime et angoisse³²⁵.

Les attentats d'Oklahoma City en 1995 viennent renforcer la crainte de voir la société glisser vers une désintégration. C'est avec stupeur que le pays apprend que les auteurs des attentats ne sont pas étrangers mais bien de jeunes américains blancs hétérosexuels et d'anciens combattants pour l'armée nationale lors de la guerre du Golfe en 1991. Le visage de Timothy McVeigh devient alors le signe d'un malaise culturel dans lequel la remise en cause de la société hétérosexuelle tient une place cardinale. Le personnage du terroriste américain est aussi l'expression du questionnement sur une organisation hétérosexuelle de la société dans un temps où l'hétérosexualité doit se redéfinir hors de principes vus comme fondateurs naguère et qui lui étaient réservés: le mariage, la famille et la procréation. Les différents débats autour de ces thèmes révèlent un ébranlement des privilèges hétérosexuels qui donne lieu à des expressions culturelles où les attaques contre la société patriarcale hétérosexuelle sont facilement décrites comme des attaques terroristes.

³²⁴ Melandri, *op. cit.*, p. 259.

³²⁵ *Ibid.*, p. 250.

Films sur le terrorisme sortis dans les années 1990.

Titre original	Titre français	Année	Box office	Rang annuel	Origine du terroriste
<i>Swordfish</i>	<i>Opération espadon</i>	2001	69,772,969	35	Moyen-Orient
<i>Proof of Life</i>	<i>L'échange</i>	2001			Am. Sud
<i>Air Rage</i>	<i>Extrême décision</i>	2001	vidéo	vidéo	États-Unis
<i>Ticker</i>	<i>Explosion imminente</i>	2001	vidéo	vidéo	Irlande
<i>Final Voyage</i>	<i>Terrorisme en haute mer</i>	1999	vidéo	vidéo	États-Unis
<i>Fight Club</i>	<i>Fight Club</i>	1999	37,030,102	54	États-Unis
<i>Arlington Road</i>	<i>Arlington Road</i>	1999	24,362,501	77	États-Unis
<i>Savior</i>	Non sorti	1998			Europe
<i>Ronin</i>	<i>Ronin</i>	1998	41,616,262	48	Irlande
<i>The Siege</i>	<i>Couvre-feu</i>	1998	40,000,000	49	Moyen-Orient
<i>Air Force One</i>	<i>Air Force One</i>	1997	172,956,409	5	Europe
<i>The Peacemaker</i>	<i>Le Pacificateur</i>	1997	41,263,140	55	Europe
<i>The Devil's Own</i>	<i>Ennemis rapprochés</i>	1997	42,868,348	53	Irlande
<i>The Jackal</i>	<i>Le Chacal</i>	1997	54,930,280	33	Europe
<i>The Boxer</i>	<i>The Boxer</i>	1997	5,980,578	138	Irlande
<i>Executive Decision</i>	<i>Ultime décision</i>	1996	56,569,216	26	Moyen-Orient
<i>Michael Collins</i>	<i>Michael Collins</i>	1996	11,092,559	120	Irlande
<i>The Rock</i>	<i>Rock</i>	1996	134,069,511	7	États-Unis
<i>Twelve Monkeys</i>	<i>L'Armée des 12 singes</i>	1995	57,141,459	31	États-Unis
<i>Sudden Death</i>	<i>Mort subite</i>	1995	20,350,171	81	Europe
<i>Die Hard with a vengeance</i>	<i>Une journée en enfer</i>	1995	100,012,499	10	Europe
<i>True Lies</i>	<i>True Lies</i>	1994	146,261,000	3	Moyen-Orient
<i>Speed</i>	<i>Speed</i>	1994	121,248,145	8	États-Unis
<i>Blown Away</i>	<i>Blown Away</i>	1994	30,156,002	47	Irlande
<i>In the Name of the Father</i>	<i>Au Nom du père</i>	1993	25,096,862	61	Irlande
<i>Passenger 57</i>	<i>Passager 57</i>	1992	44,065,653	36	Europe
<i>Under Siege</i>	<i>Piège en haute mer</i>	1992	83,563,139	13	États-Unis
<i>Patriot Games</i>	<i>Jeux de guerre</i>	1992	83,351,587	14	Irlande
<i>Year of the Gun</i>	<i>L'Année de plomb</i>	1991	1,182,273	168	Europe
<i>Toy Soldiers</i>	Non sorti	1991	15,073,942	77	États-Unis
<i>Die Hard 2</i>	<i>58 minutes pour vivre</i>	1990	117,540,947	8	Am. Sud
<i>Patty Hearst</i>	Non sorti	1988	1,223,326	170	États-Unis
<i>Die Hard</i>	<i>Piège de cristal</i>	1988	83,008,852	7	Europe

A. Une nouvelle œuvre matricielle : *Die Hard* (Piège de cristal, John McTiernan, 1988)

À la sortie des années 1980, quelques grands producteurs réalisent fort bien le potentiel spectaculaire du terrorisme, et notamment son adéquation parfaite avec un nouveau standard de la production hollywoodienne : le *blockbuster*. L'un des maîtres de ce format esthétique-économique qui va devenir une norme de production à Hollywood à partir des années 1990³²⁶ s'appelle Joel Silver. La production de *Die Hard* rassemble des personnalités marquantes de Hollywood sous l'ère Reagan. Joel Silver, fondateur de Silver Pictures, inaugure sa compagnie en produisant *Commando* (Mark L. Lester, 1985) avec Arnold Schwarzenegger³²⁷. Dans les années 1980, Silver Pictures produit également la franchise *Lethal Weapon* (*Arme Fatale*, 1987, 1989, 1992, 1998). Les trois premiers films de la série *Die Hard* (1988, 1990, 1995) forment sa seconde franchise à succès. Avec Lawrence Gordon, qui coproduit *Die Hard*, ils produisent en 1982 le premier *buddy movie* interracial avec Nick Nolte et Eddie Murphy, *48 Hrs* (*48 Heures*) réalisé par le roi de la *blaxploitation* : Walter Hill. Silver fait partie de ceux qui ont compris que Hollywood sous-estimait le marché afro-américain et qu'il y avait des alternatives aux films d'arts martiaux et de *blaxploitation* à offrir aux spectateurs noirs. Silver et Gordon produisent en 1986 *Jumpin' Jack Flash* avec Whoopi Goldberg. Comme la série des *Lethal Weapon*, les trois premiers films de *Die Hard* s'organisent autour d'un couple interracial, trait novateur et distinctif de la production hollywoodienne des années Reagan. Silver et Gordon « théorisent » presque le changement qu'ils veulent opérer dans la stylistique du film d'action. Joel Silver propose une nouvelle règle qui devient bientôt un standard dans la production de films d'action hollywoodiens : la « Règle du Bang » (Whammy theory) qui exige une scène spectaculaire et grandiose par bobine.³²⁸

Le film est réalisé par John Mc Tiernan qui a déjà réalisé *Predator* l'année précédente pour Silver et Gordon. Il sort sur les écrans américains à partir du 15 juillet 1988³²⁹ et contribue ainsi à asseoir la nouvelle habitude de choisir la période estivale pour lancer

³²⁶ Lewis (Jon) (dir.), *The End of Cinema As We Know It. American Film in the Nineties*, New York, New York University Press, 2001.

³²⁷ Dickenson (Ben), *Hollywood New Radicalism : War, Globalisation And the Movie from Reagan to Georges W. Bush*, New York, I.B. Tauris, 2005, p. 36.

³²⁸ Lichtenfeld, *op.cit.*, Kindle edition, emplacement 96.

³²⁹ <http://boxofficemojo.com/movies/?id=diehard.htm>.

les *blockbusters*. La production déclare avoir dépensé 28 millions de dollars de l'époque pour finaliser le film³³⁰. Les résultats dépassent tous les espoirs et les recettes domestiques s'élèvent à 83 008 852 dollars³³¹. Les ventes à l'international porteront le total des recettes à 140 767 956 dollars³³², soit plus de cinq fois le prix du film.

À l'évidence, le succès commercial de *Die Hard* explique en partie son extraordinaire influence sur les films d'action produits dans les années qui suivent. Mais le choix du terrorisme, et le traitement qu'en donne le film, contribuent également à rendre ce thème familier des formules industrielles hollywoodiennes de la décennie suivante. L'approche de *Die Hard* hérite des représentations hollywoodiennes des années Reagan, telles que nous les avons vues dans le chapitre précédent : il reprend le processus de dépolitisation du terrorisme ; il situe le conflit, aux yeux du public, non tant au niveau idéologique et politique, mais plutôt au niveau social et culturel en opposant un chanteur des classes populaires à un terroriste qui incarne un autre type social ; enfin la puissance sexuelle reste au cœur du propos et de l'antagonisme entre le terroriste et le héros. Pourtant, *Die Hard* actualise désormais toutes ces approches et fait entrer la représentation du terrorisme et du terroriste dans une nouvelle ère qui marque les deux décennies suivantes. Elle se caractérise par une montée en puissance, et donc en charisme, de ce personnage qui devient peu à peu l'« idéal type » de l'antagoniste des films d'action.

Hans Gruber et la mascarade politique

Pour concevoir *Die Hard*, Silver et Gordon engagent le scénariste de *48 Hrs* et de *Commando*, Steven E. de Souza, pour adapter un roman de gare publié par Roderick Thorp en 1979 : *Nothing Lasts Forever*³³³. Le roman de Thorp est écrit à la fin d'une

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*.

³³³ *Nothing Lasts Forever* est la suite de *The Detective*, bestseller de l'année 1966. C'est grâce au succès de ce dernier, ainsi qu'à celui de son adaptation hollywoodienne sortie en 1968 avec Frank Sinatra dans le rôle principal, que Roderick Thorp a pu vendre sa société d'investigations privées et devenir écrivain à plein temps. Dans la nécrologie qu'il consacre à l'auteur, le journal britannique *The Independent* décrit Thorp comme « un homme au talent modeste et à la production modeste ». En effet, hormis les deux titres déjà mentionnés, Thorp ne connut jamais un franc succès en tant que romancier. Originaire de New York, ayant emménagé en Californie suite à l'intérêt que porta Hollywood à ses deux romans, Thorp fut également professeur de littérature dans le New Jersey avant de donner des conférences et d'organiser des ateliers d'écriture scénaristique à Hollywood. Le *Los Angeles Times* lui rend d'ailleurs un hommage plus respectueux que le reste de la presse en soutenant que « dans le monde 'hard-boiled' des détectives de romans, Thorp est considéré par de nombreux critiques comme un maître du suspense et de la caractérisation ». *The Detective* fait naître en 1966 le personnage de Joe Leland, ancien policier de carrière

décennie particulièrement riche en évènements terroristes tant en Europe (Groupe Baader-Meinhof, Brigades Rouges) qu'aux États-Unis (The Weather Underground, Symbionese Liberation Army). Il porte les traces de l'actualité du radicalisme politique et met le terrorisme au cœur de son action. S'intéresser au processus d'adaptation scénaristique du roman permet de comprendre l'écart qui existe entre une représentation du terrorisme à la sortie des années « de plomb » dans le monde capitaliste occidental et la traduction de ces évènements dans une production hollywoodienne « post-reaganienne ».

Le personnage principal du roman s'appelle Joe Leland. Joe s'est séparé de sa femme Karen. Leur fille, Stephanie Gennaro, vit et travaille à Los Angeles. Suite à son divorce, les relations entre Joe et sa fille ne sont pas au beau fixe. C'est dans l'espoir de pouvoir retrouver une certaine qualité relationnelle avec Stephanie que le vieux détective s'envole pour la cité des Anges en vue d'y passer les fêtes de Noël en famille. Sur le chemin de l'aéroport, Joe est obligé d'utiliser son arme et sa verve d'ancien policier pour frayer un chemin à son chauffeur de taxi afro-américain bloqué au milieu des embouteillages de Saint Louis d'où s'envole Leland. Le jour de son arrivée à Los Angeles, Stephanie invite son père à participer à la fête organisée par son bureau à la Klaxon Oil Corporation dirigée par Mr Rivers. C'est à ce moment-là qu'un groupe de terroriste Ouest-Allemand mené par Anton Gruber dit « Little Tony » ou encore « Antonino Rojas » prend en otage les 74 personnes présentes dans l'immeuble.

Dans le roman de Thorp, le groupe terroriste mené par Anton Gruber est motivé par une authentique cause idéologique qui donne lieu à une explication détaillée et se place dans un contexte historique et politique précis. Gruber et ses congénères sont clairement Ouest-Allemands et membres déclarés du groupe Baader-Meinhof, Fraction de l'Armée Rouge³³⁴. Thorp ne décrit jamais leur présence comme une forme d'invasion étrangère. Il fait plutôt le lien entre leur action et les actions menées sur le sol américain (particulièrement en Californie) par des groupuscules d'extrême gauche versés dans la stratégie terroriste. Parmi eux, Thorp cite explicitement la Symbionese Liberation Army (SLA)³³⁵ qui se rend célèbre grâce à l'enlèvement puis au raliement de Patricia Hearst

reconverti dans les enquêtes pour les compagnies d'assurance. Ses investigations le mèneront dans les méandres des vies secrètes qui hantent les notabilités des petites villes de la côte est. Le film se concentre sur une affaire de meurtre et de mutilation d'un notable homosexuel et fut vertement critiqué pour son approche amoral des questions d'orientation sexuelle.

³³⁴ Thorp, *op. cit.*, 51% Kindle edition.

³³⁵ *Ibid.*, 21% Kindle edition.

en 1975 dans la région de San Francisco. La figure de l'héritière Hearst n'apparaît pas explicitement dans le roman, mais elle transparaît dans le portrait familial d'Anton Gruber :

Il avait trente ans, fils d'un industriel de Stuttgart, élevé chez les sœurs, envoyé dans des écoles privées. Pour ses dix-huit ans, il reçut une Mercedes ; pour ses dix-neuf ans, une autre. À la fin des années soixante, il passait son temps avec une troupe de gosses friqués qui s'installaient l'été à St Tropez et l'hiver à Gstaad. Certains d'entre eux avaient fréquenté la marge "arty" de la bande à Baader et peu à peu Anton Gruber s'y laissa glisser. Il dénonça ses parents et accusa son père de "crimes" d'hypocrisie, de complaisance et d'arrogance. Mais là n'était pas tout. Gruber *père* avait été un officier S.S. pendant la guerre, comme de si nombreux hommes d'affaires allemands de nos jours. Automobiles, électroniques – les anciens Nazis étaient partout, silencieux sur le passé, fiers du présent. Une génération damnée que les enfants haïssaient pour leurs mensonges et leurs autojustifications. *Ce n'était pas très différent en Amérique.* ³³⁶

Rappelons que le 4 février 1974, Patricia Hearst est enlevée aux alentours du campus de UC Berkeley par un groupe de révolutionnaires qui se présentent comme la Symbionese Liberation Army³³⁷. En tant que rançon, le groupe demande à la famille Hearst d'organiser une distribution de nourriture gratuite pour les plus nécessiteux de l'état à hauteur de plusieurs millions de dollars (entre 4 et 400 millions selon les sources)³³⁸. Le 3 avril 1974, par un message enregistré sur une cassette audio, Patricia Hearst annonce son ralliement au groupe sous le nom de guerre « Tania », inspiré par le nom d'une camarade de Guevara³³⁹. Après l'attaque de la banque Hibernia à San Francisco le 15 avril, Patricia envoie aux médias plusieurs cassettes dans lesquelles elle accuse sa famille d'opprimer les classes populaires et déclare sa honte d'appartenir à la classe sociale des « porcs »³⁴⁰.

Souligner les origines bourgeoises des activistes révolutionnaires est une critique classique faite à l'égard de nombreux mouvements radicaux à l'époque par leurs adversaires. Elle a également été formulée à l'encontre de certains membres de la Fraction Armée Rouge allemande et spécialement envers Ulrike Meinhof la théoricienne du groupe³⁴¹.

³³⁶ *Ibid.*, 53% Kindle edition. Nous soulignons.

³³⁷ *Guerilla: The Taking of Patty Hearst*, Robert Stone, PBS, 2004.

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ *Ibidem.*

³⁴⁰ *Ibidem.*

³⁴¹ Steiner (Anne) et Debray (Loïc), *RAF : guerrilla urbaine en Europe occidentale*, Paris, L'échappée, 2006.

Thorp souligne également un élément qui fut primordial dans les explications que la Fraction Armée Rouge fournit pour justifier leurs actions : le silence sur l'histoire nazie des élites Ouest-Allemandes dans les années d'après-guerre³⁴². Vers le milieu du roman, Anton Gruber se révèle être un membre de la troisième génération de la Fraction Armée Rouge³⁴³. L'organisation allemande avait frappé les imaginaires en raison d'une seconde génération de militants qui s'étaient organisés en 1977 suite à l'incarcération des fondateurs du groupe en 1972. Cette nouvelle génération qui se décrit comme la continuation de la Fraction Armée Rouge est à l'origine d'une seconde vague d'attentats pendant l'année 1977³⁴⁴. Après l'arrestation de la majorité des membres du groupe la même année et l'année suivante, le mouvement ne se dissout pas, mais entre dans une clandestinité encore plus grande et un mutisme médiatique³⁴⁵.

Le dernier trait qui participe à ancrer le groupe de Gruber dans un monde fictionnel nourri de l'expérience réelle de la Fraction Armée Rouge est la place singulière des femmes dans le groupe d'Anton Gruber. Au moment où il essaie encore de comprendre qui sont ses adversaires dans l'immeuble, Joe Leland essaie d'espionner leurs conversations en utilisant la radio qu'il leur a dérobée. « Il entendit la respiration d'une femme. Il y avait des femmes parmi eux, comme il l'avait suspecté³⁴⁶ ». Si Leland suspecte la présence des femmes, c'est parce que cette présence a été un trait marquant de l'organisation de la Faction Armée Rouge. De même dans le roman, les femmes forment une importante partie des troupes de Gruber. Leland se verra contraint de les éliminer, en notant à chaque fois le sexe de l'adversaire qu'il vient d'abattre.

Dans le livre de Thorp, la présence féminine ne se limite pas aux terroristes. En effet, même si la visite de Joe Leland à sa fille Stephanie Gennaro sert de trame principale à toute l'intrigue depuis le début, cette dernière joue un rôle encore plus prépondérant dans la conclusion de l'histoire. L'action voit son apothéose au moment où

³⁴² *Textes des prisonniers de la RAF et dernières lettres d'Ulrike Meinhof*, Paris, Editions Maspero, 1977.

³⁴³ Thorp, 51% Kindle edition.

³⁴⁴ Steiner et Debray, *op. cit.*, p. 105-112.

³⁴⁵ L'existence d'une troisième génération qui ferait renaître la Fraction Armée Rouge a suscité beaucoup de fantasmes à travers le monde. On en trouve la trace dans le film de Rainer Werner Fassbinder *Die dritte Generation* (La troisième génération - 1979) sorti la même année que le roman de Thorp et ou dans *The Raspberry Reich* (2004) du réalisateur canadien Bruce LaBruce.

³⁴⁶ « A woman gasped. They had women, as he had suspected ». Thorpe, *op. cit.*, 30% Kindle edition.

Anton Gruber détecte Stéphanie au milieu des autres otages³⁴⁷. La tenant près de lui et menaçant sa vie, il dialogue avec Joe. C'est à ce moment-là que le terroriste révèle l'implication de la Klaxon Oil dans une affaire de vente d'armes illégale impliquant la compagnie et l'état du Chili :

Ce que nous étions en train de faire, Mr Leland, si vous n'étiez pas intervenu et n'aviez provoqué ce bain de sang, était de prouver à la face du monde que votre fille et ses associés, Messieurs Rivers et Ellis, ont fait ce que votre propre gouvernement interdit formellement à présent, c'est-à-dire vendre des armes au Chili. Une des erreurs commises par la presse capitaliste est de perpétuer l'idée que nous sommes stupides. Nous ne sommes pas stupides. ...] Nous avons connaissance depuis longtemps des éléments secrets présents dans le contrat récemment conclu entre Klaxon et le régime assassin du Chili. D'après les termes du contrat révélés publiquement, Klaxon doit construire un pont au Chili pour cent cinquante millions de dollars, presque entièrement empruntés aux États-Unis et à ses compagnies de prêts fantoches. Cent cinquante millions pour un unique pont sans aucune importance, dans un pays où des millions vivent dans une misère inimaginable. Cela suffirait, mais il y a mieux. Klaxon a promis de fournir aux fascistes militaires chiliens des millions et des millions d'armes pendant les sept prochaines années. Ces armes serviront à asseoir leur illégitime pouvoir, pouvoir confisqué grâce à une intervention américaine connue de tous.³⁴⁸

Cette intervention une référence transparente au coup d'État préparé par la CIA qui met fin au mandat du président Salvador Allende le 11 septembre 1973. C'est ainsi que Thorp choisit de retourner la situation à la fin de son roman et de semer le doute quant aux culpabilités et responsabilités réelles de ses protagonistes. En révélant les malversations de la Klaxon Oil company ainsi que l'implication de la propre fille du héros, Thorp invite son lecteur à porter un regard critique sur la politique internationale des États-Unis et jette un regard bienveillant sur les motivations, si ce n'est sur les méthodes, des jeunes terroristes.

Dans la version filmique, le héros s'appelle John McClane (Bruce Willis). Il est officier de la police municipale de New York. La première séquence le montre dans un avion en partance pour Los Angeles où il doit passer les fêtes de Noël avec sa femme, Holly Gennaro (Bonnie Bedelia) et leur fille. Les McClane traversent une crise conjugale importante liée au succès de la carrière de Holly qui a décidé de venir s'installer avec sa fille à Los Angeles pour devenir une associée de premier ordre dans la compagnie Nakatomi, une compagnie japonaise dont les activités ne sont pas spécifiées par le film.

³⁴⁷ *Ibid.*, 84% Kindle edition.

³⁴⁸ *Ibid.*, 88% Kindle edition.

John est accueilli à sa sortie d'avion par le chauffeur de sa femme, ainsi qu'une limousine spécialement affrétée pour l'occasion. Mal à l'aise face au succès visible de son épouse, John la retrouve dans l'immeuble Nakatomi où tout le bureau se prépare à fêter Noël. C'est à ce moment-là qu'un groupe de terroristes, majoritairement européens et menés par Hans Gruber (Alec Rickman), prend contrôle de l'immeuble et interrompt la petite sauterie. McClane qui était en train de prendre sa douche échappe à la prise d'otage. Seul et isolé, il doit trouver une solution pour libérer les employés. Les terroristes révèlent bientôt que leur plan vise à dérober une importante somme d'argent localisée dans l'immeuble. Informés de la présence de John, Gruber et McClane commencent à se confronter par personnes interposées. John, armé d'astuce et de dextérité, ayant pour seul contact extérieur un officier afro-américain de police locale, neutralise la majorité des terroristes avant de se retrouver face à face avec Gruber. L'immeuble se retrouve entouré par la police qui ne montre pas toujours sa volonté de coopérer avec John. Dans la scène finale, le plan de Gruber a échoué et son affrontement avec John se conclut par sa chute à travers la baie vitrée du dernier étage de l'immeuble. Holly et les autres otages sont libres. Cette dernière décide fièrement de se réconcilier avec son héros de mari.

À l'inverse de la version romanesque, *Die Hard* travaille à une dépolitisation systématique de l'action des « terroristes » pour aboutir à transformer le groupe de révolutionnaires en bande de criminels. En perdant leur cause, ces derniers perdent automatiquement la légitimité de l'étiquette. La violence qu'ils utiliseront n'est plus une stratégie politique de confiscation du pouvoir, mais une violence simplement criminelle et injustifiable. Pourtant le film présente explicitement ces personnages comme des terroristes, d'où le sentiment d'une mascarade politique orchestrée non seulement par des criminels, mais aussi par différentes composantes de la société : police, administration, média, etc. Dans *Die Hard*, Gruber change de prénom pour devenir Hans Gruber. Il subit le même changement que le personnage principal qui se voit débaptisé de Joseph/Joe pour s'appeler John. On retrouve donc dans le nom des personnages une certaine connexion entre Hans Gruber et John McClane. Cependant il n'est pas simple d'interpréter cette relation en miroir décidée par le scénario, car hormis leurs prénoms, les deux personnages s'opposent véritablement sur tout le reste. John est un nom archétypal de l'identité masculine anglo-saxonne. Il participe au groupe des Joe, Jack et autres noms qui peuvent être synonymes de « monsieur tout le monde » dans la culture

blanche américaine. Hans est son pendant germanique. Le nouveau prénom de Gruber le rattache donc à une germanité plus stéréotypée qu'il ne l'était dans le roman.

Comme son modèle romanesque, Hans Gruber est Ouest-Allemand. Toutefois il n'est plus question de la Fraction Armée Rouge. Lors d'une brève d'information télévisuelle qui arrive après 74 minutes de film, on apprend que Hans Gruber faisait partie du « groupe radical : Mouvement *Volksfrei* »³⁴⁹, pure création fictionnelle sans aucune existence réelle. « Étrangement, la direction du groupe a publié un communiqué il y a une heure précisant que Gruber avait été exclu de cette organisation » conclut le flash info. Il ne sera plus question du groupe *Volksfrei* et Gruber lui-même n'y fait jamais mention dans le film. Même si le groupe n'est pas entièrement constitué d'Allemands, son arrivée dans la première partie du film est l'occasion de mettre en valeur les coiffures blondes, les cheveux longs pour signifier autant la présence germanique que la barbarie à venir. Le groupe est aidé depuis l'intérieur du bâtiment Nakatomi par un allié afro-américain qui n'existait pas dans le roman. Les « terroristes » bénéficient de l'assistance d'une sorte de cinquième colonne en la personne de ce jeune Afro-Américain, petit génie de l'informatique. Plus tard, on s'apercevra que d'autres membres du groupe sont d'origine asiatique ou s'expriment en italien ou en français. Cette diversité ethnique et nationale n'était pas dans la version romanesque qui avait confié à Gruber un groupe cohérent pour sa nature de troisième génération de RAF. Cette cohérence a disparu en même temps que la référence au groupe de Baader-Meinhof. C'est véritablement l'Europe qui prend en otage l'immeuble Nakatomi. C'est d'ailleurs *L'Hymne à la joie* de Beethoven, hymne officiel européen, que Gruber chantonne alors qu'il vient de séparer Monsieur Takagi des autres otages. Takagi est le PDG désigné du groupe Nakatomi et prend la place de Mr Rivers qui était à la tête de Klaxon Oil dans la version romanesque.

À l'inverse d'Anton dans le roman de Thorp, les motivations de Hans Gruber ne sont jamais politiques. Séquestré dans son bureau, Takagi imagine que Gruber cherche à s'opposer à un projet de développement en cours en Indonésie ou à s'emparer du système informatique afin de saboter le système de communication de l'entreprise. « Contrairement à ce que *les gens comme vous* pensent, nous allons développer cette région et non pas l'exploiter », précise-t-il à Gruber. Ce dernier esquive immédiatement l'accusation de gauchisme et évacue définitivement la question politique en rétorquant

³⁴⁹ « *liberté du peuple* » en allemand.

qu'il « pourrait passer la journée à discuter industrialisation et mode masculine », deux sujets de conversation qui semblent se rejoindre pour Hans Gruber. Ce que le groupe de Gruber vient chercher n'est pas l'arrêt d'une politique impérialiste comme c'était le cas dans le roman. Gruber est maintenant à la recherche de « 640 millions de dollars en bons enfermés dans votre coffre ». « De l'argent ? Quelle sorte de terroriste êtes-vous ? », rétorque Takagi. « Qui a dit que nous étions des terroristes ? » répond Gruber. Toute l'ambiguïté du film est ainsi avérée par ce dialogue.

En effet, le terrorisme n'est plus présent par la référence directe à un groupe révolutionnaire réel comme dans le roman de Thorp. Cependant, le terrorisme existe dans le film à travers une iconographie spécifique et des références indirectes. Le rappel d'un groupe radical Ouest-Allemand reste une allusion à peine déguisée à la RAF. La culture germanique de certains membres du groupe ainsi que l'iconique kalachnikov portée par chaque membre rappellent aussi l'imagerie associée aux groupes révolutionnaires, européens comme américains, des années 70. Les médias présents autour de l'immeuble Nakatomi parlent de « terrorisme international ». Le film effectue ainsi un glissement de sens. On parle généralement de « terrorisme international » pour désigner la présence à l'échelle mondiale et la coopération de groupes révolutionnaires. Ce phénomène ne date pas de la fin du XXe siècle, mais plutôt de ses premières décennies. Déjà les actions terroristes menées par des groupes anarchistes sur le territoire américain au début du vingtième siècle, comme le fameux assassinat du président McKinley en 1901, étaient souvent décrites par la presse de l'époque comme le résultat de la présence de forces étrangères, principalement russes et italiennes. Les déportations de chefs radicaux comme Emma Goldman, Johann Most ou Luigi Galleani montrent bien que les Américains pensent pouvoir se débarrasser des mouvements révolutionnaires en les « renvoyant chez eux »³⁵⁰.

Mais comme le remarque Helena Vanhala, jamais les médias n'auront rendu le terrorisme international plus familier aux foyers américains que dans les années 1970 et 1980³⁵¹. La première occurrence du terrorisme international à connaître une couverture médiatique de masse est le détournement du vol Rome-Tel-Aviv de la compagnie israélienne El Al par le Front Populaire pour la Libération de la Palestine (FPLP) le 23

³⁵⁰ Prince, *op. cit.*, p. 19.

³⁵¹ Vanhala, *op.cit.*, p. 29.

juillet 1968³⁵². Les médias s'emparent de l'affaire et en font leur quotidien pendant plus de quarante jours³⁵³. En 1976, Zehdi Labib Terzi, représentant de l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP) aux Nations Unies déclare : « Les premiers détournements d'avion provoquèrent une prise de conscience dans le monde entier. Ils alertèrent la presse et l'opinion mondiale bien plus – et bien plus efficacement – que vingt ans de plaidoyer aux Nations Unies »³⁵⁴. L'apogée de la présence du terrorisme dans les médias d'information américains est atteint le 5 septembre 1972 lors de la prise d'otage aux Jeux olympiques de Munich³⁵⁵. On estime qu'à travers le monde, plus de 800 millions de téléspectateurs ont suivi les événements³⁵⁶.

Or le « terrorisme international » que *Die Hard* représente n'est pas international dans ses modes opératoires. « International » est réduit au sens d'une collection de nationalités multiples attribuées aux terroristes. Le groupe de Gruber forme plutôt une « internationale terroriste » qui ne correspond à aucune réalité, mais est susceptible d'évoquer une « internationale rouge » aux spectateurs américains de 1988 qui vivent, sans le savoir, leurs dernières années de Guerre froide.

Si un « spectre de Marx » semble hanter le film, ce n'est que par références indirectes et implicites. Ni les convictions d'Anton dans le roman, ni la référence à la Fraction Armée Rouge, pourtant inscrite en palimpseste dans l'écriture du film, n'ont vraiment laissé de traces idéologiques dans la démarche de Hans Gruber et de son groupe. L'insistance à qualifier leur action d'acte terroriste et les références détournées aux groupes révolutionnaires des années 1970 ne mènent qu'à une critique implicite et à un discrédit général envers les groupes politiques révolutionnaires. Anton Gruber est un chef terroriste qui n'a plus rien d'un activiste révolutionnaire ni de son idéologie.

En réalité, Hans Gruber incarne des valeurs à l'exact opposé de celles défendues par les mouvements terroristes des années 1970. Gruber porte un costume trois pièces tout le long du film, une chemise qu'il maintient impeccablement blanche malgré les circonstances ; il s'exprime comme un pasteur en prêche, lit le magazine *Forbes* et parle des maquettes qu'il construisait dans son enfance comme n'importe quel fils de bourgeois décomplexé quant à ses origines sociales privilégiées. Par-dessus tout, Gruber aime l'argent. La cause politique qui motivait le groupe terroriste du roman a laissé

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ Cité par Vanhala, *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁵⁶ *Ibidem*.

place à une motivation unique dans le film : l'appât du gain. Le trésor derrière lequel court le groupe de « terroristes » est constitué d'actions boursières, mais aussi d'une multitude d'œuvres d'art emmagasinées, contre tout bon sens, dans les coffres de la compagnie.

Gruber n'est pas le seul dans le film à savoir qu'il n'est pas un terroriste. Le public assiste depuis le début à ce qui est de toute évidence un vol organisé de main de maître sans aucune position idéologique et politique particulière. Or la police de Los Angeles, mais surtout les médias qui tiennent une place importante dans le film, répètent à satiété qu'il s'agit d'un attentat terroriste. Les journalistes feront même venir sur le plateau télévisé l'incontournable « expert » en terrorisme qui exposera les conséquences d'un certain « syndrome de Helsinki », syndrome fictif, mais qui permet d'évoquer le syndrome de Stockholm largement médiatisé au moment du procès de Patricia Hearst en 1976. C'est de là que vient le sentiment que le terrorisme est une mascarade organisée par deux pouvoirs principaux : le gouvernement, représenté par les forces de police et les médias. Leur insistance à ignorer la réalité de la situation et l'assurance qu'ils montrent dans leurs lectures erronées des forces en présence crédibilisent le sentiment que la cause politique des organisations terroristes n'existe pas. Elles ne cacheraient qu'une vérité plus profonde et démasquée par *Die Hard* : le supposé désir lancinant et irréductible d'accès à l'argent et au rêve capitaliste qui serait partagé par tout un chacun, preuve de l'inexorable attrait de *l'American Way of Life*. Ce que désirent profondément Gruber et ses acolytes, c'est le rêve américain.

Ignoble gentleman : le terroriste « européen »

L'objectif des terroristes, dont le film ne montre pas l'arrivée sur le territoire américain, est de dérober des biens qui ne leur appartiennent pas. Comme dans *Red Dawn* et dans *Invasion USA*, ils représentent une force étrangère coupable d'invasion et de spoliation. Le fantasme de l'invasion est également perceptible dans le choix de transformer la Klaxon Oil du roman de Thorp, compagnie pétrolière américaine, en compagnie japonaise dont les activités restent troubles. Au début du film, une plaisanterie permet de rappeler insidieusement l'attaque de Pearl Harbor. Afin de montrer cette présence étrangère comme un risque d'invasion, le film mélange donc la compagnie japonaise et les terroristes allemands, deux pays alliés dans la Seconde Guerre mondiale.

Les scènes de vie au bureau, dimension ignorée par le roman, exposent les mœurs professionnelles en cours chez Nakatomi : usage de cocaïne, flirt appuyé entre employés qui tourne à la débauche lors de la fête familiale de Noël, tout est là pour décrire une compagnie aux mœurs décadentes, fort éloignées des traditions américaines. Or la fin des années 1980 est marquée par le rachat de plusieurs studios et compagnies par des firmes japonaises. Lawrence Gordon, le producteur des deux premiers épisodes de la franchise *Die Hard*, crée *Largo Entertainment* en 1986 avec l'aide de la compagnie japonaise JVC³⁵⁷. Leur investissement dans *Largo Entertainment* marque les débuts de la présence japonaise à Hollywood, première faille dans la plus grosse forteresse économique du pays qui passe la décennie suivante à céder ses fleurons aux compagnies étrangères³⁵⁸. Cette arrivée de capitaux étrangers à Hollywood n'est pas toujours bien vécue. Elle ouvre certaines blessures patriotiques. C'est finalement à cela que se réduit le « terrorisme » dans *Die Hard*: une tentative d'invasion du territoire et du marché américains par des forces étrangères décadentes. Dans sa critique du film, Maurice Yacowar ne manque pas de souligner cette dimension qui lui semble essentielle :

Le chef est une sorte d'homme d'affaires sophistiqué (le Nazi d'après-guerre ?) Hans Gruber (Alan Rickman). Il déguise la cupidité de son entreprise (objectif : 640 millions en actions) par des clichés politiques radicaux et tiers-mondistes. Adeptes du second degré, les vilains demandent la libération d'un groupe de prisonniers « politiques », ses « camarades en armes » d'Irlande, du Québec et du Sri Lanka (ce dernier fut découvert dans un numéro du magazine *Time*). Ainsi le film réduit le concept de « partisan » (voire de terroriste) à celui d'un hypocrite avide et retire toute crédibilité à un combattant non étatsunien.³⁵⁹

Yacowar complète sa critique en insistant sur la dimension xénophobe du film. Pour lui, le typage de Gruber comme antagoniste, comme celui qui se répercute sur l'ensemble de la société Yakatomi, vient d'un rejet de toute présence étrangère sur le sol américain autant que du processus mémoriel révisionniste en cours sous Ronald Reagan et qui vise à effacer le souvenir de la défaite au Viêt Nam en construisant des récits fictionnels qui célèbrent la victoire de héros américains sur des antagonistes étrangers. Ce sentiment xénophobe s'accompagne d'un rejet social et d'une angoisse de déclin économique :

³⁵⁷ Citron (Alan), « Waking Up From Largo 'Dream Deal' », *Los Angeles Times*, 22 octobre 1993.

³⁵⁸ Bidaud (Anne-Marie), *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Armand Colin, p. 76.

³⁵⁹ Yacowar (Maurice), « Die Hard, The White Man's Mythic Invicibility », *Jump Cut*, no. 34, March, 1989, p. 2-4

Gruber est triplement négatif, car il est un voleur allemand, de culture et d'éducation britannique. Le bureau pris en otage est suspect, car il appartient désormais à une compagnie japonaise. Son président s'amuse à dire que le pays a manqué Pearl Harbor et essaie maintenant l'invasion à coup de chaînes Hi-fi. Le public est invité à savourer la démolition de l'immeuble bourgeois, car il représente la puissance du capital étranger, tête de proue d'un mégacapitalisme transnational, et permet de célébrer le sauvetage de l'individualisme. La compagnie est aussi contaminée par la culture d'élite, que ce soit par le quatuor à cordes qui joue à la soirée de Noël ou par le Degas relégué dans le coffre-fort.³⁶⁰

L'identité européenne de Hans Gruber se définit surtout à travers l'expression d'un raffinement et d'une préciosité immédiatement perçue comme signes étrangers face au héros américain, archétype du « Good Joe³⁶¹ », le « chic type³⁶² ». Orin E. Klapp définit le « Good Joe » par « sa répulsion pour les tyrans, les snobs, les autocrates, les prétentieux »³⁶³. Reprenant la définition de Klapp, Richard Dyer précise que le « Good Joe » « s'oppose aux “ringards”, aux “tapettes” et aux “intellos”³⁶⁴. » Or toutes ces caractéristiques correspondent exactement à la définition de « l'Européen » tel qu'incarné par Hans Gruber. Son snobisme s'exprime d'abord par son élégance. McClane décrit pour la première fois les assaillants à son acolyte policier en précisant : « Ces hommes sont en majorité Européens à en juger aux marques de leurs vêtements et de leurs cigarettes. » Dans sa critique du film, Roger Ebert décrit Hans Gruber comme un homme « bien habillé, à la barbe parfaitement taillée, qui parle comme un intellectuel et se pense supérieur à toute la plèbe qu'il est forcé de fréquenter³⁶⁵. » Nombreux sont les critiques à l'époque qui rappellent qu'Alan Rickman est un acteur shakespearien et qu'il joue « un méchant tout droit sorti de la Royal Shakespeare Company³⁶⁶ ». « Il a le même air pincé, méprisant et malveillant que Laurence Olivier avait donné à Richard III³⁶⁷ ». Le snobisme et l'élégance sont immédiatement perçus comme des attributs typiquement britanniques.

Andrew Spicer remarque que les grosses productions hollywoodiennes ont commencé à proposer de nombreux antagonistes qui devaient présenter un accent et des attitudes *british* pour le public américain à partir des années 1990. *Die Hard* fut un

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ Klapp(Orin E.), « Heroes, Villains and Fools as Agents of Social Control », *American Sociological Review*, vol. 19, Numéro 1, Février 1954.

³⁶² Tel que traduit par Noël Burch dans Dyer (Richard), *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'harmattan, 2004.

³⁶³ *Ibid.*, p. 44.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

³⁶⁵ Ebert (Roger), « Die Hard », *Chicago Tribune*, 15 juillet 1988.

³⁶⁶ James (Caryn), « The Police, Terrorists and A Captive Audience », *The New York Times*, 15 juillet 1988.

³⁶⁷ Hinson (Hal), « Die Hard », *The Washington Post*, 15 juillet 1988.

*pionnier en la matière. Selon Spicer, l'arrogance britannique « a une signification culturelle profonde qui remonte au souvenir populaire américain où les Britanniques impériaux, “premiers oppresseurs”, régnaient en maître sur leurs sujets coloniaux³⁶⁸ ». Les Américains imaginent que les Britanniques correspondent exactement à la caractérisation de Hans Gruber : « précieux, trop cultivés, réprimés émotionnellement et pervers³⁶⁹ ». L'accent britannique est un signe qui renvoie aux souvenirs de domination coloniale, aux sociétés de classes et à une certaine liberté de mœurs contre lesquels l'identité américaine se définit partiellement. Si l'élégance peut produire des associations et des représentations négatives, elle est aussi perçue pour elle-même, positivement : l'élégance, la culture et l'aisance sociale, perçues comme des signes de pouvoir et de domination deviennent naturellement des objets de désir. Dans son article, Andrew Spicer souligne à plusieurs reprises la réception complexe que provoque la représentation des stéréotypes britanniques. Il explique que « les acteurs britanniques étaient considérés plus sexy dans ces rôles, à la différence des Américains qui étaient jugés uniquement effrayants³⁷⁰. » Les incarnations les plus monstrueuses sont ainsi nimbées d'un charme inattendu. Anthony Hopkins, interprète du fameux cannibale Hannibal Lecter, joue « avec une élégante insouciance et un charme sexuel suave »³⁷¹. De même, faisant les louanges du travail de Ralph Fiennes dans son film, David Cronenberg salua le « Mal sexuel³⁷² » que Fiennes avait créé. La presse n'hésite pas à rapprocher Hans Gruber d'une précédente performance d'Alan Rickman : Valmont, « séduisant manipulateur » dans les *Liaisons Dangereuses* montées par la Royal Shakespeare Company³⁷³.*

Cette image hautaine attachée à la culture britannique va s'étendre dans le film à l'ensemble des élites européennes. En effet, notre acteur britannique est paradoxalement pour certains critiques le « stéréotype de l'Allemand élitiste³⁷⁴ ». Les élites américaines sont perçues comme les rejetons de cette culture européenne. Pour les mouvements conservateurs américains, les élites sont les représentants de forces

³⁶⁸ Spicer (Andrew), « Acting Nasty? British Male Actors in Contemporary Hollywood », in Philips (Alastair) et Vincendeau (Ginette) (dir.), *Journeys of Desire. European Actors in Hollywood*, BFI, Londres, 2006, p. 141.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 142.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ James (Caryn), « The Police, Terrorists and a Captive Audience », *The New York Times*, 15 juin 1988.

³⁷⁴ Desson Howe, « Die Hard », *The Washington Post*, 15 juillet 1988.

antidémocratiques héritées des sociétés de classes européennes et par là fondamentalement non américaines. Dans les années soixante, en pleines luttes pour les droits civiques, certaines élites américaines ont été accusées de collusion avec les franges les plus radicales et révolutionnaires des mouvements de libération et d'émancipation. On pense évidemment à l'affaire Patricia Hearst qui éclate en 1975. Quelques années plus tôt, le 8 juin 1970, le magazine *New York* publie un long texte de Tom Wolfe intitulé *Radical Chic : That Party at Lenny's*. Dans cet article d'une vingtaine de pages, Wolfe décrit une réception organisée en soutien aux Black Panthers par Leonard Bernstein dans son appartement de treize pièces sur Park Avenue. Photos à l'appui, Wolfe décrit dans le détail l'étrange rencontre entre les sphères privilégiées de la notabilité new-yorkaise et les porte-paroles de l'emblématique organisation milicienne radicale en lutte pour l'émancipation noire. Wolfe ironise sur la situation et se demande si

les Panthers aiment les petites bouchées au Roquefort enrobées ainsi de brisures de noix, et les pointes d'asperges à la mayonnaise, et les petites boulettes de viande à la Coq Hardi, tout cela leur étant offert sur des plats à godron en argent portés par des domestiques en uniformes noirs et aux tabliers blancs repassés à la main.³⁷⁵

Dans un article publié en 2004³⁷⁶ sur le *radical chic* et sa version postérieure, le *terrorist chic*, l'écrivain britannique Michael Bracewell commente l'article de Wolfe en insistant sur la stratégie à l'œuvre dans la démarche d'un Bernstein qui vise à différencier une classe sociale culturelle supérieure d'une classe moyenne :

Son sujet porte sur la manière avec laquelle les classes sociales patriciennes – les intimes des riches branchés de la haute société – ont cherché à savourer autant un glamour indirect qu'un monopole de la vertu à travers leur mariage avec la politique de la rue : une politique de minorités totalement déracinée de son champ d'expérience et si absurdement, diamétralement opposée aux îlots de privilèges sur lesquels l'aristocratie culturelle maintient son isolement, que le fondement de cette relation était biaisé depuis le début. ...] En résumé, le « radical chic » est décrit comme une forme extrême de décadence. Être accusé d'ignorance ou d'être pétris de préjugés n'est pas leur plus grande crainte : c'est plutôt de passer pour de la classe moyenne.³⁷⁷

³⁷⁵ Wolfe, *Ibid.*, p. 28.

³⁷⁶ Bracewell (Michael), « Molotov Cocktails », *Frieze Magazine*, numéro 87, Novembre-Décembre 2004.

³⁷⁷ « The] subject is how culture's patrician classes – the wealthy, fashionable intimates of high society – have sought to luxuriate in both a vicarious glamour and a monopoly on virtue through their public espousal of street politics: a politics, moreover, of minorities so removed from their sphere of experience and so absurdly, diametrically, opposed to the islands of privilege on which the cultural aristocracy

Hans Gruber ne représente donc pas seulement un élitisme décadent et lointain car européen. Ce personnage permet de confirmer la victoire des classes moyennes, représentées par le héros John McClane, contre certaines élites américaines représentées par le « terroriste ». Richard Slotkin cite un article de William H. McNeill publié dans *Foreign Affairs* à l'automne 1982 dans lequel l'auteur souligne la crise des mythes fondateurs hérités du western provoquée par la guerre du Viêt Nam, la première crise pétrolière, l'affaire du Watergate et finalement la prise d'otages à l'ambassade américaine de Téhéran. McNeill soutient qu'il est de la responsabilité des dirigeants de régénérer les mythes directeurs d'une nation et que le *malaise*³⁷⁸ des États-Unis est dû à une crise de mythe public.

Selon McNeill, les « élites culturelles américaines » (universitaires, intellectuels et journalistes) ont empêché l'émergence de nouveaux leaders en consacrant pratiquement toute leur énergie à critiquer, dénoncer, scandaliser, briser et démystifier les symboles, canons et concepts qui forment les croyances collectives [...] Ce faisant, elles ont créé un anti-mythe qui remplace le mythe du progrès par la vision démoralisante d'une Amérique structurellement dysfonctionnelle et incapable de se gouverner elle-même.³⁷⁹

Die Hard célèbre la victoire du tenant des cultures populaires (McClane) contre le tenant des cultures d'élite (Gruber) et de ses alliés : journalistes, experts en terrorisme et officiers du FBI. Dans un article publié presque vingt ans après la sortie du film, Eric Lichtenfeld donne son explication au succès de *yee-pee-kay motherfucker*, phrase du film devenue culte :

Quand Hans Gruber (Alan Rickman), terroriste et cambrioleur hors pair nargue le héros John McClane (Bruce Willis) d'un : « Qui êtes-vous ? Juste un Américain de plus qui a regardé trop de films quand il était petit ? » puis demande au « M. Cow Boy » s'il pense réellement avoir une chance, la réponse de McClane « yee-pee-kay motherfucker » marque le moment où McClane, monsieur Tout-le-Monde, s'approprie la mission des héros typiques de l'Amérique : Roy Rogers, John Wayne, Gunsmoke's Marshall Dillon, et d'autres qui ont joué un rôle vital dans l'enfance des Américains. À l'inverse de nombreuses phrases cultes tirées de films d'action et pétries par le narcissisme du héros, celle de McClane exprime un désir collectif. Il ne fait pas référence à lui-même, il ne suggère pas un « je » ou un « moi », mais un « nous ». En considérant le goût de l'Européen Gruber pour la

maintain their isolation, that the whole basis of their relationship is wildly out of kilter from the start. ... In short, Radical Chic is described as a form of highly developed decadence; and its greatest fear is to be seen not as prejudiced or unaware, but as middle-class. »

³⁷⁸ En français dans le texte.

³⁷⁹ Slotkin, *op. cit.*, p. 626-627.

mode, la finance et la culture classique, la réponse de McClane gagne un sous-texte supplémentaire : notre culture pop peut battre votre culture d'élite.³⁸⁰

McClane est bien un cow-boy dont la mission consiste à enraciner dans les classes moyennes la force des mythes fondateurs américains régénérés. Dès lors on comprend mieux pourquoi Hans Gruber semble être un personnage à l'identité européenne peu convaincante et aux motivations terroristes comiques : le personnage existe pour le rôle qu'il joue dans une opposition de classe et de culture avec le héros. L'« identité européenne » de Gruber n'est qu'un costume, un signe qui renvoie à un affrontement profond au sein même de la société américaine et qui vise à libérer les classes moyennes d'une vision pessimiste de la réalité dont la culpabilité est rejetée sur les élites. Cette utilisation du radicalisme politique par les classes sociales et culturelles supérieures en vue de renforcer une identité menacée par les classes moyennes doit également être comprise dans ses conséquences raciales. Ce qui se joue à Park Avenue lors de la réception chez Léonard Bernstein en 1970 n'est pas seulement une stratégie de lutte de classes, elle recoupe simultanément une stratégie raciale qui vise à différencier les classes moyennes blanches reléguées à leur conservatisme et à leur racisme « naturels », des classes supérieures dont la blancheur se régénère et voit paradoxalement sa domination confirmée par son alliance tactique avec les minorités raciales en lutte pour leurs droits.

Le radicalisme politique donne lieu à une redistribution des pouvoirs qui n'oppose pas simplement Blancs contre Noirs, mais permet en même temps de dessiner des lignes de fraction au sein même des populations blanches. Dans le cadre historique américain, la victoire de John McClane contre Hans Gruber peut se voir comme la consécration de la *whiteness* en tant qu'expression raciale née dans les classes populaires. Des études historiques récentes sur la constitution des catégories raciales aux États-Unis insistent sur le rôle de la *whiteness* dans la constitution des classes ouvrières américaines et particulièrement parmi les communautés immigrées blanches non protestantes³⁸¹. Les valeurs de travail, de force, de rigueur, d'endurance et de contrôle, constitutives de l'identité ouvrière sont également constitutives de la représentation de la race blanche.

³⁸⁰ Lichtenfeld (Eric), « The Greatest One-liner in Movie History », *Slate.com*, 26 juin 2007. Disponible en ligne : http://www.slate.com/articles/news_and_politics/summer_movies/2007/06/yippeekiyay.html. Consulté le 1er août 2016.

³⁸¹ Roediger (David D.), *Working Towards Whiteness : How America's Immigrants Became White*, New York, Basic Books, 2006 et *The Wages of Whiteness : Race and Making of the American Working Class*, London & New York, Verso Books, 1999.

Richard Dyer rappelle aussi que les différents degrés de coloration de la peau à l'intérieur du spectre de la blancheur ont souvent été reliés au travail. Plus le travail force à quitter le domicile, le royaume de la domesticité, plus il expose aux conditions climatiques qui seront à même de foncer la peau et donc de dévaluer sa blancheur³⁸². Dans le monde de la révolution industrielle, les « gueules noires », fils des usines et des mines, étaient donc largement perçus comme au bas de l'échelle raciale blanche.

Alors que McClane est essentiellement construit comme un héraut de la culture populaire, Gruber pour sa part représente toute la blanchité victorienne telle que Richard Dyer l'a définie³⁸³ : contrôle de soi et contrôle des autres, obligatoire détachement, sens de l'entreprise. Dans la tradition dichotomique chrétienne, il représente l'esprit laissant à McClane le fardeau du corps. Le dégoût pour les choses corporelles est souligné dans une scène qui ne se comprend pas bien si l'on n'en tire pas les conséquences raciales nécessaires : porte-parole des otages, Holly Gennero-McClane entre dans le bureau de direction pour trouver Hans Gruber. Elle lui présente une requête au nom de tous : permettre à une femme enceinte de s'allonger dans un bureau de peur qu'elle n'accouche prématurément et organiser des tournées aux toilettes sous menace explicite que l'hygiène du bureau en pâtisse lourdement. La moue de Gruber à l'écoute de la situation et sa promptitude à accéder aux doléances campent le personnage dans un détachement des bassesses physiques qui doit non seulement exprimer sa distance face au monde plébéien qui vient se plaindre à lui, mais rappelle aussi que l'idéal racial victorien méprise les corps et s'enorgueillit de contrôler les voies intestinales comme tous les fluides corporels.

Par ailleurs, l'esprit d'entreprise est fondamental dans le genre auquel *Die Hard* fait constamment référence : le western. McClane est effectivement pris dans un voyage rédempteur au sein d'un dangereux Ouest - il vient de New York - où seul contre tous, il doit s'engager sans réfléchir dans l'appropriation d'une terre où se joue le futur de sa nation, de sa masculinité et de sa race. Car le western est essentiellement un drame racial. Dyer montre bien qu'au cœur du genre se trouve l'affirmation de la Destinée Manifeste énoncée par John L. Sullivan en 1845 : « Notre destinée manifeste de nous répandre sur tout le continent alloué par la Providence pour que se développent

³⁸² Dyer, *White, op. cit.*, p. 57.

³⁸³ *Ibid.*, p. 1-40.

librement les nôtres, se multipliant par millions chaque année³⁸⁴. » Dyer voit un sous-texte racial évident : « Implicitement (dans la Destinée Manifeste), comme dans tout Western, on y trouve relié avec force et optimisme un récit téléologique (une destinée), au nom de la race (fécondation, reproduction hétérosexuelle)³⁸⁵. » Ce qui est en jeu pour McClane c'est, à nouveau la « régénération (raciale) à travers la violence » telle que Richard Slotkin l'a décrite³⁸⁶.

La fantasme d'une *tabula rasa*, métaphorisé dans le film par la destruction de l'immeuble, est inhérent au rêve d'un Nouveau Monde originel immaculé où la race blanche pourrait se reconstituer parfaitement, laissant derrière elle les autres races, mais aussi les éléments blancs non désirables. C'est à ces derniers qu'appartiennent Hans Gruber et son groupe. Il représente les éléments décadents de la race blanche : attitude aristocratique victorienne, intellectualisme, raffinement, corps couvert et inutile, sexualité ambiguë. McClane représente l'homme blanc régénéré, libéré des tares victorienne et porteur de valeurs raciales blanches modernes, pétrie de culture populaire et allié « naturel » des minorités raciales. La lutte entre Gruber et McClane est une lutte pour l'hégémonie de la race blanche, et donc de son hégémonie dans les domaines du genre et de la sexualité qui lui sont inséparables.

Le célibat du terroriste : idéal de sexualité et hétérosexualité idéale.

Dans le roman de Thorp, l'écart générationnel entre le héros et les terroristes est important. Alors que Joe Leland essaie de cerner les motivations et la psychologie de ses adversaires, il se remémore comment ces « jeunes gamins » (*young kids*) agissaient, c'est-à-dire les radicaux des années 1960. Il les comparera à « ces gamins-ci » (*those kids*) face auxquels il doit agir. Cet écart générationnel est utilisé à l'avantage des jeunes terroristes qui sont présentés par l'auteur comme authentiquement motivés par de nobles causes auxquelles ils croient sincèrement. Leur conviction affecte le héros qui se surprend à s'interroger et à exprimer une franche empathie avec le groupe de Gruber :

Ces gamins m'ont forcé à penser à ma famille et à ce qui est vraiment important pour moi, car ce qui importe à leurs yeux est parfaitement clair ...] S'ils se

³⁸⁴ « Our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions. » *Ibid.*, p. 33.

³⁸⁵ « Implicit in this, as in any Western, is a teleological narrative (a destiny), energetically and optimistically embraced in the name of race (breeding, heterosexual reproduction). » *Ibidem*.

³⁸⁶ Slotkin, *op. cit.*

trompent sur la façon dont le monde fonctionne, ce n'est pas de beaucoup. Comme eux, je voudrais que tout le monde puisse avoir la même chance dans la vie. Mais non seulement je ne tuerai pas pour ça, mais je n'arrive pas à comprendre le lien entre le type de massacre qu'ils font et la justice sociale qui doit en sortir.³⁸⁷

La stratégie terroriste devient dès lors un égarement dans lequel tombe cette jeunesse idéaliste et qui pourrait être facilement excusée. D'autant plus que le héros continue à porter les défauts inhérents aux personnages de détectives issus des romans noirs dits *hard-boiled* et que sa moralité est largement entachée par son goût des femmes, son passé d'alcoolique, de mari violent et de père absent.

La paternité de Leland tient une place centrale dans le roman : c'est elle qui explique la présence de Joe dans cet immeuble à Los Angeles ce jour-là. C'est aussi la toile de fond de la fin du livre. Après qu'Anton Gruber a repéré Stéphanie Gennaro, la fille de Leland, parmi les otages, il explique l'implication de la compagnie américaine dans les réseaux de blanchiment d'armement, la nature mafieuse internationale du patron de Klaxon et surtout le rôle de Stéphanie dans toutes les malversations de la compagnie. Quelques pages plus loin, le face à face des trois protagonistes a finalement lieu. Gruber tient Stéphanie dans ses bras, Joe est en face d'eux. Stéphanie essaye de se dégager des bras du terroriste afin de créer une opportunité pour que Joe tire un coup de feu. Ce dernier tire effectivement, mais Anton, projeté à travers la baie vitrée, ne lâche pas prise et emporte Stéphanie dans sa chute³⁸⁸. Quelques instants plus tard, il abat froidement un dernier membre du groupe³⁸⁹. Leland venge immédiatement la mort de sa fille par l'élimination d'une autre jeune fille. Stéphanie Gennaro se révèle donc être un membre de la direction de Klaxon et supporte les conséquences de son pouvoir décisionnaire. C'est en tant que responsable de la situation qu'elle est emportée par Gruber. Bien que le personnage existe principalement par sa dimension filiale et en relation constante avec Joe, les révélations sur ses activités en fin de roman soulignent la complexité et l'opacité du personnage qui ne peut se limiter à la figure dominée de la petite fille rebelle. Leland, pour sa part, reste une figure paternelle prise dans une trajectoire d'héroïsation.

Si la paternité de Leland est fondamentale, sa position patriarcale reste cependant fragile. La figure de l'enfant insoumis est assurément mieux incarnée par Anton Gruber que par Stéphanie. Or le fils rebelle, dont la jeunesse renforce la description récurrente

³⁸⁷ Thorp, *op. cit.*, 22% Kindle edition.

³⁸⁸ *Ibid.*, 92% Kindle edition.

³⁸⁹ *Ibid.*, 94% Kindle edition.

de Joe comme un « homme mûr », n'est pas présenté à son désavantage par le texte. Joe lui-même s'est intéressé aux mouvements révolutionnaires, il les connaît bien et montre souvent du respect à leur égard comme nous l'avons vu dans l'extrait cité. Il porte sur eux le regard d'un homme qui a eu des convictions de jeunesse et qui se souvient avoir rêvé lui aussi d'un monde meilleur. La révélation du scandale dans lequel est impliquée la Klaxon Oil jette une nouvelle lumière sur les événements à la dernière minute et offre une nouvelle possibilité d'empathie avec l'opération terroriste, particulièrement grâce à la rhétorique subtile et convaincante d'Anton. Dans les dernières pages, la fragile domination patriarcale de Joe sort victorieuse de l'opération, mais au prix de la trahison de sa fille et d'un ébranlement des quelques assurances avec lequel le héros avait engagé sa trajectoire. Le livre se conclut sur un constat énoncé comme un choc : « La question de savoir qui avait raison et qui avait tort n'était qu'une simple question de point de vue, rien d'autre.³⁹⁰ » Le lecteur sort du roman avec l'étrange impression que finalement le « héros » a peut-être éliminé *quelqu'un de bien*.

Dans le film, par opposition au roman, le spectateur ne doute jamais de la vilenie de Hans Gruber. Avec son costume trois-pièces, sa pilosité faciale, son *leadership*, le terroriste semble en réalité plus âgé que John McClane. En tant que héros du film, McClane se retrouve dans une position patriarcale ambiguë et le récit explique clairement que sa masculinité est meurtrie : simple policier, sa femme est partie sur la côte Ouest pour poursuivre une brillante carrière à la direction d'une multinationale en prenant avec elle les enfants du couple. La limousine et son chauffeur envoyés pour récupérer John à l'aéroport, la présentation de John comme l'ex-mari de Holly Gennaro qui reprend ainsi son nom de jeune fille : au début du film, tout participe à peindre un personnage à la dimension patriarcale diminuée. Or si à l'instar d'Yvonne Tasker nous regardons le reste du film comme une tentative – victorieuse – de récupération du pouvoir patriarcal par le héros, force est de constater que McClane accomplit cette reconquête avec une désinvolture ludique, un humour narquois et moqueur qui nous fait penser que le héros « joue au cow-boy » à la manière d'un petit garçon, bien plus qu'il ne le devient en réalité et cette dimension candide participe certainement au charme du personnage. Hans Gruber se retrouve donc relégué à une place tout aussi ambiguë que celle du héros pour/contre lequel il existe. D'aspect austère, paradoxalement conservateur par rapport à son rôle allégué de « terroriste », il assume

³⁹⁰ *Ibidem*.

une dimension de figure paternelle face à la rébellion joyeuse de McClane. Or l'objectif du film n'est évidemment pas de célébrer la stabilisation de l'ordre patriarcal par la victoire d'un fils rebelle tout puissant. Pour lever l'ambiguïté qu'il avait lui-même établie, le film insiste d'un côté sur la paternité de McClane et de l'autre sur la remarquable absence de sexualité chez Gruber.

McClane est précisément campé dans une hétérosexualité évidente. C'est son mariage et sa paternité qui expliquent sa présence à Los Angeles, les escaliers de service de l'immeuble dans lesquels ils se réfugient sont couverts de poster de pin-up et le film célèbre la renaissance de son mariage à travers la déclaration que fait Holly dans la dernière séquence où elle reprend publiquement son nom marital qu'elle ajoute à son nom de jeune fille (sans effacer ce dernier³⁹¹). Dans la scène finale du film, l'hétérosexualité du héros est protégée avec obstination : au moment où McClane doit rencontrer son acolyte Al Powell qui l'a guidé et soutenu tout au long du récit, la mise en scène confie à Holly la scénographie de la rencontre. C'est elle qui tient amoureusement son mari par le bras et le mène vers son collègue. Elle guide même le bras de John dans l'accolade virile que les deux hommes se donnent en signe de victoire mutuelle. Cette émotion masculine qui aurait pu faire naître un moment où l'amitié virile s'exprime par le corps est finalement maîtrisée de bout en bout par Holly qui n'a presque joué aucun rôle actif dans le reste du récit. Sa présence soudaine dans les scènes finales ne se justifie que par le besoin d'affirmer la dimension maritale et patriarcale de John McClane, c'est-à-dire la célébration de l'hétérosexualité du héros.

Pour Gruber, la situation est plus délicate, car rien n'est exprimé explicitement. Sa sexualité est absolument absente ; aucune allusion explicite n'y est faite. Certains éléments potentiellement suggestifs, tels que son goût pour les couturiers, pour la musique classique, ses attitudes précieuses, ne provoquent finalement aucun commentaire dans le film. Ce qui frappe au contraire c'est justement le silence qui plane autour de la sexualité du personnage. Ce silence résonne d'autant plus que McClane est constamment sollicité en tant qu'agent du genre masculin, en tant que père, mari,

³⁹¹ Comme le remarque Yvonne Tasker dans son article, ce détail est important car il montre bien le jeu que le film développe avec la société de son époque. Bien que le projet soit incontestablement conservateur, le film s'amuse à prendre en compte les évolutions de la société américaine et en inscrit quelques unes comme autant de clin d'œil appuyés aux critiques progressistes, féministes notamment, qui ne manqueraient pas de dénoncer le fond réactionnaire de l'entreprise. Tasker (Yvonne), « New Hollywood, Genre and the Action Cinema », *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, Londres, Routledge, 1993, p. 63-64.

collègue et héros/héraut hétérosexuel. Il est un personnage représentatif d'une certaine « hystérie familiale » telle que Karen Schneider l'a décrite³⁹². Pour elle, les histoires des films d'action au tournant des années 90 se résument à

des histoires de famille torturée et triomphante. Ces récits affirment avec virulence la place centrale de la famille dans la construction de l'expérience américaine contemporaine [...] Les films hollywoodiens révèlent par là une tentative désespérée de sauver et de renforcer la famille hégémonique, largement perçue comme assiégée.³⁹³

Si nous revenons à la lecture de *Die Hard* comme un western, la connexion que nous avons notée entre John et Hans, et qui restait difficile à expliquer, s'éclaire d'une lumière nouvelle grâce à la relation que ces deux personnages entretiennent avec le mariage et la famille. Ils représentent deux fantasmes de masculinité bien distincts : Gruber, drapé dans sa maîtrise et sa distance, entouré d'une armée purement masculine, pur esprit au corps jamais dévoilé et jamais offert au regard des spectateurs, est l'incarnation d'un mâle tout puissant. Ce rêve d'omnipotence ne se conçoit que dans un monde où la faiblesse, la fragilité, le mou, le liquide, bref tous les éléments féminins, sont absolument absents. Un monde où l'homosocialité est la règle et où le monde domestique n'est jamais envisagé. McClane de son côté est relié au monde familial diégétiquement mais la mise en scène l'isole spatialement et limite ses contacts avec ses seuls pairs masculins.

Pourtant, la famille ouvre et conclut le récit. Cette conclusion vient d'ailleurs sous la forme d'une célébration du retour à l'ordre patriarcal à travers la remarque de Holly sur son nom de jeune fille et l'ajout du nom de McClane à celui de Genarro. C'est finalement à un remariage auquel le public est convié. Laura Mulvey s'est intéressée à deux formes conclusives que l'on trouve généralement dans le western : mariage ou rejet du mariage. Elle note qu'à l'instar des contes folkloriques étudiés par Karl Propp, dans le western, le mariage vient souvent faire entrer le héros masculin dans un ordre social et symbolique qui sert de résolution au complexe œdipien. Mais elle observe aussi que de nombreux films célèbrent plutôt le rejet du mariage comme forme de conclusion. Ce rejet du

³⁹² Schneider (Karen), « With Violence if Necessary : Rearticulating The Family in the Contemporary Action-Thriller », *Journal of Popular Film and Television*, 27 :1, 1999, p. 4.

³⁹³ « the story of the family, tortured and triumphant. These narratives violently enact the centrality of the family to the structuring of contemporary American experience [...] Hollywood films simply reveal a desperate attempt to rescue and reassert the hegemonic family, widely perceived as under siege. » *Ibidem*.

mariage est perçu par Mulvey comme une forme de fantasme narcissique où l'homme se voit héritier d'un temps mythique où il se suffisait à lui-même. Pour reconquérir cette position perdue, il refuse le risque d'entacher cette vision idéale par une concession sociale qui le forcerait à accepter l'entrée des femmes dans son royaume :

La tension entre deux points d'attraction, le symbolique (intégration sociale et mariage) et le narcissisme nostalgique, donne naissance à une division interne courante parmi les héros de western, mais qui n'existe pas dans les contes de Propp. Deux fonctions apparaissent, l'une célébrant l'intégration sociale à travers le mariage, et l'autre célébrant la résistance aux normes et aux responsabilités sociales, par-dessus tout celles du mariage et de la famille, la sphère représentée par les femmes.³⁹⁴

Dans le cas de *Die Hard*, cette analyse semble particulièrement éclairante. Mulvey nous permet de voir plus clairement comment John et Hans sont finalement deux facettes de l'héroïsme masculin. Tous deux sont pris dans une puissante dimension nostalgique. Hans Gruber est le chantre d'une masculinité victorienne et aristocratique, John McClane revendique une filiation avec les héros mythiques de la Frontière : John Wayne et Roy Rogers.

Hans Gruber est évidemment l'incarnation parfaite des forces de résistance aux normes sociales. La première d'entre elles est aussi celle qui est passée sous silence par le film : son rapport (par le néant) aux femmes et son célibat qui n'est ni questionné ni expliqué. Or tel Randolph Scott cité par Mulvey comme exemple-type du cow-boy refusant le mariage, le célibat de Gruber l'enveloppe d'une mystérieuse aura. C'est peut-être à cause de cette fascination que la mise en scène de la séquence où Gruber est propulsé à travers la baie vitrée est si fortement connotée religieusement. La chute de Gruber est celle d'un ange fascinant, incarnation d'une dimension héroïque masculine qui se retrouve ici châtiée, mais qui ne l'est pas toujours. Son célibat n'est pas condamné en soi. C'est plutôt l'intégration sociale portée par McClane qui est célébrée par le film. La masculinité de McClane est préférable à cause de son alliance avec le monde familial

³⁹⁴ « The tension between two points of attraction, the symbolic (social integration and marriage) and nostalgic narcissism, generates a common splitting of the Western hero into two, something unknown in the Proppian tale. Here two functions emerge, one celebrating integration into society through marriage, the other celebrating resistance to social demands and responsibilities, above all those of marriage and the family, the sphere represented by woman. » Mulvey (Laura), "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)." *Framework* 15/16/17 (1981): 12-15 cité par Neale (Steve), "Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema", *Screen*, 24, 6, 1983.

et domestique, même si bien évidemment il doit dominer les deux sphères. Le célibat de Gruber représente plutôt une utopie nostalgique, un horizon inatteignable, car bien qu'il soit en lui-même une forme de domination patriarcale, il condamne *de facto* la reproduction du modèle en proposant comme sexualité idéale : une sexualité non séxuée.

Die Hard jette les fondements de toutes les représentations hollywoodiennes du terrorisme dans la décennie à venir. L'aveu d'une mascarade politique et l'effacement des motivations révolutionnaires des terroristes deviennent des caractéristiques presque systématiques. Très peu de films reconnaissent des motifs politiques aux actions des terroristes représentés, car peu de productions cherchent à s'inspirer directement de faits réels. Parmi eux, deux films de John Frankenheimer, *Year of the Gun* (*L'année de plomb*, 1991) et *Ronin* (1998) présentent des personnages qui appartiennent aux Brigades rouges pour le premier, et à l'IRA pour le second³⁹⁵. De façon générale, dans le traitement de la situation irlandaise, la nature politique de la violence terroriste est difficile à éluder. Or les années 1990 vont particulièrement s'intéresser aux événements en Irlande du Nord. Ces films sont les seuls à prendre en charge la nature politique des actions terroristes. Ils forment un cas particulier au sein des productions hollywoodiennes et nous leur consacrons un chapitre plus loin dans cette étude.

L'évacuation du politique entraîne l'évacuation du drame au profit de la représentation du terrorisme à travers l'action pure. Frankenheimer constitue encore un exemple probant. Dans sa critique de *Year of the Gun*, Roger Ebert se demande :

La politique italienne de *Year of the Gun* intéressera-t-elle les spectateurs américains ? Ces dernières années, le public semble avoir développé une indifférence obstinée envers les histoires de thriller qui l'obligent à réfléchir. Il préfère l'action et les effets spéciaux³⁹⁶.

³⁹⁵ Frankenheimer ne s'intéresse pas au film d'action et lui préfère le thriller politique. Le soin apporté à l'intrigue et à la dimension journalistique de ses histoires est perçu à l'époque comme une habitude surannée, qui donne à ses films une dimension « vieux jeu » qui est appréciée ou dépréciée par les critiques qui lui reprochent de ne pas être entré dans la décennie du film d'action terroriste initiée par le style de *Die Hard*.

³⁹⁶ « Will the Italian politics in *Year of the Gun* interest American audiences ? In recent years moviegoers have seemed to develop a stubborn indifference to thriller plots that make them think. They prefer action and special effects. » Ebert (Roger), « *Year of the Gun* », *Chicago Tribune*, 1^{er} novembre 1991.

Évidemment, le terrorisme dépolitisé se prête à merveille aux séquences d'action pure. Frankenheimer lui-même, qui produit son film deux ans après la sortie de *Die Hard*, utilise les séquences d'action pour apporter vigueur et modernité à son récit. Les scènes d'attentats et d'émeutes sont longues, le montage est très rythmé, bien plus qu'il ne l'était dans *Black Sunday*.

Ainsi, le terrorisme s'impose comme un sujet au goût du public et participe à proposer une modernité cinématographique dans les années 1990. Le terrorisme devient synonyme d'action pure et de *blockbuster*. Le spectacle prend toute la place dans le traitement de la question et envoie dans les limbes de la désuétude tout essai de représentation politique réaliste. Le film de McTiernan joue un rôle exceptionnel dans cette évolution du film d'action à tel point qu'Eric Lichtenfeld propose même de dresser la liste de tous les *blockbusters* de la décennie qui suivent le modèle de *Die Hard*. Nombre d'entre eux font partie de notre corpus.

Die Hard est devenu le prototype du film d'action dans un espace réduit tout au long des années 1990. Il est aussi l'un des derniers grands films sans effets numériques sortis des studios Richard Eblon Boss. Le film fut un succès aussi énorme qu'inattendu. Il inspira deux suites, mais aussi *Toy Soldiers* (*Die Hard* dans une école de garçons) ; *The Taking of Beverly Hills* (*Die Hard* à Beverly Hills) ; *Passenger 57* (*Die Hard* dans un avion) ; *Under Siege* (*Die Hard* sur un navire de guerre) et sa suite *Under Siege 2 : Dark Territory* (*Die Hard* dans un train) ; *Speed* (*Die Hard* dans un bus) et sa suite *Speed 2 : Cruise Control* (*Die Hard* sur un bateau de croisière) ; *Cliffhanger* (*Die Hard* sur une montagne) ; *Sudden Death* (*Die Hard* dans un stade de hockey) ; *The Rock* (*Die Hard* dans une prison) ; *Executive Decision* (*Die Hard* dans un autre avion) ; *Con Air* (*Die Hard* dans un avion de prisonnier) ; et *Air Force One* (*Die Hard* dans l'avion du Président). Il devient aussi un trope à la télévision en imposant les récits de plusieurs téléfilms et même un épisode de *Star Trek : The Next Generation* en 1993 (*Die Hard* sur le vaisseau *Enterprise*).³⁹⁷

³⁹⁷ *Die Hard* became the prototype for the confined action film of the 1990s. As it happens, it is also one of the lost great pre-CGI (Computer generated image) special effects productions from Richard Edlund's Boss Studios. The movie was a tremendous, if surprising, success. It inspired to sequels and also *Toy Soldiers* (*Die Hard* in a boy's school) ; *The Taking of Beverly Hills* (*Die Hard* in Beverly Hills) ; *Passenger 57* (*Die Hard* in a plane) ; *Under Siege* (*Die Hard* on a battleship) and its sequel *Under Siege 2 : Dark Territory* (*Die Hard* in a train) ; *Speed* (*Die Hard* in a bus) and its sequel *Speed 2 : Cruise Control* (*Die Hard* on a cruise ship) ; *Cliffhanger* (*Die Hard* on a mountain) ; *Sudden Death* (*Die Hard* in a hockey arena) ; *The Rock* (*Die Hard* in a prison) ; *Executive Decision* (*Die Hard* in an other plane) ; *Con Air* (*Die Hard* on a prisoner's plane) ; et *Air Force One* (*Die Hard* on the President's plane). It would also become a trope on television by dictating the plotlines of several made-for-TV movies, and even a 1993 *Star Trek : the Next generation* episode (*Die Hard* on the starship *Enterprise*).
Lichtenfeld, *op. cit.*, Kindle edition, emplacement 2208.

Die Hard ouvre la voie à la dimension sexuelle nettement plus centrée autour de la question hétérosexuelle que dans les années précédentes. En effet, comme nous l'avons vu, McClane est un héros hétérosexuel, précurseur de cette « hystérie familiale » repérée par Karen Schneider³⁹⁸ et Yvonne Tasker³⁹⁹. La solitude du protagoniste est un héritage des années 1980 et de la masculinité guerrière encouragée sous Reagan. Désormais, cet aspect solitaire du héros masculin laisse place aux efforts du père de famille pour défendre son foyer contre les attaques terroristes. Le père de famille n'est jamais loin de son épouse ou de sa progéniture. Même si les combats se font sans eux, il les rejoint presque immédiatement entre chaque confrontation avec l'antagoniste terroriste. Ce dernier n'est plus systématiquement célibataire non plus. Il peut aussi être père de famille comme dans *Air Force One* ou *The Peacemaker* (*Le Pacificateur*, Mimi Leder, 1997). Les terroristes cherchent alors à venger leurs familles par leurs actions.

Enfin, Hans Gruber doit être vu comme un personnage pivot. Sa sophistication et son accent britannique rappellent inmanquablement Ernst Blofeld et l'influence de la série James Bond. Sa dimension d'*alter ego* du protagoniste reprend la recette « bondienne » du méchant qui doit être à la hauteur du héros. Sa supposée nationalité allemande le rattache à la tradition de l'« euro-sadist » nazi que nous avons déjà rencontré chez des personnages comme Wulfgar (*Nighthawks*) et Dahlia (*Black Sunday*). Mais Gruber apporte aussi une nouvelle et importante dimension au terroriste européen : l'incarnation de la trahison des élites. L'emploi régulier d'acteurs britanniques vient renforcer le caractère aristocratique du terroriste européen. Suite à Alan Rickman, Jeremy Irons dans *Die Hard With a Vengeance* ou Gary Oldman dans *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997) jouent tous des terroristes trempés dans des identités européennes aux airs supérieurs qui font face à la bonhomie et la franche virilité d'un héros américain.

Cependant, derrière l'opposition nationale qui aide en réalité à transmettre une opposition de classe, c'est la question raciale qui doit être perçue dans la confrontation entre terroristes européens et héros américains. *Die Hard* permet de lire clairement comment la représentation de la blancheur américaine est réorganisée et redéfinie à travers le spectacle d'une autre blancheur transatlantique. Cette question raciale, centrale dans la représentation hollywoodienne du terrorisme, se concentre

³⁹⁸ Schneider, *op. cit.*

³⁹⁹ Tasker (Yvonne), « The Family in Action » in Tasker (dir.), *Action and Adventure Cinema*, Routledge, New York, 2004, p. 252.

particulièrement sur l'identité blanche dans la décennie qui nous occupe. La question raciale est articulée à la dimension ethnique, notamment dans le groupe de films qui s'occuperont de la représentation des terroristes irlandais. Ces derniers, notamment à travers leur lien historique avec les nombreuses familles irlandaises installées aux États-Unis, posent de façon aiguë la question des relations identitaires entre l'Europe et les États-Unis dans la première décennie post-Guerre froide.

B. Une blanchité américaine « fin de siècle » : la question raciale posée par les terroristes irlandais.

Tout au long des années 1990, Hollywood produit un nombre remarquable de films qui mettent en scène des terroristes irlandais. Parmi ces productions, il faut distinguer deux groupes de films distincts. Les premiers sont généralement des coproductions internationales entre compagnies hollywoodiennes et irlandaises. Ils sont réalisés par des Irlandais déjà installés à Hollywood comme Jim Sheridan qui tourne *In the Name of the Father* (*Au Nom du père*) en 1993 puis *The Boxer* en 1997, et Neil Jordan qui réalise *Michael Collins* en 1996. Les rôles principaux sont confiés à des acteurs irlandais et britanniques également bien installés à Hollywood tels que Daniel Day Lewis (*In the Name of the Father*, *The Boxer*) et Liam Neeson (*Michael Collins*). Le second groupe de films est constitué de productions entièrement américaines dans lesquelles on ne retrouve d'Irlandais ni à des postes importants dans la production ni dans les rôles principaux. Particulièrement centrés sur les Irlando-Américains plutôt que sur les Irlandais, ces films peuvent être des véhicules à stars comme dans les cas de Harrison Ford et de Brad Pitt pour *The Devil's Own* (*Ennemis rapprochés*) réalisé par Alan J. Pakula en 1996.

Les films du premier groupe proposent des histoires profondément enracinées dans la réalité irlandaise, présente ou historique. Ils ont l'ambition de témoigner de façon réaliste à travers des peintures dramatiques et psychologiques de la complexité de la situation politique lors des luttes pour l'indépendance de la république irlandaise et la guerre civile dans les années 1920 (*Michael Collins*) ou lors des troubles en Irlande du Nord dans les années 1980 (*In the Name of the Father*, *The Boxer*). Ces productions mettent toutes en scène des personnages attachés à l'IRA (Irish Republican Army), soit au moment de la naissance de l'organisation dans *Michael Collins*, soit dans la période

contemporaine dans les films de Sheridan. Chacun de ces trois films a été accusé de dépeindre l'organisation révolutionnaire de façon complaisante, voire bienveillante.

Michael Collins, film biographique du héros national de l'indépendance irlandaise, remporte un succès historique en Irlande puisque seul *Titanic* (Cameron, 1997) le dépasse dans le classement des plus gros succès au box-office national⁴⁰⁰, est ouvertement attaqué par la presse britannique et parfois américaine⁴⁰¹. Pourtant, Warner avait anticipé les réactions négatives et avait organisé des projections privées pour certains officiels Britanniques afin de sonder leurs réactions. Le studio fut surpris de l'accueil positif qu'ils firent au film⁴⁰². La réaction de la presse américaine fut mitigée et si certains voulurent faire des rapprochements entre la figure de Collins et celle de Malcom X, d'autres utilisent le *reductio ad hitlerum* pour diaboliser le révolutionnaire⁴⁰³.

In the Name of the Father raconte le procès de quatre jeunes Irlandais faussement accusés d'appartenir à l'IRA et d'avoir commis un attentat dans un pub du quartier de Guilford en 1974. Le film s'inspire de faits réels et le scénario est adapté de la biographie d'un des accusés, Gerry Conlon, interprété dans le film par Daniel Day Lewis. Condamnés à perpétuité, il faut 15 ans pour que leur avocate, Gareth Pierce (Emma Thomson), prouve l'erreur judiciaire et les raisons politiques qui la motivaient. Le film déclenche aussi une polémique au Royaume-Uni où la presse l'accuse de « glorifier l'IRA et de diffamer la police et le système judiciaire. »⁴⁰⁴ Aux États-Unis, bien que la majorité des critiques soutiennent le point de vue du film, Rita Kemsley écrit dans le *Washington Post* : « La vérité, c'est que Conlon (Daniel Day-Lewis) aurait sûrement fini en prison de toute façon.⁴⁰⁵ » Pour sa part, *The Boxer* ne s'inspire plus de faits réels, mais se concentre sur un portrait social de la vie en Irlande du Nord en suivant le projet d'une salle de boxe multiconfessionnelle (catholique et protestante) à Belfast. Moins directement politique,

⁴⁰⁰ Connelly (Mark), *The IRA on Film and Television*, Jefferson, McFarland, 2012, Kindle edition, empl. 910.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Ibid.*, empl. 985.

⁴⁰³ *Ibid.*, empl.999

⁴⁰⁴ Johnston (Sheila), « FILM / Tears in the cinema, men in the dock: Jim Sheridan claims *In the Name of the Father*, his 'Guildford Four' film, is about fathers and sons not injustice. But Sheila Johnston, in Dublin for the world premiere - along with Gerry Conlon, Daniel Day-Lewis, Emma Thompson, U2 and the odd supermodel - found the politics impossible to ignore. », *The Independent*, 20 décembre 1993, disponible en ligne : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/film--tears-in-the-cinema-men-in-the-dock-jim-sheridan-claims-in-the-name-of-the-father-his-guildford-four-film-is-about-fathers-and-sons-not-injustice-but-sheila-johnston-in-dublin-for-the-world-premiere-along-with-gerry-conlon-daniel-daylewis-emma-thompson-u2-and-the-odd-supermodel--found-the-politics-impossible-to-ignore-1468638.html>. Consulté le 3 mai 2015.

⁴⁰⁵ « Truth is Conlon (Daniel Day-Lewis) probably would have wound up in jail eventually anyhow. » Kemsley (Rita), « *In the Name of the Father* », *Washington Post*, 14 janvier 1994.

le film met plus en confiance la presse américaine qui le décrit comme « un film plus réfléchi et plus mûr qui prend de la distance »⁴⁰⁶, « avec un message politique plus doux qui pourrait vaguement se traduire par “On ne pourrait pas s’entendre ? ”⁴⁰⁷ »

Aux Etats-Unis, seuls des films sur l’Irlande peuvent provoquer de telles réactions enflammées. La raison se trouve évidemment dans les liens uniques qui existent entre les deux belligérants des conflits, la Grande-Bretagne et l’Irlande, avec des États-Unis qui en plus d’avoir été une terre d’émigration pour les Irlandais depuis le XIXe siècle, ont servi de base de repli et de centre financier pour les mouvements irlandais d’indépendance et de révolte pendant un siècle et demi⁴⁰⁸. Depuis la formation du mouvement *Irish Brotherhood* surnommé *The Fenians* qui s’illustra dans des attaques de troupes britanniques stationnées au Canada en 1866 jusqu’aux interventions très médiatiques du sénateur Ted Kennedy qui œuvre à rapprocher le Sinn Fein de l’administration Clinton⁴⁰⁹, les États-Unis sont l’arrière-cour du conflit irlandais. Au début des années 1980, le gouvernement britannique considère que 80 pour cent des livraisons d’armes à l’IRA viennent des États-Unis. En 1984, les autorités irlandaises trouvent sept tonnes d’armement à bord d’un navire en provenance de Boston, seconde ville historique d’émigration irlandaise avec New York. L’enquête montre que la police bostonienne est impliquée dans le trafic⁴¹⁰. Or le laisser-faire gouvernemental envers l’aide et le soutien aux indépendantistes irlandais puis aux républicains en Irlande du Nord vient à terme sous Ronald Reagan qui engage un virage dans cette politique de bienveillance. Afin de consolider ses liens avec le gouvernement de Margareth Thatcher, Reagan cède aux pressions de cette dernière afin de mieux contrôler le trafic d’armes qui alimente l’IRA⁴¹¹. Pour faire face à cette pénurie, l’IRA se tourne vers un approvisionnement en provenance de Libye et s’allie donc avec un ennemi officiel des États-Unis⁴¹².

Le second groupe de films hollywoodiens qui traitent du terrorisme irlandais porte remarquablement les marques de ce changement de position des États-Unis

⁴⁰⁶ « more reflective and mature film sees the big picture » Maslin (Janet), « The Boxer », *The New York Times*, 31 décembre 1997.

⁴⁰⁷ « a mellower political message that translates, roughly, into : ‘Can’t we just get along ? ’ » Schwarzbaum (Lisa), « The Boxer », *Entertainment Weekly*, 16 janvier 1998.

⁴⁰⁸ O’Brien (Brendan), *A Pocket History of the IRA*, Dublin, O’Brien Press Ltd, 1997 ; Connelly, *op.cit.*

⁴⁰⁹ Connelly, *Ibid.*, empl 2924.

⁴¹⁰ Coogan (Tim Pat), *The IRA*, Londres, Palgrave MacMillan, 2002, p. 401.

⁴¹¹ Connelly, *op. cit.*, empl 2903.

⁴¹² O’Brien, *op. cit.*, p. 107.

envers l'IRA. On y trouve *Patriot Games* (*Jeux de guerre*, Philip Noyce, 1992) qui est adapté d'un roman de Tom Clancy, *Blown Away* (Stephen Hopkins, 1994), *The Jackal* (*Le Chacal*, Michael Caton-Jones, 1997), *The Devil's Own*, *Ronin* (John Frankenheimer, 1998) et *Ticker* (*Explosion imminente*, Albert Pyun, 2001). C'est parmi les films de ce second groupe que l'on trouve les meilleurs résultats au box-office. *Patriot Games*, *Blown Away*, *The Devil's Own* et *Ronin* dépassent tous la barre des 30 millions de dollars de recettes, ce qu'aucun des films du premier groupe n'a réussi à obtenir. Ils sont réalisés par les studios hollywoodiens sans coopération irlandaise ni même la participation d'acteurs irlandais ou d'origine irlandaise. La majorité d'entre eux se déroulent sur le sol américain et racontent les infiltrations de membres de l'IRA, ou d'un groupe fictionnel qui l'imité. Ces histoires permettent de mettre en scène des Américains d'origine irlandaise en prise avec des antagonistes irlandais.

Les enjeux de représentation de l'IRA, comme de tout ce qui touche à la culture irlandaise, résonnent particulièrement fort dans la société américaine des années 1990. Mark Connelly résume ainsi la situation face à laquelle se trouvent les productions hollywoodiennes qui envisagent des productions sur le sujet :

Afin d'obtenir l'audience la plus large, ils doivent éviter de heurter les sensibilités irlandaises comme britanniques, ce que les réalisateurs qui font des films sur la résistance française ou sur la CIA en lutte contre Al Qaida n'ont pas à prendre en considération. Les réalisateurs irlandais risquent de rouvrir le débat sur le Traité qui tout à la fois donna naissance à leur pays et le plongea dans la guerre civile. Les réalisateurs à Hollywood doivent surmonter plusieurs obstacles. Pour la plupart des Américains, l'Irlande est l'île émeraude avec trèfle, châteaux et lutins, peuplée d'habitants au charme enfantin qui s'adonnent à la poésie, à la boisson et à la danse. Pour beaucoup, il est difficile de réconcilier ces stéréotypes avec le portrait de l'Irlandais comme un impitoyable terroriste. De même, l'Angleterre est généralement perçue comme une société hypercivilisée, pacifique, ordonnée où on fait calmement la queue aux arrêts des bus à étage aux heures de pointe et où les policiers font régner l'ordre sans armes à feu. L'Angleterre est associée à la reine, les somptueuses maisons, la chasse au renard, Sherlock Holmes, le bulldog de Churchill sous la résistance pendant la bataille d'Angleterre, les jardins soignés, les Beatles et Lady Di. Le public américain n'aime pas voir les Anglais, par ailleurs souvent caricaturés comme des aristocrates efféminés, être capables d'une brutalité qu'ils accepteront plus facilement venant d'un shérif sudiste de leur propre pays. Pour compliquer l'ensemble, les médias traitent de l'Irlande du Nord comme d'un conflit entre catholiques et protestants, ce qu'on comprend mal hors d'Irlande. Accoutumés à voir les conflits raciaux en termes de couleurs, les Américains ne perçoivent pas les subtilités ethniques que le public irlandais capte immédiatement. Les étiquettes politiques inconnues sont tout aussi problématiques pour le public. Les termes « unioniste », « nationaliste », « loyaliste » ou « républicain » sont confus, comme les références au Traité, à la

guerre civile, à la Partition, aux six comtés, ou à la litote si familière aux Irlandais : « les Évènements ». ⁴¹³

Les enjeux économiques sont aussi très importants dans la période : en février 2000, le Premier ministre irlandais, Bertie Ahern, annonce publiquement que son pays reçoit 25 % de l'ensemble des investissements américains sur le vieux continent⁴¹⁴. Hollywood préfère donc se concentrer sur les Américains d'origine irlandaise plutôt que de trop s'aventurer sur des chemins politiques complexes et hasardeux. De toute façon, comme nous l'avons vu, dans la représentation du terrorisme hollywoodien, le politique ne joue qu'un rôle cosmétique quand il n'est pas tout simplement nié. Cependant, les années 1990 sont la décennie de renégociation identitaire pour les Américains d'origine irlandaise. Selon le recensement de 1990, plus de 38 millions d'Américains se reconnaissent une ascendance irlandaise. Ils représentent donc près de 10 % de la population totale⁴¹⁵. Au cours de la décennie, les observateurs notent une explosion des signes identitaires irlando-américains. Diane Negra remarque :

Virtuellement toutes les formes de culture populaire ont d'une façon ou d'une autre, à un moment ou un autre, présenté l'identité irlandaise comme un antidote moral aux maux contemporains, de la mondialisation à l'aliénation postmoderne, des crises liées au sens des valeurs et des pratiques familiales jusqu'à la destruction de l'environnement. ⁴¹⁶

⁴¹³ « To obtain the largest audience, they have to avoid offending both Irish and British sensibilities, something directors making feelings about the French Resistance fighting Nazis or the CIA attacking al Qaeda do not have to consider. Irish directors risk reopening debates about the treaty that's both founded their nation and plunged it into civil war. Hollywood filmmakers have to overcome several obstacles. To most Americans, Ireland is the Emerald isle of shamrocks, castles, and leprechauns populated by charming, childlike people given to poetry, drink, and dance. It is hard for may need to reconcile these stereotypes with the portrayal of the Irish as ruthless terrorists. Similarly, England is commonly thought of as a peaceful, tidy, hyper civilized society where rush hour commuters politely queue up for double-decker buses and police officers maintain order without guns. England is associated with the queen, Great houses, foxhunting, Sherlock Holmes, Churchill's bulldog resistance during the Battle of Britain, manicured gardens, the Beatles, and princes Di. American audiences have a difficult time seeing the English, often ridiculed as effete aristocrats, as being capable of the brutality they easily accept in the Southern sheriff from their own country. Complicating storylines is the fact that media accounts about northern Ireland identity the conflict as one between Protestants and Catholics, something people outside Ireland have difficulty comprehending. Accustomed to seeing racial conflicts in terms of color, Americans cannot easily detect the subtle differences in ethnicity and Irish audience would immediately recognize. It quoted problematic for ordinances are unfamiliar political labels. Terms like 'Unionist', 'nationalist', 'loyalist', and 'republican' are confusing, are historical references to the Treaty, the Emergency, Partition, the six counties, are the ultimate Irish term of understatement – the Troubles. » Connelly, *op.cit.*, empl 76.

⁴¹⁴ Negra (Diane), *The Irish in US : Irishness, Performativity and Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 10.

⁴¹⁵ 1990 Census of Population, Detailed Ancestry Groups for States. Disponible en ligne : <http://www.census.gov/prod/cen1990/cp-s/cp-s-1-2.pdf>. Consulté le 4 mai 2015.

⁴¹⁶ « Virtually every form of popular culture has in one way or another, one time or another, presented Irishness as the moral antidote to contemporary ills ranging from globalization to postmodern alienation,

Cette relation pressante à la culture irlandaise semble exprimer le besoin de se recréer une « patrie blanche fantasmée⁴¹⁷ » qui puisse rivaliser avec les autres revendications ethniques et raciales des Afro-Américains, Latinos et Asiatiques qui prennent toujours plus d'importance dans le débat sociétal américain en cette fin de siècle. Comme le remarque Catherine Eagan, les Irlando-Américains aiment rappeler l'histoire dramatique de leur arrivée aux États-Unis, en insistant particulièrement sur les épisodes de discrimination et d'oppression, bien loin de la réalité de leur situation contemporaine dans la société américaine⁴¹⁸. Éloignés de leurs souffrances passées et culturellement à la dérive dans un monde multiculturel dans lequel ils sont identifiés comme « blancs » aux côtés des protestants anglo-saxons, ces Irlando-Américains, généralement comme consommateurs de culture, mais aussi comme acteurs politiques ou universitaires, révèlent leur désir de redevenir « l'Autre » en niant leur participation passée et présente aux structures du pouvoir blanc⁴¹⁹. Ce nouvel engouement pour une culture populaire celtique, portée par des spectacles internationaux comme *Riverdance* ou l'expansion de la célébration de la Saint Patrick, s'explique particulièrement par le besoin d'une identité raciale blanche plus acceptable, car moins en prise avec une blanchité WASP construite désormais comme seule héritière d'une histoire coloniale et ségrégationniste. Catherine Eagan écrit : « Dans l'Amérique multiculturelle contemporaine, l'identité irlandaise sert parfois comme une sorte d'identité non blanche ou pré-blanche qui facilite la prise de distance avec la culture WASP *mainstream*.⁴²⁰ » L'identité irlando-américaine devient alors une opportunité unique pour ceux qui souhaitent échapper à la culpabilité d'appartenir à une catégorie raciale dominante et qui aimeraient pouvoir bénéficier des discours victimaires, mais valorisants des hérauts de l'émancipation raciale. L'identité irlando-américaine permet de sortir ou de se marginaliser à l'intérieur de l'identité blanche.

from crises over the meaning and practice of family values to environmental destruction. » Negra, *op. cit.*, p. 3.

⁴¹⁷ « white homeland fantasies », *Ibidem*.

⁴¹⁸ Eagan (Catherine), « Still Black and Proud : Irish American and the Racial Politics of Hibernophilia » in Negra (Diane), *op. cit.*, p. 21.

⁴¹⁹ « Distanced from their past suffering and culturally adrift in a multicultural world in which there are identified as 'whites' alongside Anglo-Saxon Protestants, these Irish Americans, most often as consumers of culture but also as participants in politics and academia, are revealing their desire to re-become the other and deny their past and present participation in the white power structure. » *Ibid.*, p. 23.

⁴²⁰ « In contemporary, multicultural America, Irishness sometimes serves as a kind of nonwhites or pre-white identity that facilitates their dissociation of themselves from mainstream WASP culture. » Eagan, *op. cit.*, p. 25.

Dans un système racial bipolaire où l'identité blanche s'oppose à l'identité noire, tout élément qui cherche à s'éloigner du pôle blanc regarde inmanquablement en direction du pôle noir. Ainsi la jonction des identités irlando-américaines et Afro-Américaine semble être un passage obligé de la prise de distance envers l'hégémonie blanche. Depuis la parution du livre d'Ignatiev *How the Irish Became White*, les parutions se multiplient pour expliquer les racines historiques du rapprochement des deux communautés⁴²¹. Les dessins et caricatures classiques de l'époque où la « science » physiognomique est le fondement de l'idéologie raciale, circulent dans certains cercles irlando-américains et viennent renforcer la conviction d'une parenté dans la discrimination avec les Afro-Américains⁴²².



H. Strickland Constable, « Ireland From One or Two Neglected Points of View », 1899.

Dans ses mémoires publiées en 2001, l'homme politique Tom Hayden raconte comment il a découvert son identité irlando-américaine :

Après une décennie dans les mouvements pour les droits civiques, j'associais être Blanc avec soit la suprématie, soit le vide. Puis en 1968, accusé d'être moins qu'un Américain au sang noble, après avoir été battu et incarcéré à Chicago, avoir été la cible de la « neutralisation » d'Edgard J. Hoover, j'ai vu les manifestants en Irlande du Nord chanter « Nous vaincrons » et j'ai découvert comme une révélation que j'étais Irlandais à l'intérieur.⁴²³

Eagan raconte que le public non spécialiste manifeste un intérêt particulier pour les travaux d'historiens qui travaillent sur la constitution de la catégorie raciale de

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ « After a decade in the civil rights movements, I associated being 'White' with either supremacy or emptiness. Then, in 1968, accused of being less than the red blooded American by the authorities, having been beaten up and indicted in Chicago, having been targeted for neutralization by J. Edgard Hoover, I saw marchers in Northern Ireland singing 'We Shall Overcome' and in an epiphany discovered that I was Irish on the inside. » Hayden (Tom), *Irish on the Inside*, London, Verso, 2001, p.4. Cité par Eagan, *op. cit.*, p. 22.

blanchité. Dans les réunions publiques, on discute souvent du livre de Noel Ignatiev publié en 1995⁴²⁴. Elle montre comment les centres universitaires participent au rapprochement entre l'histoire des Irlando-Américains et des Afro-américains. Yale soutient un projet qui ambitionne « d'explorer les histoires des Américains d'ascendance irlandaise et des Américains d'ascendance africaine » pendant que Berkeley lance en 1991 le Berkeley Diversity Project⁴²⁵. Dans ce projet, on peut lire que les étudiants blancs qui y ont participé décrivent l'Américain blanc ainsi : « Quand il n'est pas un oppresseur, l'homme blanc est absent, il se sent sans racines, sans culture, sans substance. Être blanc signifie n'avoir aucune case à cocher dans les formulaires d'admission. »⁴²⁶ L'historien David Roediger, qui participe au mouvement d'étude historique de construction de la blanchité, met en garde contre ces revendications culturelles ethniques. Pour lui, « les cultures ethniques qui sont utilisées comme une réponse à la panique de l'aliénation courent toujours le danger d'être avalées par le mensonge de la blanchité. »⁴²⁷ Eagan renforce son propos en rappelant que les revendications ethniques peuvent éloigner des efforts de collaboration interculturelle et de collaboration entre classes sociales.⁴²⁸

B.1 Les Irlando-Américains, derniers remparts de la blanchité : *Blown Away* (Stephen Hopkins, 1994)

Hollywood est sensible à ce besoin de renégociation raciale et utilise les personnages de terroristes irlandais afin de renforcer les représentations des Irlando-Américains comme les derniers représentants d'une innocence blanche perdue. Plusieurs films convoquent des terroristes irlandais afin de les opposer à des héros irlando-américains. L'opposition entre un héros américain et un antagoniste européen, déjà présente dans *Die Hard*, se joue ici avec deux enjeux parallèles : renforcer l'américanité des irlando-Américains, mais aussi restaurer l'autorité du héros blanc à travers une blanchité victimisée et donc plus facilement hégémonique en cette fin de siècle où le multiculturalisme est devenu inévitable.

⁴²⁴ Ignatiev (Noel), *How the Irish Became White*, New York, Routledge, 1995.

⁴²⁵ « Exploring the histories of Americans of Irish heritage and Americans of African heritage », Eagan, *op.cit.*, p. 26 et 27

⁴²⁶ « If not an oppressor, the white male is a blank, made to feel he lacks roots, culture, substance. Being white means having no box to check on admission forms. » *Ibid.*, p. 27.

⁴²⁷⁴²⁷ « ethnic cultures that are bolstered's response to the panic of alienation are always in danger of being swallowed by the 'lie of whiteness'. » cité par Eagan, *Ibid.*, p. 28.

⁴²⁸ *Ibidem.*

Blown Away est particulièrement représentatif de cette tendance générale. Le film propose deux portraits nettement contrastés entre un terroriste irlandais, Ryan Gaerity (Tommy Lee Jones) et un héros irlando-américain James Dove (Jeff Bridges). Le film débute dans la cellule d'une prison en Irlande du Nord. On y découvre Ryan Gaerity en train de lire. Son compagnon de cellule est ramené dans un piteux état après avoir subi un interrogatoire musclé. À la fin du dialogue en irlandais sous-titré, dans lequel Gaerity prophétise son évasion imminente, il étouffe avec un oreiller puis poignarde son compagnon d'infortune. Il met immédiatement en œuvre son plan visiblement bien préparé et s'évade en provoquant une énorme explosion dans la prison. La séquence suivante se passe à Boston. On y découvre le héros, James Dove, qui se rend à l'anniversaire de la fille de sa compagne. Une urgence l'empêche de participer à la fête : un amoureux éperdu vient de poser une bombe sous le bureau de sa petite amie. Si celle-ci s'arrête de taper « LUV U » à l'ordinateur, l'engin risque de se déclencher. Chef d'équipe des démineurs, Dove intervient et sauve la jeune fille. Mais des angoisses et des cauchemars, vraisemblablement provoqués par d'anciens traumatismes, poussent James à vouloir changer de métier. Le soir où il annonce sa décision à sa compagne, Kate (Suzy Amis), il fait également sa demande en mariage. Lors de la cérémonie, on présente son remplaçant Anthony Franklin (Forest Whitaker) à Dove. Une urgence empêche l'équipe de démineurs de participer à la fête jusqu'à son terme. Lors de cette intervention, le meilleur ami de Dove meurt dans l'explosion qu'il n'a pas su éviter. Dove se rend sur place et se rend compte que l'engin a été fabriqué par un expert en explosif. Les spectateurs découvrent alors que Gaerity est à Boston, qu'il est vraisemblablement le poseur de bombe et qu'il cherche à atteindre Dove. Au milieu du film, les deux hommes se parlent et on apprend que James Dove est en réalité Liam McGivney, immigré irlandais ayant appartenu à une cellule menée par Gaerity. Dove accuse Gaerity d'avoir trahi la cause par passion sadique de la violence. Une chasse à l'homme occupe toute la seconde partie du film durant laquelle Gaerity menace en permanence la femme et la fille de Dove, arrive presque à tuer Anthony Franklin, mais termine finalement sa course folle en se laissant piéger dans l'explosion de sa baraque. Les vingt dernières minutes du film sont consacrées au désamorçage de la bombe posée sous la voiture de Kate et de sa fille.

L'identité irlandaise de Gaerity est composée d'éléments propres à la représentation ethnique des Irlandais et d'autres éléments qui rattachent les Irlandais à la culture européenne en général. La première séquence s'ouvre sur deux tropes de la représentation irlandaise : la musique celte et la prison. Dans la décennie où Sinéad O'Connor et The Cranberries connaissent leur succès international en modernisant certains traits traditionnels de la musique irlandaise, la musique celtique est un élément important de l'imaginaire sur l'Irlande. En proposant quelques lignes mélodiques typiques alliées à l'immanquable voix féminine qui chante dans les aigus, les premières images de *Blown Away* exploitent un cliché sur l'Irlande qui veut que le pays soit synonyme de « tradition et stabilité... de coutumes charmantes, l'amour de la famille, une foi aussi résistante que l'austère, rude et magnifique campagne elle-même. »⁴²⁹ La séquence s'ouvre sur les flancs des falaises battues par l'océan déchaîné, en proie aux vents violents d'une nuit d'orage.

Cette ouverture mystique et romantique fait place au second cliché hollywoodien sur l'Irlande et son foisonnement de vies incarcérées. La cellule dans laquelle on jette le compagnon d'armes de Gaerity est couverte de livres. Le terroriste est plongé dans une lecture qu'il quitte à peine pour aider son compagnon à se hisser sur sa couche. Comme pour Hans Gruber, l'intellectualisme est décrit comme le valet de la violence politique. Elle est aussi un des signes inquiétants de la culture européenne. La prison fait partie des tropes hollywoodiens puisqu'on la trouve dans la plupart des films qui traitent, de près ou de loin, de la situation en Irlande du Nord. Les murs de briques et les balcons en fer, que l'on retrouve dans les décors hollywoodiens, sont inspirés par la fameuse prison de Kilmainham Gaol à Dublin où furent emprisonnés tous les acteurs de la révolution irlandaise au début du XXe siècle⁴³⁰. L'état de saleté de la cellule, comme des prisonniers, fait directement référence à la grève de l'hygiène (*dirty protest*) qui éclate dans la prison du Maze en Irlande du Nord en 1978. Faisant suite à la *blanket protest* qui a commencé un an plus tôt, les prisonniers républicains, menés par le célèbre Bobby Sands, réclament au gouvernement britannique le statut de prisonniers de guerre et refusent celui de criminels et de terroristes sous lesquels ils sont incarcérés. Ils décident alors de ne plus se vêtir, se laver, ni d'utiliser les toilettes. Les images des prisonniers

⁴²⁹ « Ireland means tradition and stability... charming customs, love of family, a faith as enduring as the austere, ruggedly beautiful countryside itself. » Negra (Diane), « Irishness, Innocence, and American Identity Politics before and after September 11 » in Negra (dir.), *op.cit.*, p. 355.

⁴³⁰ Jim Sheridan a tourné *In the Name of the Father* à l'intérieur de cette prison.

nus, hirsutes, enroulés dans des couvertures et posant devant des murs sont rares, mais frappantes. Hollywood en fait une exploitation particulière. Gaerity qui porte des cheveux longs qui rappellent ceux de la photo avec Bobby Sands, vomit un préservatif rempli d'un liquide qui servira à l'explosion. Il sort ensuite une poche recouverte d'excréments de la cuvette des toilettes de sa cellule. C'est cette cuvette qui servira de récipient à la bombe qu'il fait exploser pour s'évader.



Figure 1



Figure2

Figure 1: Deux prisonniers républicains en 1978. Photogramme tiré de l'émission de la BBC *Newsnight* diffusée le 27 octobre 1980 (disponible en ligne <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00lx397>. Consulté le 9 mai 2015)

Figure 2: Gaerity dans sa cellule (00 :03 :22) *Blown Away*

Le montage organise un violent contraste puisque la séquence suivante est une vue aérienne d'un pont de Boston par un beau jour d'été sur lequel promeneurs et joggers évoluent en toute tranquillité. La bande sonore diffuse un doux morceau de country entonné par un chanteur à la voix chaude et suave. Rien ne semble plus différent de cette Europe lointaine, sale et violente, que cette vision de l'Amérique où la caméra vient chercher James Dove sur sa moto avec son chien, tous deux en route pour l'anniversaire de la petite Lizzy. L'anniversaire se passe dans le jardin décoré pour l'occasion, à l'arrière d'une jolie maison bostonienne. La famille irlandaise-américaine est immédiatement traduite en termes ethnoraciaux pour les spectateurs : Lizzy et sa maman sont toutes les deux rousses. James Dove porte lui aussi des reflets roux dans sa chevelure. L'environnement blanc irlandais-américain reflète cette culture irlandaise imaginaire que nous avons vue plus haut, fondée sur les valeurs familiales et un sens apaisant de l'esthétique. Cet univers sûr, rangé et paisible passe pour le havre de tranquillité où peut s'exprimer ce qu'il y a de meilleur dans la culture irlandaise : sa version américaine.

À travers l'opposition entre le terroriste irlandais et le héros irlando-américain se joue à nouveau ce que nous avons vu s'établir dans *Die Hard* : une opposition culturelle entre avec une Europe terroriste et une Amérique porteuse de toutes les valeurs opposées : la paix, la sécurité, la propreté, et surtout l'innocence. Diane Negra confirme ainsi : « Alors que l'identité irlandaise a acquis le statut d'ethnicité en général dans la culture américaine, ses utilisations comme un état d'innocence imaginaire sont devenues évidentes dans un nombre croissant de secteurs marchands.»⁴³¹ Cette innocence de l'identité irlando-américaine contraste nettement avec la représentation violente et barbare du terroriste irlandais. Cette innocence doit se comprendre plus comme un élément identitaire racial que comme une dimension nationale. Elle est moins celle du peuple américain dans son ensemble face aux peuples décadents du vieux continent que la marque de l'innocence de la blancheur américaine délivrée des accusations formulées par les minorités raciales lors des décennies précédentes.



Lizzy, Kate et James Dove à l'anniversaire de Lizzy (00 :08 :52) *Blown Away*

Blown Away montre remarquablement comment la violence terroriste permet l'émergence des deux aspects majeurs de la renégociation de la blancheur par l'identité irlando-américaine : la projection d'une innocence et le rapprochement avec les minorités ethniques et raciales, notamment les Afro-Américains. Le monde enfantin de l'anniversaire de Lizzy, permet de présenter James Dove au spectateur dans un halo d'innocence et de vie familiale. La séquence suivante, où il est appelé pour sa première mission de déminage, le met au centre de son équipe. On s'aperçoit que chaque membre appartient à un groupe ethnoracial. Blanket (Ruben Santiago-Hudson) est un Afro-Américain et Cortez (Chris de Oni) est interpellé en tant que Cubain par un de ses

⁴³¹ « As Irishness has acquired the status of an ethnicity at large in American culture, its uses as an imagined state of innocence have become evident in a growing number of commodity categories » Negra, *op. cit.*, p. 355

collègues. La suprématie de Dove est évidente, mais elle ne joue plus comme celle du héros blanc WASP puisqu'il a déjà été présenté aux spectateurs à travers une identité premièrement donnée comme irlando-américaine.

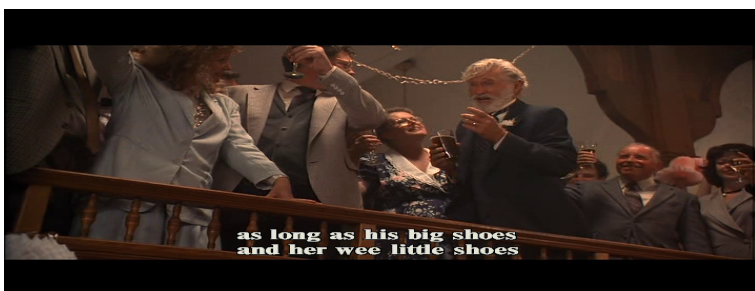
C'est dans la séquence du mariage de James et de Kate que la mise en scène vient renforcer le discours racial du film. La salle de bal a été construite en bois clair qui va permettre de renforcer une lumière rose pâle, ou plus exactement « bois de rose », qui plonge chaque participant dans un halo de blancheur et de blanchité. La couleur blanche est renforcée par de nombreux accessoires présents dans la pièce : robes, chemises, éléments de décoration accrochés aux murs.



La salle de bal du mariage (00 :24 :09) *Blown Away*



Le mariage (00 :24 :37) *Blown Away*



Le discours du père (25 :30 :01) *Blown Away*

Alors que la foule d'invités danse, puis écoute le discours du vieil irlando-américain Max O'Bannon (Lloyd Bridges) qui utilise les quelques mots habituels qui renforcent linguistiquement l'identité irlandaise des personnages hollywoodiens (*wee*,

telly), on présente aux spectateurs le remplaçant de James Dove au sein de la brigade de déminage : Anthony Franklin (Forest Whitaker). Celui-ci est présenté à l'écran surgissant sur la piste de danse juste après qu'un danseur écossais a effectué quelques pas de danse traditionnelle⁴³². Franklin semble reprendre les pas du danseur en s'élançant sur la piste avec sa femme à son bras, ce qui fait dire à James Dove qui regarde la scène depuis le balcon : « Qui a invité Michael Jackson ? » à l'intention de Blanket. Celui-ci veut rendre jaloux Dove et décrit par le détail l'impressionnante carrière de Franklin quand sa collègue qui est assise à côté de lui termine par un « Et il est monté comme un âne, c'est ta femme qui me l'a dit. » La séquence du mariage permet de mettre en scène la blanchité irlando-américaine comme une structure raciale équilibrée, car pétrie d'innocence et parfaitement à l'aise dans la société multiculturelle. La séquence convoque tous les stéréotypes nécessaires pour caricaturer les identités et les représentations ethnoraciales en jeu. Le violon, la cornemuse, l'alcool et la danse traditionnelle pour les Irlando-Américains ; la danse encore (Michael Jackson) et la taille du pénis pour les Afro-Américains. La séquence propose une cohabitation facile et évidente entre ces stéréotypes dans la paix d'une société américaine devenue « naturellement » multiculturelle et multiraciale.

Le terrorisme irlandais, c'est-à-dire européen, vient interrompre littéralement la fête puisqu'une urgence est notifiée et force la brigade à quitter le mariage pour partir en intervention. C'est lors de cette intervention que Blanket meurt. L'action terroriste met en exergue les solidarités qui doivent exister entre les communautés ethnoraciales américaines. La mort de Blanket permet de convoquer une nouvelle séquence construite en miroir avec celle du mariage : la réception de funérailles de Blanket où les *negro spirituals* ont remplacé le violon et la cornemuse.

Gaerity, qui n'a évidemment aucune motivation politique, mais est mené par un désir de vengeance envers James Dove, piège les uns après les autres tous les coéquipiers de Dove. Cortez meurt dans l'attentat suivant, puis c'est au tour de Franklin de trouver un engin explosif caché à l'intérieur de son casque hi-fi. La séquence de son sauvetage par James Dove est longue et permet de montrer par l'action la solidarité entre Irlando-Américains et Afro-Américains. La conversation tourne autour de la notion d'héroïsme. Franklin et Dove sont en désaccords, et alors que Franklin est

⁴³² Dans son article, Eagan montre qu'il existe une profonde confusion dans la société américaine entre les héritages celtiques, Irlandais et Ecossais. Eagan, *op. cit.*, p. 24.

immobilisé, car un geste pourrait détoner la bombe de son casque, Dove lui fait la leçon en lui reprochant la naïveté de son héroïsme. « T'es pas courageux, sale con. Tu es juste idiot. »⁴³³ Cette compétition pour l'héroïsme entre l'Irlando-Américain et l'Afro-Américain est arbitrée par la présence dans la séquence d'un troisième personnage qui représente le WASP sudiste. Bama (Loyd Catlett) parle avec un fort accent texan et alors qu'il doit couper un câble rouge sans toucher le bleu sous peine d'explosion, il hésite puis se dégonfle totalement. Franklin, qui a pitié de lui, fait remarquer à Dove qu'ils pourraient très bien agir seuls, tous les deux. Bama est exclu de la pièce et sort en revêtant les habits du lâche. Toute la scène est construite pour proposer le partage de l'héroïsme entre Dove et Franklin.

Mais ce partage n'est évidemment pas égal puisque Franklin est la victime de la situation et que Dove est le sauveur. Même si Franklin participe à son propre sauvetage, il reste sous la coupe de Dove. C'est là que le discours sur la blancheur prend tout son sens. L'Irlando-Américain reste le héros blanc sauveur, mais la légitimité de sa suprématie ne repose plus sur une domination idéologique, mais sur une égalité supposée avec ceux qui ont été les plus soumis au pouvoir blanc : les Afro-Américains. Dans la dernière séquence du film, alors que Dove a évidemment désamorcé les différentes situations mises en place par Gaerity, Franklin lui dit de rentrer chez lui et de « laisser la place aux héros ». Dove, en parfaite situation patriarcale puisqu'il tient sa femme et sa fille dans ses bras, lance un regard moqueur et entendu en direction de Franklin avant de s'éloigner comme on vient de le lui demander. Ce qui est entendu ici, c'est que le vrai défenseur de l'Amérique contre le terrorisme européen n'est pas l'Afro-Américain, mais l'Irlando-Américain, c'est-à-dire l'Américain blanc.

Le terroriste irlandais permet ainsi de renforcer à peu de frais le leadership blanc américain, sous sa nouvelle forme douce, celle de l'identité irlando-américaine. Les films qui opposent les terroristes irlandais et les héros irlando-américains ne s'embarrassent pas de la complexité de la situation politique en Irlande du Nord ni des changements récents dans les échanges d'argent et d'armement entre l'île d'Émeraude et les États-Unis. *Blown Away* porte les marques typiques de ces productions. Comme le note la réception critique, l'influence de *Die Hard* se lit aussi dans le soin qui est porté aux séquences d'action au détriment de la qualité scénaristique. Leonard Klady écrit dans

⁴³³« You ain't brave, asshole. You're just dumb. »

Variety que le film « fonctionne sur une pure logique cinématographique presque à l'opposé du sens commun.⁴³⁴ » Pour le critique, il s'adresse presque uniquement à ceux qui recherchent « de l'action à la *Die Hard* ⁴³⁵». Sorti la même année, *Speed* est souvent cité comme un parent de *Blown Away* dans l'absence de construction dramatique⁴³⁶. Ebert écrit que « *Blown Away* est le genre de film auquel il faudrait condamner ceux qui critiquent *Speed* pour son manque de vraisemblance. »⁴³⁷ Ebert souligne aussi que le film pousse le *politically correct* jusqu'à essayer de ne pas froisser l'IRA ou ses supporters⁴³⁸.

Effectivement, les dialogues rendent clair pour les spectateurs que Gaerity n'est pas un membre ordinaire de l'IRA. Lors des dialogues qui dévoilent l'origine des relations entre Gaerity et Dove/McGiveny, la mascarade politique du terroriste est dévoilée, et laisse place à la vérité sur le terroriste : sa sexualité perverse.

Liam : Gaerity, enfoiré. Regarde ce que tu as fait.

Gaerity : Tu te trompes. Je ne suis pas un destructeur. Je suis un créateur.

Liam : Tu n'es pas un créateur. Tu es un malade, voilà ce que tu es.

Gaerity : Je suis venu pour créer un nouveau pays qui s'appelle chaos et un nouveau gouvernement qui s'appelle anarchie. Tout ça pour toi.

Liam : Quand je pense que j'ai cru à tes salades.

Gaerity : Les civils meurent pendant les guerres, Liam. Mais tu as désobéi... tu as trahi la cause.

Liam : Tu t'es toujours foutu de la cause. Le seul truc qui t'excitait, c'était tes putains de bombes.

Gaerity : Quelles belles femmes elles font, Liam. Dis-moi Liam, tu étais prêt quand elle a déchargé ? Tu as pu sentir sa fleur, Liam ? ...] Je dois te laisser. Ta nouvelle femme et ta fille viennent de rentrer.⁴³⁹

Le dialogue présente la nature politique de l'action terroriste comme un discours mensonger qui cache en réalité, d'abord la folie du personnage, mais aussi sa relation

⁴³⁴ « Joe Batteer and John Rice's script operates almost exclusively on movie logic and not common sense. » Klady (Leonard), « *Blown Away* », *Variety*, 24 juin 1994.

⁴³⁵ « Die-hard action seekers », *Ibidem*.

⁴³⁶ Howe (Desson), « *Blown Away* », *The Washington Post*, 1^{er} juillet 1994.

⁴³⁷ Ebert (Roger), « *Blown Away* », *Chicago Tribune*, 1^{er} juillet 1994.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ Liam : Goddam you Gaerity. Look at what you've done.

Gaerity : You got me all wrong. I am not a destroyer. I am a creator.

Liam : You're not a creator. You're a sick freak is what you are.

Gaerity : I've come here to create a new country called chaos and a new government called anarchy. All for you.

Liam : I can't believe I ever bought your shit.

Gaerity : Civilians die in war, Liam. But you disobeyed orders... betrayed the cause.

Liam : You never gave a damn about the cause. The only thing that turned you on were your goddam bombs.

Gaerity : What lovely ladies they are Liam. Tell me Liam, how close were you when she went ? Could you smell her flower, Liam ? ...] I must go. You new wife and daughter just got home.

perverse aux bombes. Les connotations érotiques sont nettement perceptibles dans la façon dont Gaerity parle des explosions. Cet érotisme est perçu par les critiques qui le détachent du personnage terroriste pour l'attribuer au charisme de l'acteur Tommy Lee Jones. Presque tous s'accordent pour saluer la performance qu'ils trouvent unique et soulignent l'attrait physique que Jones apporte à l'action terroriste. Pour Hal Hinson qui écrit dans le *Washington Post*, « Le problème pour n'importe quel film avec un méchant aussi charismatique que celui-ci, c'est qu'en comparaison, le héros paraît lourd et ennuyant⁴⁴⁰ ». L'autre critique du *Post* confirme : « Jones, comme toujours, mène l'antagonisme à un niveau plus haut, plus divertissant, en se frayant un chemin à travers le film à coup de sifflet, de malice et de bons mots. Il n'a peut-être pas le bon accent, mais il a le bon style.⁴⁴¹ » Enfin Roger Ebert arrive à faire la synthèse de la situation en précisant :

La sagesse populaire dit qu'un thriller doit être à la hauteur de son méchant. Jones est un des meilleurs méchants de la profession, mais ici il a deux problèmes. 1) Il est embourbé dans tout l'appareil politique irlandais qui doit lui fournir un « motif » alors qu'il n'en a pas besoin. 2) C'est un solitaire, donc toutes ses scènes sont avec ses ennemis, ce qui le conduit à une performance monotone. Dans *Under Siege* où il joue également une sorte de terroriste, il peut jouer d'autres notes, comme un imposteur faussement sympathique ou un chef de groupe.⁴⁴²

À l'inverse, Hinson trouve que « Bridges est un bon acteur, mais il n'est ni stylé ni flamboyant.⁴⁴³ » Les autres critiques y font à peine référence. Seul le personnage terroriste a réussi à accaparer toute l'attention, voire même tout le désir des spectateurs.

B.2 La relation irlando-œdipienne au terrorisme. *The Devil's Own (Ennemis rapprochés, Alan J.Pakula, 1997)*

L'attrait charismatique que peut avoir le personnage terroriste se renforce singulièrement pendant la décennie. On voit ainsi apparaître de nombreux personnages

⁴⁴⁰ « The problem in any film with a villain as charismatic as this one is that, by comparison, the hero will seem studdy and dull. » Hinson (Hal), « Blown Away », *Washington Post*, 1^{er} juillet 1994.

⁴⁴¹ « But Jones, as always, takes villainy to higher, more entertaining place, whistling, quipping, and mugging his way through the film. He may not have the accent but he has the attitude down. » Howe, *op. cit.*

⁴⁴² « Conventional wisdom has it that a thriller is only as good as its villain. Jones is one of the best villains in the business, but here he has two problems (1) he is saddled with all of the Irish political apparatus, which provides that motivation when none is really needed. (2) He is a loner, so all of his scenes are with his enemies, leading to a one note performance. In *Under Siege*, where he was also a mad bomber of sorts, he got to play other notes, as deceptively friendly impostor, and as a group leader. » Ebert, *op.cit.*

⁴⁴³ « Bridges is a great actor, but he is not stylish or flamboyant. » Hinson, *op.cit.*

terroristes qui sont en réalité des véhicules pour acteurs : Tommy Lee Jones (*Blown Away, Under Siege*), Dennis Hopper (*Speed, Ticker*), Bruce Willis (*The Jackal*), Tim Robbins (*Arlington Road*), John Travolta (*Swordfish*) profitent de rôles de terroristes pour faire avancer leur carrière. Brad Pitt est assurément celui qui a choisi le plus régulièrement des rôles de terroristes afin d'affirmer ses capacités dramatiques et de faire évoluer sa persona d'acteur. Les trois films montrent ses performances terroristes, dont deux sont devenus cultes : *Twelve Monkeys, The Devil's Own* et *Fight Club* (David Fincher, 1999). Dans les trois films, ce sex-symbol des années 1990 a été choisi pour interpréter un fils rebelle. Les trois personnages sont en tension, voire en conflit ouvert, avec leur père. Or dans la décennie, un autre acteur incarne plus particulièrement l'héroïsme de la paternité américaine à l'écran : Harrison Ford. Il est le rempart nécessaire contre la menace terroriste dans la période et on le retrouve lui aussi dans trois films du corpus : *Patriot Games, The Devil's Own* et *Air Force One*.

Alors qu'aucun de ces deux acteurs n'a de lien personnel avec l'Irlande, ils sont choisis tous les deux pour *The Devil's Own* d'Alan J. Pakula en 1997. L'histoire est celle de Francis Austin McGuire (Brad Pitt) un jeune membre de l'IRA qui s'infiltré aux États-Unis pour venir chercher des armes et qui est accueilli dans la famille irlandéo-américaine de Tom O'Meara (Harrison Ford). Ce dernier est un policier proche de la retraite. Une amitié naît entre les deux hommes, mais les opérations de Frankie mettent les O'Meara en danger et plongent Tom et Frankie dans la rivalité. Le jeune Irlandais, qui s'est finalement attaché à sa famille d'accueil, entre en conflit avec le marchand d'armes qui doit lui livrer sa cargaison. Ce dernier le menace de tuer son meilleur ami s'il n'est pas payé immédiatement. Alors que Frankie rentre chez les O'Meara pour prendre l'argent, il est découvert par Tom qui décide de l'arrêter. Alors qu'ils sont en route pour le commissariat, il échappe à Tom et à son collègue que Frankie tue dans la confusion de son évasion. Alors que le FBI et les services britanniques questionnent Tom sur son association avec Frankie, le policier garde le silence et refuse de coopérer. Tom part à la recherche du jeune Irlandais. Il veut trouver Frankie avant les autorités car il sait qu'ils ne l'épargneront pas. Il finit par connaître l'emplacement du bateau que Frankie a préparé pour rentrer en Irlande. Alors que le jeune terroriste vient de finir le stockage des armes sur le bateau, un échange de coups de feu a lieu alors que l'embarcation prend la mer. Tom est sur le bateau et il vient de toucher Frankie à la poitrine. Ce dernier meurt dans les bras de l'Irlando-Américain.

Ce film est très représentatif des deux tendances de la période qui se rencontrent ici. D'abord, comme nous l'avons déjà mentionnée, une « hystérie familiale » qui s'empare des films d'action, comme l'a notée Karen Schneider⁴⁴⁴, et que les deux acteurs personnalisent mieux que quiconque dans les années 1990. La seconde tendance est celle que nous venons de voir avec *Blown Away* : l'utilisation de l'ethnicité irlando-américaine pour proposer une image de blancheur rassurante. La représentation de l'organisation familiale en prise avec la violence terroriste permet de réaffirmer la nécessité d'un patriarcat blanc : le père irlando-américain incarne ici une figure patriarcale blanche protectrice et bienveillante envers une jeunesse perdue par manque de repères masculins. L'histoire repose sur un dispositif oedipien évident où l'Irlandais orphelin part en quête d'un père de substitution qu'il trouve dans la présence du policier Irlando-Américain, figure patriarcale stéréotypée.

Le film s'ouvre sur le meurtre du père de Frankie McGuire alors que celui-ci n'est qu'un enfant. Après être passée par quelques plans de présentation ethnoraciaux que nous avons déjà rencontrés dans d'autres films (musique celtique, paysages irlandais faits de falaises et de mer, ciel nuageux, population rousse), la première séquence montre un repas familial. Le père, la mère, la fille et le fils sont attablés. L'identité catholique de la famille est manifestée à travers les signes de croix qui ouvrent la bénédiction du repas. Les deux enfants sont roux et le jeune McGuire porte un magnifique pull vert émeraude. La pratique rappelle le rendu de grâce de la tradition protestante. Il est intéressant de constater que la réalité des rites catholiques semble ignorée. La bénédiction du repas n'existe que pour renforcer une proximité avec les spectateurs américains WASP qui pourraient plutôt s'identifier avec les protestants.

Un homme en cagoule fait irruption dans la pièce et tire à plusieurs reprises sur le père qui s'effondre sous les balles. Dans un plan composé sur le modèle classique de *la Pietà*, le père meurt dans les bras de sa femme. Le montage insère un plan rapproché du jeune Frankie qui assiste médusé à la scène. La caméra s'approche de Frankie jusqu'à proposer un gros plan extrême sur les yeux de l'enfant. Un fondu enchaîné transforme alors les yeux du jeune Frankie en regard figé d'une photographie policière de Frankie adulte. La bande sonore joue *God Be With You* des Cranberries dont les paroles disent :

⁴⁴⁴ Schneider, *op. cit.*

Ils ont essayé de prendre ma fierté
Mais ils ne m'ont pris que mon père
Ils n'ont pris que mon père
Malgré mes pleurs⁴⁴⁵

La relation filiale est célébrée dans des termes presque gênants tellement ils excluent radicalement les autres membres de la famille. La caméra ne fait pas même un contre champ de réaction sur la petite fille. L'ouverture de l'histoire par cette séquence donne une approche psychologique à la motivation terroriste. Pour les spectateurs, le combat de Frankie s'explique presque entièrement par cette simple scène originelle. De toutes les violences possibles, celle du meurtre du père devant son fils semble revêtir une dimension particulière qui ne sera jamais explicitée pendant le film, mais qui reste active et décisive pendant toute l'histoire.

Cette première séquence de tragédie familiale est construite en opposition avec la scène d'arrivée de Frankie aux États-Unis et son installation dans la très paisible famille irlandaise O'Meara. Avant d'entrer dans la maison, Frankie regarde par la fenêtre et voit Tom allongé dans son canapé. La sonnerie à la porte va provoquer les cris des petites filles de la maison qui s'exclament « Papa ! Papa ! » et forcent Tom à venir ouvrir la porte pour accueillir Frankie. La connexion entre l'Irlande et la communauté irlandaise est d'abord raciale. Elle apparaît à travers la chevelure rousse de la petite fille qui vient ouvrir la porte. À travers cette prérogative du « sang commun » des deux parts de l'Atlantique apparaît aussi une relation familiale métaphorique. Irlandais et Irlando-Américains partagent essentiellement le même sang, ils sont irrémédiablement cousins. Tom présente d'abord ses deux filles à Frankie puis ils arrivent à la cuisine où il présente sa femme, Sheila (Margaret Colin). Toutes les femmes sont rousses. Seul Tom fait exception dans la maison. Pour se présenter, Sheila donne non pas son nom, mais sa fonction : « Je suis la mère.⁴⁴⁶ » Puis Tom conduit Frankie au sous-sol où est aménagé le studio où il sera logé. Après la visite des lieux, Sheila appelle les hommes pour le dîner. Avant de monter, Tom dit à Frankie que « ça fait du bien d'avoir à la maison quelqu'un qui pisse debout.⁴⁴⁷ »

⁴⁴⁵ « They tried to take my pride / But they only took my father from me / They only took my father / Even though I cried ». Paroles : O'Riordan

⁴⁴⁶ « I am the mother »

⁴⁴⁷ « Besides, it's good to have somebody around here that pees standing up. »

L'arrivée de Frankie est donc décrite à travers une stricte économie des relations de pouvoir en termes de genre. Alors que Tom semble se plaindre d'être en minorité, et donc soumis, dans l'organisation du foyer, on voit bien qu'en réalité il jouit de toutes les prérogatives patriarcales : ses filles l'appellent pour ouvrir la porte aux étrangers, il guide le nouveau venu dans sa demeure, le sous-sol semble être un espace qui lui est généralement réservé et lui sert de refuge viril dans cet environnement trop féminin. Sheila est présentée à travers ses fonctions domestiques et maternelles. La rousseur féminine renforce la séparation avec le domaine masculin et patriarcal symbolisé par les cheveux gris de Tom O'Meara. Frankie est roux, lui aussi. Ses cheveux le rapprochent visuellement des éléments féminins du foyer. Son parcours oedipien est clairement suggéré et le film indique ainsi la dimension virile et initiatique du récit qui doit accompagner les efforts de Frankie pour sortir d'une condition pré-patriarcale, dé-masculinisante et dangereuse. Sa rousseur le rapproche naturellement et physiquement des éléments féminins du film alors que son projet terroriste montre les conséquences de son manque de guidance paternelle et patriarcale.

En plus des femmes rousses du foyer O'Meara, Frankie retrouve aux États-Unis un amour d'enfance en la personne de Megan Doherty (Natascha McElhone), magnifique jeune fille à la flamboyante crinière rousse, Megan est aussi un membre de l'IRA infiltrée aux États-Unis. Elle est hébergée par un juge irlandais-américain sympathisant à la cause républicaine⁴⁴⁸. Le dialogue nous apprend que les deux jeunes gens ont grandi ensemble à Belfast. Une liaison intime se noue entre eux vers le milieu du film. La rousseur de Megan est renforcée en permanence par des effets de mise en scène, notamment avec des jeux d'éclairages précis qui renforcent les reflets ambrés de sa chevelure, mais également celle de Frankie à certains moments. La rousseur caractéristique de Megan, ainsi que de toutes les autres femmes du film, convoque un fantasme d'hypersexualité et de dangerosité inhérent à la rousseur féminine. La femme rousse semble incarner à elle seule un idéal esthétique irlandais-américain. Amanda Third remarque que bien que les hommes irlandais soient parfois représentés avec une chevelure rousse, ils le sont moins systématiquement, mais surtout avec moins d'insistance que pour la représentation des

⁴⁴⁸ Ce personnage de juge sympathisant à la cause de l'IRA et qui aide Frankie à se loger chez les O'Meara rappelle indubitablement les figures notables du soutien américain à l'IRA tels que les sénateurs Ted Kennedy et Peter King.

femmes rousses irlando-américaines⁴⁴⁹. Elle explique cette fascination pour la rousseur irlandaise comme étant le seul élément corporel qui permette la construction d'un discours racial que la comparaison chromatique de l'épiderme rend difficile. Au temps de la colonisation de l'île par les Britanniques, la rousseur des autochtones aurait permis de les enfermer dans un stéréotype physique qui les différenciait des colons anglais⁴⁵⁰
451.

Or comme le rappelle justement l'auteur, la féminisation du colonisé racisé est un trope classique du discours colonial. La figure de la rousse irlandaise convoque ainsi deux imaginaires fusionnés, celui de l'altérité du colonisé (le féminin) et celui du marqueur racial de l'identité irlandaise (la rousseur) dans la culture anglaise. Cette double nature confère une grande richesse sémantique à la rousseur féminine dans la culture anglo-américaine. Grant McCracken soutient que « la rousseur a deux qualités opposées : attrait et danger » ce qui a pour conséquence que les hommes se disent attirés et repoussés par la rousseur⁴⁵². Third note aussi que la perception générale des femmes rousses est également ambivalente, car elles peuvent être vues comme anormalement calmes et en contrôle d'elles-mêmes ; comme elles peuvent être représentées dans des dispositions exactement contraires, enclines aux passions et à un caractère excessif et incontrôlé⁴⁵³. La femme rousse, comme la femme blonde, représente également une féminité immédiatement racisée comme blanche. Or dans le cas de l'identité irlandaise et irlando-américaine, les cheveux roux marquent une marginalité dans la blancheur et posent donc un défi à la définition générale de cette dernière. C'est justement parce que le corps roux irlandais est en marge d'un corps blanc

⁴⁴⁹ Third (Amanda), « Does the Rug Match the Carpet ? : Race, Gender, and the Redhead Woman », in Negra, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ Il faudrait aussi remarquer l'extrême blancheur de la peau qui accompagne souvent la représentation de la rousseur, mais pas systématiquement. Or cette insistante blancheur fait basculer le marqueur racial de la blancheur vers une polarité problématique de l'expression raciale qui rappelle le lien existant entre l'extrême pâleur et la représentation de la mort. Voir Dyer, *White, op. cit.*

⁴⁵² McCracken, *Big Hair : A Journey into the Transformation of Self*, Londres, Indigo, 1997 cité par Third, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁵³ Afin d'illustrer ces deux perceptions, l'auteure donne comme exemples de rousses perçues à travers un fort contrôle d'elles-mêmes la médiatisation du divorce de Nicole Kidman, les personnages fictionnels de Scully dans la série *X-Files* (Fox, 1993-2002) et de Bree dans *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012). Third remarque que sous cet aspect, la femme rousse défie les perceptions générales de la féminité qui attache les femmes à l'inconstance, l'instabilité et la déraison. Third suggère ainsi que la femme rousse propose une certaine limite de la féminité. Comme exemples de rousses plus irrationnelles et excessives, l'auteure cite le cas de la politicienne australienne Pauline Hanson qui fut accusée de folie et de déraison par ses adversaires. Elle assure que la rousseur de la femme fut souvent un argument pour expliquer son manque de sang froid.

hégémonique qu'il peut devenir le signifiant d'une blanchité « plus douce », où reste encore une certaine « innocence » perdue par les discours critiques et égalitaires de la fin du 20^e siècle.

La rousseur, figure emblématique de l'identité irlandaise, pose donc des limites à deux critères identitaires majeurs : la féminité et la blanchité. Comme l'écrit Third, « Si, comme les Irlandais, les roux ne sont pas chez eux dans les cultures anglaises, on comprend que les deux Anne de la culture populaire enfantine, *Anne... la maison aux pignons verts*⁴⁵⁴ et *Little Orphan Annie*⁴⁵⁵ sont toutes les deux des orphelines.⁴⁵⁶ » Or le public comprend le projet terroriste de Frankie comme celui d'un orphelin à la dérive et c'est encore à travers leur situation commune d'orphelins que le film explique la relation intime qui s'installe entre les deux roux irlandais de l'histoire, Frankie et Megan. Pour ces deux personnages, la rousseur marque leur position subalterne vis-à-vis de leurs identités genrées et raciales.

Frankie est le fils symbolique, isolé dans le sanctuaire viril du sous-sol de la maison. Évidemment, les femmes O'Meara lui sont prohibées par respect envers son hôte. Les scènes de fêtes familiales font clairement comprendre aux spectateurs qu'en tant que membre de la famille, Frankie ne peut pas badiner avec les femmes de la maison sous peine de commettre un inceste symbolique. Le personnage de Megan permet au jeune homme d'aller conquérir une femme à l'extérieur du cercle familial. La recherche exogame du partenaire amoureux permet de ne pas entrer en conflit avec Tom ; mais aussi de préserver le groupe irlando-américain d'une union avec un Irlandais et donc de l'introduction au sein de la famille nationale d'un élément perturbateur. La relation entre Frankie et Megan semble être une stratégie de non-mariage proche de celles que Hollywood adopte en général pour éviter de représenter des mariages interracialisés. Le groupe protagoniste irlando-américain est ainsi clairement épargné de toute convivialité avec le projet et les corps terroristes.

Le terrorisme de Frankie est présenté aux spectateurs comme un projet qui comble un besoin d'appartenance familiale et nationale. Il n'est pas tant une tactique politique et guerrière choisie par le personnage afin de défendre une cause politique, qu'une rébellion immature, hystérique, d'un jeune homme à la dérive. C'est pour cela

⁴⁵⁴ *Ann of the Green Gables* de Lucy Maud Montgomery (1908).

⁴⁵⁵ Bande dessinée par Harold Gray parue dans le *New York Daily News* en 1924.

⁴⁵⁶ « If, like the Irish, redheads are not at home in Anglo cultures, it makes sense, then, that the two redheaded Annes of children's popular culture, *Anne of Green Gables* and *Little Orphan Annie*, are both orphans. » Third, *op. cit.*, p. 239.

que la présence de Frankie dans la famille O'Meara semble presque être thérapeutique pour le jeune homme. Plusieurs plans se concentrent sur les réactions de Frankie dans des scènes du quotidien.

La séquence où Tom O'Meara emmène Frankie au bar pour boire un verre et jouer au billard est essentielle pour comprendre le discours du film non seulement sur la relation qui se noue entre les deux hommes, mais surtout sur ce qui se joue dans le projet terroriste de Frankie. Tom et Frankie sont installés au bar sur des tabourets, Tom salue Tony (Gregory Salata), un Italo-Américain habitué du bar. Le dialogue se constitue de plusieurs répliques centrées sur des stéréotypes liés aux deux communautés. Tony appelle Frankie un *mick* et lui montre sa canne de billard en la présentant comme « le muscle italien de l'amour ». Frankie lui répond que c'est pour cela « qu'il la tient dans sa main ». Quand Tom dit à Frankie que Tony est le « roi des caniches », car il possède un magasin d'objets pour chiens, ce dernier l'invite à un duel autour de la table de billard « Italiens contre Irlandais ». Les plaisanteries aident à voir que le contact et la confrontation se font sur le mode d'une lutte pour la masculinité, mais que celle-ci semble inséparable d'une compétition dans l'intégration raciale et nationale. La joute amicale qui se joue dans ce bar entre Italiens et Irlandais s'organise aux dépens des Anglo-saxons qui en sont exclus. En effet, les deux groupes en présence dans ce bar sont représentatifs des dernières vagues d'immigration européenne non WASP. Elles ont eu toutes les deux des difficultés à s'intégrer dans les strates dominantes de la blancheur américaine. Elles bénéficient donc toutes les deux d'une histoire de subalternité utile pour pouvoir désormais prétendre à représenter une nouvelle forme de blancheur qui seule peut jouir d'une innocence préservée.

Lors de la partie de billard, Tony raconte une histoire drôle qui joue sur le double sens en anglais de *blow* : exploser, mais aussi faire une fellation. Un Irlandais cherchant à faire exploser une voiture se serait brûlé les lèvres sur le pot d'échappement. C'est l'unique fois où l'identité irlandaise est attachée au terrorisme. L'histoire drôle permet d'exprimer clairement l'union entre terrorisme et sexualité qui est le cœur de sa représentation culturelle. Le terroriste de la blague est stupide, mais aussi immature : le verbe sucer se rapporte à l'enfance et laisse penser que ce terroriste n'a pas atteint la maturité hétérosexuelle nécessaire. Frankie, dont tout le monde ignore dans la scène qu'il est terroriste, sauf les spectateurs, est également inscrit dans la blague sous la figure de l'Irlandais aux lèvres brûlées à cause de l'immaturité de sa virilité et de sa

sexualité. Or la romance entre Frankie et Megan n'a pas d'autre enjeu pour le récit que de présenter Frankie comme un jeune homme « normal » afin de l'humaniser et de lui apporter la sympathie du public. En effet, Frankie découvre une vie « normale » en s'installant aux États-Unis chez les O'Meara. Cette normalité est celle de la famille patriarcale américaine. Dans *The Devil's Own*, le terrorisme n'est plus une mascarade politique comme dans les films vus précédemment ; il devient plutôt un problème pratique de morale sociale. Son explication tient dans les méandres émotionnels du jeune homme causés par la guerre qui lui a enlevé son éducation patriarcale en le privant de son père. C'est pourquoi le projet terroriste de Frankie semble s'effacer lentement au contact du confort moral qu'il trouve au sein de la famille O'Meara et particulièrement auprès de la figure patriarcale de Tom.

Le récit place ce dernier face à un choix difficile qui est censé être le pendant des implications morales de la stratégie terroriste choisie par Frankie. Lors d'une patrouille avec son coéquipier latino Edwin Diaz (Rubén Blades), les deux hommes poursuivent un voleur de voiture et la course tourne à la fusillade. Le malfaiteur jette son revolver après avoir tiré la dernière balle et continue sa course. Pendant que Tom cherche à récupérer l'arme, Edwin poursuit le voleur et lui tire finalement dans le dos. Conscient de l'erreur grave de son coéquipier, Tom décide de mentir et de le couvrir dans l'enquête ouverte par leur hiérarchie. Mais le dilemme moral qui s'ensuit et le sentiment de culpabilité poussent Tom à décider d'une retraite anticipée. Dans la séquence où il annonce sa décision à sa femme, celle-ci ne comprend pas sa position et lui répète qu'il n'a rien fait de mal puisque c'est Diaz qui a tiré. Or Tom insiste pour dire que son mensonge discrédite entièrement sa légitimité à être policier. Le dialogue se termine par l'aveu de Sheila qui lui apprend qu'elle « était la seule fille irlandaise de Brooklyn à ne pas vouloir épouser un flic ». La confiance de Sheila à Tom explicite le fantasme au cœur de la dimension patriarcale de la fonction de policier. Elle lie dans l'intimité même le travail de Tom et sa position de père et de mari hétérosexuel. Le dilemme moral et professionnel qu'il traverse est un défi à sa stature patriarcale. Son aversion pour le mensonge et le courage de sa décision doivent permettre aux spectateurs de constater que sa position patriarcale est tout aussi irréprochable qu'inattaquable. Tom O'Meara incarne la force tranquille et bienveillante du patriarche blanc américain qui jouit d'une aura d'innocence absolue qu'aucune faute morale ne doit venir entacher. Alors que Frankie lui avoue qu'il est réellement et essaie de lui faire comprendre les raisons qui

expliquent ses choix politiques, il conclut son discours en louant la valeur morale de Tom : « Tu es un homme bien.⁴⁵⁷ » Mais Tom répond qu'au-delà de sa valeur morale - ou virile puisque l'expression anglaise *a good man* permet l'ambiguïté - il doit aussi obéir à sa fonction : « Je suis aussi un flic et je ne peux pas te laisser partir.⁴⁵⁸ » Ce genre de personnage, très courant dans la filmographie de Harrison Ford, a beaucoup participé à la *persona* médiatique de l'acteur. Dans les deux autres films du corpus, *Patriot Games* et *Air Force One*, Ford joue des personnages très proches de Tom O'Meara : pères de famille irréprochables dont la moralité exemplaire est le sujet de plusieurs séquences.

Frankie n'est pas construit en négatif de Tom sur le plan moral. Comme lui, il doit mener à bien ce qu'il pense juste et défendre ses convictions. Cette quête morale est exposée afin de faire comprendre le propos du film : seule l'absence de père explique le comportement déviant et les choix erronés de Frankie. Le film se conclut par les derniers mots de Tom penché sur le cadavre de Frankie : « Nous n'avons jamais eu le choix... toi et moi.⁴⁵⁹ » FIG. 10-11] C'est uniquement dans ce destin viril que communient Tom et Frankie, le père et le fils. Le personnage terroriste vient montrer par l'exemple les conséquences d'une absence de figure patriarcale et de vie familiale hétérosexuelle. La métaphore du jeune garçon à la dérive est littérale dans *The Devil's Own* puisque la scène finale se passe sur le bateau affrété par Frankie pour rejoindre l'Irlande. La fusillade entre Tom et Frankie aboutit à la mort de ce dernier dans les bras de Tom qui, seul, doit reprendre la barre et ramener le bateau à quai. FIG. 12-13-14] Ces derniers plans concluent le film.

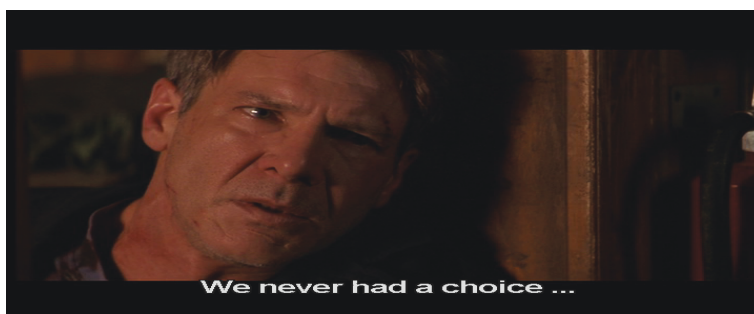


Figure 2 : (01 :42 :23) *The Devil's Own*

⁴⁵⁷ « You're a good man. »

⁴⁵⁸ « I am also a cop and I can't let you go. »

⁴⁵⁹ « We never had a choice... you and I. »



Figure 3 : (01 :42 :25) *The Devil's Own*



Figure 4 : (01 :42 :44) *The Devil's Own*



Figure 5 : (01 :42 :50) *The Devil's Own*



Figure 6 : (01 :43 :15) *The Devil's Own*

Si les deux personnages se retrouvent dans un *fata virilis*, la relation œdipienne tragique prend un tour contraire à la tradition puisque c'est Tom qui survit à Frankie. Frankie meurt en répétant une réplique qu'il avait déjà délivrée au milieu du film : « N'attends pas une fin heureuse. Ce n'est pas une histoire américaine. C'est une histoire

irlandaise.⁴⁶⁰» Cette phrase, centrale dans le film, fait la synthèse de son discours national et racial. Comme dans *Blown Away*, le film cherche à dessiner nettement la différence de nature qui existe entre les Irlandais et les Irlando-Américains afin de montrer ces derniers non seulement comme des membres fondamentaux de la nation américaine dominante, mais surtout de les présenter comme les porte-paroles de l'innocence de la société blanche américaine. Mais cette fois-ci, l'insistance ne se fait pas tant sur la capacité de ces « nouveaux blancs » à s'allier avec d'autres communautés ethno-raciales, mais plutôt à incarner un modèle patriarcal parfait.

C. L'ennemi intérieur : mon voisin, cet « hétéroterroriste ».

La représentation du terroriste comme un jeune garçon à la dérive, tel qu'on le voit interprété par Brad Pitt dans *The Devil's Own*, est une forme très courante dans les années 1990 pour proposer aux spectateurs un personnage très peu présent dans les décennies précédentes : le terroriste américain. Comme nous l'avons déjà vu dans le cas de *Red Dawn* et de *Invasion USA* le récit terroriste entretient des liens étroits de parenté avec le récit de l'invasion. Ce dernier sert de matrice à de nombreux films de science-fiction dont la parenté avec les films terroristes doit être soulignée⁴⁶¹. La majorité des films terroristes des années 1980 analysés dans les deux premiers chapitres reprennent cette dimension sanctuarisée du territoire américain. Dans les années 1990, *Die Hard* comme les films qui mettent en scène des terroristes irlandais, s'inscrivent dans la lignée de *Nighthawks* (1981), *Red Dawn* (1984) et *Invasion USA* (1985). Les antagonistes sont minutieusement décrits comme non-Américains et l'héroïsme se confond pleinement avec le patriotisme. Comme nous avons pu le voir, les personnages irlando-

⁴⁶⁰ « Don't expect happy endings. This is not an American story. This is an Irish one. »

⁴⁶¹ Edward James rappelle que les films de science-fiction héritent de plusieurs traditions littéraires qui les ont précédés : les mondialement célèbres « voyages imaginaires » de Jules Verne, mais aussi des magazines publiés directement sur le territoire américain dans les années 1920 comme *Amazing Stories* et le très populaire *Science Wonder Stories*. Les recherches sur le genre à Hollywood dans les années 1950, en pleine crise maccarthyste, ont montré que le récit de l'invasion a été une matrice privilégiée des sous-textes politiques, souvent anticommunistes, mais toujours à la gloire patriotique et nationaliste des forces américaines. Les exemples les plus célèbres sont *The Day the Earth Stood Still* (*Le Jour où la terre s'arrêta*, Robert Wise, 1951) et *Invasion of the Body Snatchers* (*L'Invasion des profanateurs de sépultures*, Don Siegel, 1956). Cette tradition du récit de l'invasion repose sur une relation dialectique du « nous » contre « eux ». Le sol américain y est nécessairement sanctuarisé et la défense de sa sacralité contre les attaques extérieures devient le cœur du spectacle. L'envahisseur est nécessairement allogène, même s'il se camoufle sous des aspects de familiarité qui doivent être déjoués, comme c'est le cas dans *Invasion of the Body Snatchers*.

américains qui jalonnent la décennie jouent un rôle clé dans la régénération de ce discours patriotique. Ils permettent de mettre en scène une culture nationale endogène face à des antagonistes irlandais porteurs d'héritages culturels exogènes et dangereux.

Il est donc particulièrement intéressant de voir apparaître dans cette même période une nouvelle représentation du terroriste qui rompt avec un modèle xénophobe qui s'était installé durablement. Dans la seconde moitié des années 1990, Hollywood propose des récits qui mettent en scène des terroristes qui viennent de l'intérieur. *Twelve Monkeys*, *The Rock*, *Arlington Road* (Mark Pellington, 1999) et *Fight Club* offrent aux spectateurs des terroristes américains façonnés par les valeurs nationales. Non seulement ces films rompent avec la représentation dominante du terroriste comme un intrus exogène à la société américaine, mais ce sont tous des succès commerciaux ou critiques, voire les deux à la fois. Ce sont des films pensés comme des *blockbusters*, ce qui entraîne l'attribution des rôles de terroristes à certaines grandes stars de l'époque qui n'hésitent pas à accepter ce genre de personnage. *Twelve Monkeys* est un des rares succès commerciaux de Terry Gilliam avec plus de 57 millions de dollars au niveau national où le film prend la 31^e place au box-office de 1995⁴⁶². On y retrouve Brad Pitt à nouveau dans un rôle de jeune terroriste à la dérive. L'acteur semble presque se spécialiser dans ce genre de rôle quand en 1999 il interprète le désormais célèbre terroriste Tyler Durden dans le film culte de David Fincher, *Fight Club*. À l'époque, le film rencontre de nombreuses réticences auprès des critiques et touche un public limité puisqu'il dépasse à peine 37 millions de dollars de recettes et se place à la 54^e place du classement national⁴⁶³. À l'inverse, *The Rock* est un grand succès populaire où Sean Connery et Ed Harris partagent l'accusation de terrorisme. Il détient la 7^e place au box-office de 1996 et engrange un peu plus de 136 millions de dollars⁴⁶⁴. Dans cette liste, *Arlington Road* est le seul film déficitaire. Pour un budget de 31 millions de dollars justifié par la présence de Jeff Bridges, Tim Robbins et Joan Cusack, le film ne rapporte que 24 millions de dollars sur le plan national et occupe la 77^e place du classement de 1999, loin derrière *Fight Club* qui était sorti la même année⁴⁶⁵.

⁴⁶² Box Office Mojo.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

Pourtant *Arlington Road* est le seul film à prendre en charge presque directement certains événements politiques de l'époque qui éclairent le virage narratif que prend Hollywood dans sa construction des personnages terroristes. En effet, les États-Unis sont touchés pendant les années 1990 par une vague d'attentats sur le territoire national qui choquent la population tant par l'importance des dommages et le nombre de victimes que par le fait que les terroristes ne sont plus des étrangers, mais des citoyens américains qui semblent vouloir s'attaquer à leurs propres concitoyens. L'attentat le plus marquant est assurément celui contre le bâtiment fédéral Alfred P. Murrah à Oklahoma City le 19 avril 1995. Il est commis par Timothy McVeigh et Terry Nichols, deux membres de milices d'extrême droite⁴⁶⁶. Le bilan de l'attaque est le plus lourd et le plus meurtrier dans l'histoire du terrorisme aux États-Unis à l'époque : le bilan officiel de l'état de l'Oklahoma rapporte 168 morts et 680 blessés⁴⁶⁷. L'explosion a endommagé 324 bâtiments dans un rayon de 16 pâtés de maisons et causé l'explosion des vitres des 258 bâtiments du secteur⁴⁶⁸. Le coût matériel total est estimé à 652 millions de dollars⁴⁶⁹. Lors de son procès, Timothy McVeigh motiva son geste par la volonté de venger la tuerie perpétrée par la police et l'armée en 1993 à Waco au Texas⁴⁷⁰. Du 28 février au 19 avril 1993, la police de l'état du Texas, la police fédérale et l'armée américaine tiennent le siège d'un ranch occupé par la secte religieuse des Davidiens menée par le gourou David Koresh. La secte est suspectée de posséder illégalement des armes. Le 28 février, après avoir obtenu un mandat de fouille, la police se rend sur les lieux. Elle est accueillie par un mitraillage nourri qui confirme ses soupçons. Les autorités peinent à prendre le contrôle du ranch et le siège se conclut par la mort de 76 des 85 occupants du ranch, tous âges et sexes confondus⁴⁷¹.

Enfin, en 1996, pendant les Jeux olympiques organisés à Atlanta, une bombe explose dans le Parc Olympique du Centenaire et blesse 111 personnes. Cinq ans plus tard, le 31 mai 2003, la police arrête Eric Rudolph qui avoue l'attentat d'Atlanta ainsi

⁴⁶⁶ Hewitt (Christopher), *Understanding Terrorism in America*, New York, Routledge, 2002, Kindle edition, p. 127.

⁴⁶⁷ Shariat (Sheryll), Mallonee (Sue), Stidham (Shelli Stephens), *Summary of Reportable Injuries in Oklahoma. Oklahoma City Bombing Injuries*, Décembre 1998. Disponible en ligne : http://www.ok.gov/health2/documents/OKC_Bombing.pdf. Consulté le 9 juillet 2015.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ Hewitt, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁷¹ Rapport du procureur général de l'état du Texas. Disponible en ligne : <http://www.justice.gov/publications/waco/report-deputy-attorney-general-events-waco-texas-aftermath-april-19-fire>. Consulté le 9 juillet 2015.

que trois attaques supplémentaires en 1997 et 1998 contre deux cliniques qui pratiquaient des avortements et un bar lesbien⁴⁷².

Tous ces actes sont liés aux mouvances politiques de l'extrême droite libertarienne, raciste et religieuse. Les hommes qui les ont revendiqués sont des individus isolés qui agissent selon les principes de la stratégie politique soutenus par Louis Beam, un des responsables du Kux Klux Klan dans les années 1980. Ce dernier défend la rupture avec les organisations politiques pyramidales et propose une « résistance sans leader » qui encourage des individus à agir seuls afin de mener le plus grand nombre possible d'attaques⁴⁷³. Pourtant cette mouvance terroriste intérieure est largement ignorée par l'opinion publique et par les médias qui considèrent que le terrorisme est une réalité importée, perpétrée sur le sol américain par des étrangers. Les analyses médiatiques qui suivent l'attentat d'Oklahoma City sont particulièrement représentatives de cette perception. Certains médias notent immédiatement que l'explosion avait eu lieu le jour du second anniversaire de la fin du siège de Waco⁴⁷⁴, mais la majorité d'entre eux pointe du doigt le terrorisme islamiste qui avait frappé le World Trade Center deux ans auparavant⁴⁷⁵. Les conséquences sont immédiates pour la population Arabo-Américaine qui est visée par des attaques médiatiques et des violences xénophobes⁴⁷⁶.

La stupeur se lit en première page des journaux et des magazines quand Timothy McVeigh est officiellement identifié comme le terroriste présumé des attentats. *Time Magazine* met en une le visage du jeune homme en gros plan et titre : *The Face of Terror*. La surprise implicite du titre est facile à lire. Ce « visage de la terreur » n'est évidemment pas celui auquel les Américains s'attendaient. Non seulement McVeigh a un physique typiquement WASP et son visage est un modèle de la blancheur américaine, mais la surprise est encore plus grande quand le pays découvre que le jeune homme est un ancien combattant de la première guerre du Golfe de 1991. Pour sa part, le magazine *Newsweek* choisit cette semaine-là de mettre en première page la photo d'un pompier intervenant sur les lieux de l'attentat et qui tient dans les bras un très jeune enfant

⁴⁷² « Rudolph Reveals Motives », *CNN Report*, 19 avril 2005, disponible en ligne : <http://edition.cnn.com/2005/LAW/04/13/eric.rudolph/>. Consulté le 9 juillet 2015.

⁴⁷³ Hewitt, *op. cit.*, p.58.

⁴⁷⁴ Johnston (David), « Terror in Oklahoma City : the Investigation », *The New York Times*, 20 avril 1995.

⁴⁷⁵ *Ibidem* ; Bender Fuchs (Penny), « Jumping to Conclusions in Oklahoma City », *American Journalism Review*, juin 1995. Disponible en ligne : <http://ajrarchive.org/article.asp?id=1980>. Consulté le 10 juillet 2015.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

mourant. Aucun commentaire ne vient soutenir l'image ; seuls le nom de la ville et la date de l'attentat sont indiqués.



Figure 7 : Les couvertures des magazines *Newsweek* et *Time Magazine*

Time Magazine reproduit la même photo en médaillon et « le visage de la terreur » semble devoir faire face aux conséquences de son acte. Ces deux images, qui deviennent très célèbres par la suite, montrent particulièrement bien la position ambiguë dans laquelle se trouve la population blanche américaine qui fait face à sa propre terreur. D'un côté, l'image du pompier qui porte dans ses bras un enfant blessé à mort rappelle l'image d'un patriarcat blanc ultime protecteur d'une nation blessée et prise dans une détresse exceptionnelle. C'est l'image iconique de l'héroïsme blanc américain⁴⁷⁷. Le visage de McVeigh propose la représentation d'une génération de jeunes loups dangereux, rebelles, isolés, révoltés contre ce même héroïsme patriarcal. Ce

⁴⁷⁷ Cette image du pompier comme idéal-type du héros américain se retrouve de façon plus appuyée encore dans les semaines qui suivent les attentats du 11 septembre 2001. Les nombreuses unités de pompiers envoyées sur le site du World Trade Center viennent alourdir le bilan historique des victimes de l'attentat et complètent la dimension héroïque du pompier par une nouvelle dimension de martyr national. L'image que les magazines utilisent en 1995 construit l'héroïsme national dans sa filiation avec les photographies des GI américains lors de la libération des camps de concentration en Europe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

jeune terroriste blanc porte immédiatement les stigmates de la trahison nationale et patriotique qui peut se lire comme inséparable de la trahison à un idéal de l'héroïsme patriarcal blanc hétérosexuel. La représentation médiatique du visage de Timothy McVeigh, et sa « naturelle » opposition à l'image du pompier sauveur et de l'enfant moribond, doit donc être lue à la lumière du trouble qui règne aux États-Unis quant aux changements profonds que connaît la société hétérosexuelle américaine à l'époque.

En effet, le discours sexuel est sous-jacent, mais infiniment prégnant. On voit nettement la crise d'un fondement de la culture hétérosexuelle dans cette opposition entre une image de l'héroïsme patriarcal et celle de la tragique rébellion filiale. La différence entre ces deux images se joue fondamentalement dans l'implicite sexuel qui oppose les deux représentations masculines : l'une incarne l'affirmation salvatrice d'une sexualité reproductrice et fécondante ; l'autre image, celle du « visage de la terreur », justifie aussi ce sentiment par l'infertilité inhérente à ce corps (non) exposé et son engagement dans un acte qui vient précisément annihiler les efforts de fertilité et de reproduction d'un corps idéal hétérosexuel. Le corps terroriste, qui a presque disparu de l'image alors que le corps du pompier est mis en valeur par le cadrage, rappelle une angoisse présente dans la société américaine depuis les années 1980 : le désancrage de l'hétérosexualité de sa capacité reproductrice qui légitimait son hégémonie et sa domination sur les autres orientations sexuelles. Ainsi, dans la reproduction humaine, le corps mâle est le premier à ne plus sembler essentiel au processus reproducteur. Sa nature accessoire dans le processus reproductif où seul le sperme compte, fait passer le corps producteur de sperme au second plan. Alors que la science et la technologie s'enorgueillissent de libérer la reproduction humaine de ses contraintes sexuelles et métaboliques, la société voit apparaître les conséquences de ses nouvelles techniques et les changements culturels qu'elles entraînent.

Jonathan Ned Katz rappelle comment ces changements sociétaux ont transformé la société hétérosexuelle américaine à la fin du XXe siècle :

Dans les années 1980, la « famille traditionnelle avec deux parents et des enfants comptent pour seulement les trois cinquièmes de tous les modèles disponibles ». L'idée et la réalité de la famille deviennent plurielles devant les yeux éberlués des Américains. Des couples lesbiens et homosexuels masculins élèvent des enfants issus de mariages précédents ou en adoptent; des femmes hétérosexuelles célibataires se fertilisent elles-mêmes avec l'aide obligeante d'un homme et d'une douille de cuisine, comme le font déjà de nombreuses lesbiennes.

Alors que se comble le fossé social entre les hommes et les femmes, la différence entre les orientations sexuelles fait de même. La convergence entre l'hétérosexualité et l'homosexualité devient de plus en plus apparente. L'instabilité des relations homosexuelles (qui ne sont soutenues ni par la loi ni par la culture dominante) ne peut plus servir à les distinguer essentiellement des relations hétérosexuelles déstabilisées par le divorce.⁴⁷⁸

Les sondages exécutés au lendemain des attaques à Oklahoma montrent bien que tous les Américains ne sont pas choqués de la même façon par l'utilisation des armes ou de la violence par un concitoyen. À l'époque, « 18 % des Américains croient que "les citoyens ordinaires devraient avoir le droit de s'armer et de s'organiser en vue de résister aux pouvoirs du gouvernement fédéral", 8 % considèrent le gouvernement fédéral comme "un ennemi" et 5 % "apporteraient leur soutien à une révolte armée ou un soulèvement de citoyens".⁴⁷⁹ » Comme le note en conclusion de ces chiffres Christopher Hewitt, les 5 % équivalent à un groupe d'environ 5 millions de personnes *a minima* qui soutiendraient donc le geste politique de McVeigh⁴⁸⁰. La violence et la cause politique du geste de McVeigh ne suffisent donc pas à expliquer toutes les dimensions de ce « visage de la terreur ».

Hollywood exploite plusieurs dimensions horribles que ces attaques terroristes domestiques très médiatisées viennent disséminer dans la société américaine. Ces corps terroristes blancs américains donnent naissance à l'époque à plusieurs personnages fictionnels puissants qui peuvent se ranger en deux groupes principaux. Le terroriste américain est d'abord montré comme un jeune loup isolé à la dérive, rebelle à l'autorité patriarcale, dont la révolte se transforme en projet nihiliste et apocalyptique. Pourtant, sa jeunesse est mise en valeur à travers différentes stratégies dont celle de faire interpréter ces personnages par de jeunes acteurs aux physiques sculpturaux n'est pas la moins intéressante. L'acteur emblématique de ce type de personnage est Brad Pitt qui

⁴⁷⁸ « By the 1980s the 'traditional two-parent family with children accounted for only three fifths of all living arrangements.' The idea and reality of the family is pluralizing before Americans astonished eyes. Lesbian couples and gay male partners bring up their children from former marriages, or adopt children ; single heterosexual women impregnate themselves with the help of an obliging male and a turkey baster, as do numbers of lesbians. As the gender gap between women and men narrows, so does the sexual orientation gap. The convergence of heterosexuality and homosexuality becomes ever more apparent. The instability of homosexual relationships (unsupported by law and the dominant culture) no longer serves to distinguish them essentially from the many heterosexual relationships destabilized by divorce. » Katz (Jonathan Ned), *The Invention of Heterosexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, Kindle edition, empl.3210.

⁴⁷⁹ «18% of Americans believe that ordinary citizens should be 'allowed to arm and organize themselves in order to resist the powers of the federal government', 8% see the federal government as an 'enemy', and 5% would 'personally support an armed citizen rebellion or uprising'. » Hewitt, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

interprète deux exemples marquants dans *Twelve Monkeys* en 1995 et dans *Fight Club* en 1999 où il interprète le personnage qui passe pour être le plus marquant de sa carrière⁴⁸¹ : Tyler Durden, le double terroriste du narrateur (Edward Norton).

Le second aspect du terroriste américain est sa dimension de cinquième colonne au sein de la nation américaine. Comme les « rouges » et les communistes à d'autres moments du siècle, le terroriste américain des années 1990 se fonde dans une société qu'il exploite au profit de sa mauvaise cause, mais plus souvent pour son compte personnel, la cause politique n'étant, comme d'habitude, qu'une mascarade politique. Cette absence de discours idéologique déplace ici encore les enjeux politiques du terrorisme vers la filiation et la reproduction, c'est-à-dire les enjeux principaux du patriarcat et de l'hétérosexualité. *The Rock* et *Arlington Road* montrent clairement comment ces thèmes s'inscrivent dans les corps terroristes incarnés par d'autres stars: Sean Connery et Ed Harris, pour *The Rock* ; Tim Robbins et Joan Cusack pour *Arlington Road*.

C.1 Quand le terroriste ressemble à Brad Pitt : *Fight Club* (David Fincher, 1999).

Brad Pitt incarne un terroriste dans *Twelve Monkeys* (1995), *The Devil's Own* (1997) et *Fight Club* (1999) sur une courte période de quatre années. Alors qu'il s'est fait connaître peu de temps auparavant pour un rôle secondaire dans *Thelma & Louise* (*Thelma et Louise*, Ridley Scott, 1991), le choix des rôles de terroristes peut être compris comme des choix stratégiques dans une jeune carrière qui démarre. La persona de Brad Pitt est construite depuis l'origine sur une double dimension qui correspond aux deux premiers succès de sa carrière : dans *Thelma & Louise*, il incarne un jeune auto-stoppeur au physique d'Apollon qui fait découvrir le plaisir sexuel à Thelma avant de lui dérober son argent. L'année suivante, dans *A River Runs Through It* (*Et au milieu coule une rivière*, Robert Redford, 1992), il interprète le rôle tragique d'un jeune homme en prise avec ses tensions familiales dans les paysages bucoliques du Montana. Brad Pitt évoque la sexualité la plus directe et une rare capacité à incarner fétichistiquement de nombreuses

⁴⁸¹ Bennett (Robert), « Suburban Rage » in Schaberg (Christopher) et Bennett (Robert)(dir.), *Deconstructing Brad Pitt*, Bloomsbury Academic, 1994, Kindle edition, empl. 1234.

formes de désir⁴⁸², d'où son importante valeur commerciale. Mais il porte également un capital de confiance dramatique qui lui confère une importante légitimité professionnelle et un gage « d'acteur sérieux » qui vient compléter la dimension d'homme-objet. En cela, Brad Pitt est un héritier de James Dean et de Marlon Brandon, auxquels on le compare souvent⁴⁸³.

Twelve Monkeys est inspiré du film *La Jetée* (Chris Marker, 1962). Contrairement à l'original, l'adaptation hollywoodienne est beaucoup plus précise et détaillée quant aux événements qui ont causé une apocalypse planétaire. Suite à la propagation d'un virus qui éradique la majorité de la population humaine, les survivants sont contraints de se réfugier sous terre. Pour tenter de trouver un remède, des scientifiques envoient des prisonniers dans le passé. L'un d'eux, James Cole (Bruce Willis) doit être envoyé en 1996 mais une erreur de calcul l'envoie en 1990 où il est interné dans un asile psychiatrique. Il y est suivi par la psychiatre Kathryn Raily (Madeleine Stowe) et il y rencontre Jeffery Goines (Brad Pitt), fils d'un scientifique qui travaille sur les virus. Tout au long du film, tout semble accuser Goines et son père d'être à la source de la dissémination du virus mortel. Jeffrey est à la tête d'une organisation terroriste, l'Armée des douze singes, qui est suspectée d'avoir libéré le virus pour venger le monde de la maltraitance faite aux animaux. En réalité, James Cole découvre que c'est un assistant du père de Goines qui est responsable de la propagation du virus, l'Armée des douze singes s'étant contentée de libérer des animaux du zoo de Philadelphie et d'y avoir enfermé le père de Goines. Dans *Fight Club*, le personnage principal n'est connu que par sa fonction de narrateur (Edward Norton). Plongé dans un profond mal-être qui le pousse à fréquenter des groupes de paroles divers et sans relation à ses pathologies réelles, il y rencontre Marla Singer (Helena Bonham Carter) avec qui il commence une relation amicale mais platonique. Lors d'un voyage d'affaires, il fait la rencontre du très charismatique Tyler Durden (Brad Pitt) avec lequel il commence immédiatement une relation amicale forte fondée sur le rejet de la société consumériste, la cohabitation dans un taudis squatté et l'organisation de combats clandestins ultra violents. Alors que Tyler commence une relation avec Marla, le narrateur commence à réaliser que Tyler a embrigadé nombre des participants à leurs combats dans une véritable milice qui

⁴⁸² Chang (Edmond Y.), « Gay for Brad » in Schaberg et Bennett, *op. cit.*, emplacement 3975.

⁴⁸³ Laist (Randy), « Abyss of Simulation », in Schaberg et Bennett, *op. cit.*, emplacement 1744.

travaille à un projet terroriste nommé *Project Mayhem*. Il découvre finalement que Tyler n'est qu'un produit de son imagination et qu'il souffre en réalité d'un dédoublement de personnalité. Médusé, il assiste à la réalisation de *Project Mayhem* et à l'explosion des gratte-ciel de Los Angeles.

Au-delà de leur implication dans des projets terroristes, Jeffrey Goines dans *Twelve Monkeys*, Rory Devaney /Francis Austin McGuire dans *The Devil's Own* et Tyler Durden dans *Fight Club* partagent plusieurs caractéristiques. Tous les trois sont de jeunes hommes en rébellion contre des autorités supérieures (état, gouvernement, entreprise) et contre leurs pères qui jouent, par leur présence ou leur absence, un rôle diégétique de premier plan. Leurs gestes terroristes sont liés à une forme de folie : Jeffrey souffre de troubles psychiatriques et Tyler n'est en fin de compte qu'une personnalité double issue du cerveau malade d'un schizophrène. Tyler et Rory changent de nom au cours du film : Tyler est le double du narrateur qui semble s'appeler Jack à certains moments et Francis change son nom en Rory pour s'américaniser à son arrivée aux États-Unis. Alors que le corps de Tyler est constamment mis en valeur pendant tout le film, ceux de Jeffrey et de Rory sont moins exhibés et jouent moins sur la dimension érotique de Pitt. D'ailleurs Jeffrey est désésexualisé alors que Tyler et Rory sont impliqués dans une relation hétérosexuelle qui vient désamorcer les risques interprétatifs de l'environnement fortement homosocial des deux personnages.

Malgré ces nombreux croisements entre les trois personnages, les deux personnages américains partagent certains traits qui les différencient du personnage irlandais. En effet, bien que la défaillance patriarcale, la rébellion qu'elle entraîne et l'affirmation hétérosexuelle soient connues par l'ensemble des personnages, ils résonnent dans un contexte culturel spécifique pour les deux Américains.

Dans *The Devil's Own*, la scène d'introduction du film est consacrée au meurtre du père devant son jeune enfant. L'absence du père est donc justifiée par le film qui y fonde son origine afin de mieux présenter Tom O'Meara (Harrison Ford) comme un père de substitution. C'est l'Amérique qui offre à Francis/Rory la possibilité d'une nouvelle expérience paternelle (et filiale) qui le sauverait du terrorisme. L'absence du père irlandais est donc « excusée » deux fois dans le récit : par les conditions de sa mort, puis par la présence de Tom.

À l'inverse, pour les deux personnages américains, les défaillances de la paternité semblent justifier le terrorisme des fils. Dans *Twelve Monkeys*, Jeffrey Goines est le fils d'un scientifique reconnu, qui vit dans une opulence de laquelle Jeffrey a tiré de nombreux bénéfices et à laquelle il est parfaitement habitué. Les recherches en virologie du Dr Goines (Christopher Plummer) sont troubles et il est difficile de savoir si son éthique d'homme de science est absolument irréprochable. Dans les quelques scènes où il apparaît, le Dr Goines se montre froid et distant envers son fils et semble peu touché par les nombreux efforts de celui-ci pour obtenir sa reconnaissance. Le film utilise donc ce dispositif psychologique pour expliquer l'engagement de Jeffrey dans la cause animale. Les laboratoires du Dr Goines regorgent d'animaux cobayes qui subissent de mauvais traitements et leur libération porte un sérieux coup à l'économie du laboratoire. Mais Jeffrey vit une identification plus profonde avec les singes du laboratoire, victimes de la maltraitance de son père. À plusieurs reprises au cours du film, il imite les cris des singes et a bien évidemment choisi d'en faire la mascotte de son organisation terroriste : l'Armée des douze singes.

Jeffrey Goines, dans sa révolte violente contre son père, rappelle l'épisode fameux de la rébellion de Patricia Hearst contre sa famille en décidant de rejoindre le groupe terroriste de la Simbionese Liberation Army (SLA) qui l'avait kidnappée quelques semaines auparavant. La référence aux groupes révolutionnaires des années 1970 est explicite dans un dialogue où deux anciens camarades de Jeffrey dans la lutte pour la cause animale expliquent la radicalisation de Jeffrey :

- Jeffrey a commencé à se lasser du genre d'actions qu'on fait, vous voyez ? Des manifs, des tracts, des trucs comme l'écriture de lettres... Il a dit qu'on était d'inefficaces branleurs gauchistes. Il voulait faire des actions de guérilla pour éduquer le public.
- Comme ceci. Il montre une photo.]
- Ouais. Ça, c'est quand on a lâché une centaine de serpents au Sénat. Mais ça nous branchait pas ce genre de trucs. C'est contre-productif. On lui a dit. Donc lui et onze mecs ont quitté le groupe. Ils se sont séparés et ont fondé cette armée secrète.⁴⁸⁴

Les conditions de création du groupe terroriste dans un mouvement de radicalisation par rapport à une première mouvance désormais considérée comme « inefficace » ou trop molle sont celles qui ont servi à la création des tous les grands mouvements

⁴⁸⁴ - Jeffrey started getting bored with the shit we do, you know. Picketing, leafleting, letter writing stuff. He said we were ineffectual, liberal jerk offs. He wanted to do guerilla actions in order to educate the public.

- Like this ?

-Yeah. That's when we let a hundred snakes loose in the Senate. But we weren't into that kind of stuff. It's counterproductive. We told him so he and eleven guys they split off and formed this underground Army.

terroristes révolutionnaires des années 1970 aux États-Unis comme en Europe. The Weather Underground, The Simbionese Liberation Army, le groupe Baader-Meinhof ou les Brigades Rouges ont une histoire très semblable⁴⁸⁵. Ces groupes sont également composés en majorité par des membres issus de classes sociales favorisées, qui jouissent d'un excellent niveau d'instruction et dont les discours rappellent souvent leur volonté de lutter contre les classes sociales dont ils sont issus⁴⁸⁶. *Twelve Monkeys* psychologise cette réalité pour proposer la peinture d'un fils terroriste dont les décisions politiques, comme les troubles psychiatriques, semblent trouver leurs racines dans le manque affectif qui caractérise la relation de Jeffrey à son père. L'action terroriste se trouve à nouveau dépolitisée et passe pour le geste désespéré et grotesque, d'un fils qui souffre d'une carence affective parentale. Dans *Fight Club*, le père de Tyler Durden (ou celui du narrateur puisqu'ils sont la même personne) n'apparaît jamais dans le film. En effet, le vide laissé par une société patriarcale en mutation est évidemment le sujet de tout le film. Quelques occurrences dans le dialogue viennent soutenir cette évidence pour les spectateurs. Le narrateur qui s'interroge sur la pertinence de sa relation amoureuse s'exclame : « Nous sommes une génération d'hommes élevés par des femmes. Je me demande si une femme de plus est ce dont nous avons besoin. ⁴⁸⁷ » Quand Tyler demande au narrateur avec qui il souhaiterait se battre s'il n'y avait pas de conditions, ce dernier répond : Hitler. Tyler lui voudrait se battre contre son père. La mise en série des deux réponses invite aussitôt à les rapprocher. À l'évidence, les personnages n'insinuent pas que *le* père est une figure du mal absolu, mais plutôt que *leur* père l'est pour eux. La haine de leur père ne semble pas tant liée à son absence physique qu'à la disparition d'un monde où le père était central et où le patriarcat semblait moins attaqué qu'en cette fin de XXe siècle. Ruth Quiney voit dans la bande-annonce du film la preuve la plus flagrante que ce dernier traite prioritairement des conséquences de qui est ressenti comme un « vide patriarcal » :

Dans une bande-annonce pour le film, Jack s'adresse aux spectateurs potentiels : « Je sais qui tu es. Tu es un jeune gars à la peau claire, aux dents parfaites et avec un boulot dont tu peux être fier auprès du bureau des anciens de ta fac. Nous sommes trop jeunes pour être partis en guerre, et si tes parents n'avaient pas divorcé, alors ton père n'aurait probablement jamais été chez lui... » Tyler

⁴⁸⁵ Chaliand et Blin, *op. cit.*, p. 276 et suivantes

⁴⁸⁶ *Ibidem*

⁴⁸⁷ We are a generation of men raised by women. I'm wondering if another is what we need.

Durden et Project Mayhem, son réseau paramilitaire national, comblent le vide paternel historiquement occupé par l'état, par la "patrie". »⁴⁸⁸

L'organisation terroriste que Tyler fonde doit prendre la relève d'un système vu comme démissionnaire. Pour cela, on doit revenir à quelque chose d'instinctif et fondamental, dans un monde aliénant où un certain « ordre naturel » du patriarcat aurait été perdu, emporté par des pères qui portent toute la responsabilité de la crise existentielle de la jeunesse blanche américaine. Selon les auteurs de la biographie officielle de Timothy McVeigh, ce dernier avait fait le même constat et expliquait son geste par sa volonté de protester contre ce qu'il percevait comme la domination exorbitante de l'appareil fédéral et une série de trahisons de la classe ouvrière américaine et de ses idéaux. La plus grande injustice à ses yeux était l'enrôlement des jeunes garçons pour aller se battre dans le Golfe en 1991, guerre à laquelle il avait lui-même participé et pour laquelle il fut décoré.⁴⁸⁹

Mais au-delà d'un vide patriarcal représenté par une insuffisance ou une trahison de l'état, l'absence du père participe à des angoisses liées à la nature postmoderne du monde décrit dans *Fight Club*. « Ce que le roman de Pahlahniuk, et par extension le film de Fincher, critique est un paysage postmoderne où tout – urbain aussi bien que périphérique – a été déraciné, standardisé, miniaturisé, atomisé, marchandisé, domestiqué, émasculé et transformé en entreprise.⁴⁹⁰ » Si le film est souvent décrit comme « nihiliste », c'est parce que face à ce qu'il décrit comme un vide, une absence, un manque, il ne propose pas directement la réinstallation d'une figure paternelle protectrice et bienveillante, comme c'est le cas dans *Twelve Monkeys*, *The Devil's Own* et dans de nombreux autres films que nous discutons ici. *Fight Club* laisse le spectateur dans un état d'incertitude renforcé par la mise en scène de la fin du film. Jack/Tyler, enfin réuni et conscient de n'être qu'un, grièvement blessé par balle, accueille Marla pour une

⁴⁸⁸ « Jack addresses potential viewers in the promotional clip for the film : 'I know you. You're young guy with clear skin and perfect teeth and the kind of job you're proud to write to the of alumni association about. Your too young to have fought in any wars, and if your parents weren't divorced, then your father was probably never at home...' Tyler Durden and project mayhem, is national paramilitary network, fill the paternal vacuum history keep occupied by the state, the 'Fatherland'. »

Quiney (Ruth), « 'Mr. Xerox', the Domestic Terrorist, and the Victim-Citizen », *Law & Literature*, vol.19, n°2, 2007, p. 335.

⁴⁸⁹ Michel (Lou) et Herbeck (Dan), *American Terrorist : Timothy McVeigh and the Oklahoma City Bombing*, New York, Regan Books, 2001.

⁴⁹⁰ « What Pahlahniuk's novel, and by extension Fincher's film, criticized is the most modern landscape where everything –urban as well as suburban – has been deracinated, standardized, miniaturized, atomized, commodified, domesticated, emasculated, and corporatized .» Bennett, « Suburban Rage », *op. cit.*, emplacement 1496.

scène finale typique d'une comédie sentimentale où il lui déclare enfin sa flamme. À ce moment-là, les gratte-ciel explosent et s'effondrent un par un, comme un immense feu d'artifice autour d'eux qui viendrait célébrer l'intensité de ce moment romantique. Les deux amants se tournent vers la baie vitrée et se donnent la main pour contempler le spectacle. Quelques plans avant la fin de la séquence et la dernière seconde du film, l'image d'un pénis est insérée et n'est visible qu'une fraction de seconde, comme une image subliminale, juste assez pour que le spectateur se demande s'il a bien vu un sexe d'homme. Pour une part, l'insertion de l'image furtive d'un pénis est une référence diégétique à une pratique de sabotage que Tyler pratiquait pendant le film. FIG. 16] Mais cette conclusion inattendue propose à la fois la jouissance romantique et valorisée d'une destruction à grande échelle, une étape supplémentaire dans l'atomisation du monde et le vide laissé par un ancien système ; mais aussi le rééquilibrage de cette vision castratrice par la réinscription littérale de la force phallique à travers l'image d'un pénis.

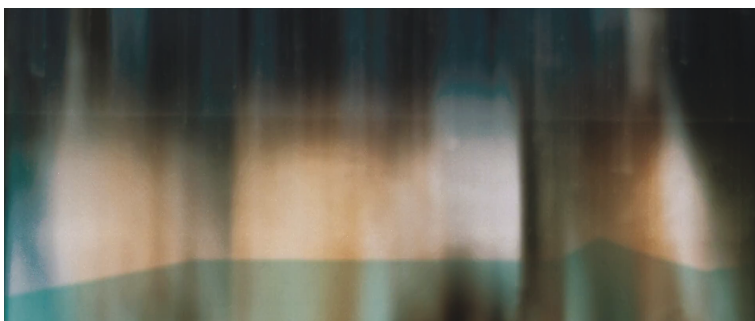




Figure 8 : Montage final de *Fight Club* (02 :16 :14 – 02 :16 :16)

En réalité, ce pénis est le retour « post-mortem » et en ultime instance de Tyler Durden/Brad Pitt comme objet de désir. *Fight Club* est conçu comme une célébration continue du corps sculptural et de la beauté athlétique de Tyler/Pitt. La scène finale révèle également l'étrange économie du désir qui organise tout le film. Du point de vue générique, *Fight Club* est typique du bricolage de genres cinématographiques que Hollywood produit à la fin des années 1990. Tyler et Jack sont traités comme deux personnages différents et ce n'est que vers la fin que le public découvre la schizophrénie du narrateur. Le film utilise donc largement les codes du *buddy movie*. L'amitié entre Tyler et le narrateur reste la colonne vertébrale du récit et leur relation est le sujet du film. La presse de l'époque remarque l'évidente dimension homoérotique du film, et la teneur sentimentale de la relation entre Tyler et le narrateur. *Variety* avertit que « le film contient également de fortes allusions homoérotiques ⁴⁹¹ » et *The New York Times* souligne que cet érotisme, qui se confond avec les scènes de combats, « devient aussi addictif que le sexe avec Maria ⁴⁹² ».

Ce que les critiques n'expriment pas clairement, c'est l'effet érotique que le corps de Tyler/Pitt produit sur le public et tous les efforts de la mise en scène pour prolonger jusqu'à la fin cette relation désirante du spectateur envers le corps terroriste. Comme le montre le texte de la bande-annonce citée précédemment, le récit est construit pour que l'identification du jeune spectateur blanc hétérosexuel de classe moyenne ou supérieure se fasse avec le narrateur qui prétend le connaître, car il prétend vivre la même vie. Or le film traite de la fascination, et en réalité de l'amour, que ressent le narrateur pour Tyler. La violence du film sert autant à réaffirmer une prérogative patriarcale de la supériorité

⁴⁹¹ « The film also contains pronounced homoerotic undercurrents ».

Rooney (David), « Fight Club », *Variety*, 13 septembre 1999. Disponible en ligne : <http://variety.com/1999/film/reviews/fight-club-2-1117752116/>. Consulté le 16 juillet 2015.

⁴⁹² « The tacitly homoerotic bouts between these two men become addictive (as does sex with Maria) » Maslin (Janet), « Such a Very Long Way From Duvets to Danger », *The New York Times*, 15 octobre 1999.

physique du corps masculin dans la société, qu'à brutaliser et à punir un sentiment amoureux qui dépasse le simple désir sexuel pour une personne du même sexe. Le corps terroriste de Tyler/Pitt terrorise une société hétérosexuelle en prise avec le doute et le questionnement, à l'heure où les homosexuel-le-s ne demandent plus seulement une tolérance pour leurs pratiques sexuelles, mais des droits familiaux, comme ceux du mariage et de la parenté, qui mettent en avant la teneur sentimentale et structurelle de leur relation à l'être aimé-e.

Dans *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Louis George Tin montre que la littérature médiévale antérieure à l'époque courtoise célèbre abondamment les relations amoureuses entre hommes sans mention de consommation charnelle⁴⁹³. La culture hétérosexuelle s'invente dans la littérature courtoise contre la tradition homophile qui la précédait. Cette tension reste visible et la culture hétérosexuelle s'affirme encore contre les relations amoureuses de même sexe. Richard Dyer rappelle que le *buddy movie* est le genre idéal pour récuser les sentiments amoureux entre hommes :

Le *buddy movie* représente une relation homme-homme faite d'humour, de compréhension tacite, et généralement, d'égalité dans la ténacité. Cette relation est construite sur le déni de la chose même qui semble unir les hommes entre eux : l'amour. Les éléments qui composent cette relation soulignent en réalité le déni – le badinage comme moyen de ne pas exprimer ses vraies émotions, la communication silencieuse comme moyen de ne pas dire ou confronter ses sentiments, la dureté comme signe que l'on est au-delà de la tendresse.

...] Un trait supplémentaire de la représentation des relations entre hommes du *buddy movie* est son explicite déni de l'homosexualité. Les relations sexuelles sont accomplies – comme une nécessité générique – par chacun des hommes séparément avec une femme, dont le seul rôle dans le film est souvent de pouvoir fournir de la baise aux hommes. Des personnages gay sont souvent inclus, généralement sous des formes caricaturalement grotesques, afin de signaler la différence entre la relation d'amitié centrale et l'homosexualité. Ceci a été interprété par de nombreux critiques comme un écran de fumée, un désaveu brutal (dans sa relation aux personnages féminins) et hystérique (dans sa relation aux personnages gays) de la sexualité dans la relation principale. Il en est peut-être ainsi, mais c'est un argument trop rapide qui tend à confondre trop vite l'amour et la sexualité et qui n'envisage pas la possibilité d'un amour sans sexualité.⁴⁹⁴

⁴⁹³ Tin (Louis George), *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Autrement, 2008.

⁴⁹⁴ « The buddy movie presented a male-male relationship that was composed of humor, tacit understanding and, usually, equality of toughness between men. This relationship was constructed by disavowal of the very thing that would appear to bind the men together –love. The elements that compose the relationship actually effect things disavowal –badinage as a way of not expressing serious emotions, silence communication as a means for not articulating or confronting feelings, toughness as a sign that one is above tenderness. ...] A further feature of the buddy movie's representation of male-male relationships is its explicit denial of homosexuality. Actual sexual intercourse is performed –as a generic necessity – by each of the men separately with a woman, whose only role in the film is often that of providing the man

Fight Club correspond bien à la description du *buddy movie* que propose Dyer. La relation entre Tyler et le narrateur est organisée par toutes les étapes de la relation amoureuse : la rencontre (dans un avion), la « première fois » (le premier combat devant le bar), l'emménagement (le narrateur emménage immédiatement chez Tyler), la jalousie (à cause de Maria), la compétition dans la vie professionnelle (la hiérarchie dans l'organisation de clubs de combat) jusqu'aux disputes ménagères qui jalonnent les dialogues. Or l'identification du public visé avec le narrateur schizophrène suppose aussi implicitement l'identification avec son désir et son sentiment.

C'est là que Brad Pitt devient indispensable. Dans une séquence où il dialogue avec le narrateur, Brad Pitt semble en réalité expliquer aux spectateurs pourquoi Tyler lui ressemble: « Tout ce que tu as toujours souhaité être ? C'est moi. J'ai le physique que tu voudrais avoir. Je baise comme tu voudrais baiser.⁴⁹⁵ » Le film organise une confusion entre l'être et l'avoir. Le spectateur veut-il être Brad Pitt ou veut-il Brad Pitt ? La scène finale explique clairement que le couple hétérosexuel est la seule voie de sortie pour une relation homosentimentale dont la nature terrorisante est à la hauteur du désir et de la fascination qu'elle provoque chez le public. Bien que le film se conclue sur le narrateur et Marla qui se donnent la main, le pénis de Tyler/Pitt reste inscrit dans les mémoires.

Tyler/Pitt et son projet terroriste occupent une place très ambiguë dans la relation aux spectateurs. Comme le montre le texte de la bande-annonce citée précédemment, la cible commerciale est la jeune population blanche masculine des classes moyennes et supérieures. À travers le personnage du narrateur, le film se concentre particulièrement sur le désarroi que cette population peut rencontrer dans un monde où les privilèges liés à l'identité sont systématiquement dénoncés et battus en brèche. Une particularité de *Fight Club* est d'inscrire cette crise identitaire à l'intérieur d'un contexte socio-économique précis. Pendant toute la durée du film, le narrateur dénonce les travers et les défaillances de ce qui commence à être décrit comme le

with a screw. Gay characters are often included, usually in grotesquely caricatured form, to signal the difference between the central but the relationship and a homosexual one. This has been interpreted by many critics as a smokescreen, a brutal (in relation to women characters) and hysterical (in relation to the gay characters) is a disavowal of the sexuality of the central relationship. This may be so, but it is a point that can be made to quickly and tends to conflate love and sexuality too readily : it's does not allow for the possibility of non-sexual love. » Dyer (Richard), « Papillon » in *The Matter of Images*, Routledge, Londres, 1993, p. 103-104.

⁴⁹⁵ « All the ways you wish you could be ? That's me. I look like you wanna look, I fuck like you wanna fuck. »

« nouvel esprit du capitalisme ⁴⁹⁶ » : l'aliénation de l'économie de services, l'écart grandissant entre riches et pauvres, la formation d'une précarité économique structurelle, la concentration financière, etc. La société de consommation semble y être vigoureusement critiquée.

Or la radicalité des solutions et des changements proposés par Tyler, si elle n'était pas incarnée par Brad Pitt, ne provoquerait pas l'irrépressible attrait et la puissante séduction que Tyler/Pitt produit chez le spectateur. Mais au-delà de la fascination, une certaine identification avec le terroriste est également programmée par le film, tout comme l'acceptation de certains avantages de son projet de destruction massive par le public. Brad Pitt est donc le fétiche compensatoire d'une jeunesse qui se rêve révoltée contre un monde ressenti comme aliénant, mais qui est prise dans des contradictions d'intérêts et dans un système de production permanente d'envies et de désirs. Toute la persona de Brad Pitt aide à construire ces contradictions. Comme le remarque Randy Laist :

Brad Pitt, un acteur qui est sorti de l'ombre pour devenir millionnaire et star de cinéma, l'exemple parfait de l'accomplissement des fausses promesses de la télévision. La confusion des messages contenus dans l'opposition entre la mise en cause du rêve américain exprimé par Tyler et l'accomplissement du rêve américain personnifié par Pitt est un exemple de la tension qui court à travers tout le film, qui propose une jérémiade anti-grandes groupes sous la forme d'un produit marqueté à gros budget pour la consommation de masse. Le réalisateur et les scénaristes de *Fight Club* montrent une pleine conscience de la nature contradictoire de leur projet, et le choix de Brad Pitt dans le rôle de l'alter ego du narrateur schizophrénique est un geste sémantique qui pointe vers la schizophrénie structurelle de l'éthos du film entre un pro/anti-monde des affaires.⁴⁹⁷

Ainsi, le corps terroriste de Tyler/Pitt déplace l'ambiguïté politique du projet de destruction massive de la société américaine vers le spectacle d'un corps marchandisé où se joue une autre ambiguïté : celle des relations conflictuelles de ce corps à la société capitaliste. À l'occasion de sa participation à *Fight Club*, le corps de Brad Pitt prend une nouvelle valeur commerciale : son contrat lui octroie un cachet sept fois supérieur à

⁴⁹⁶ Boltanski (Luc) et Chiapello (Eve), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

⁴⁹⁷ « Brad Pitt, an actor who emerged from obscurity to become a millionaire and movie star, the epitome of the fulfillment of television's allegedly false promise. The mixed message embedded in this contrasts between the indictment of the American dream expressed by Tyler and the achievement of the American dream personified by Pitt is an example of that tension that runs throughout the film itself, which articulates a radically anti-incorporate jeremiad in the guise of a big budget, mass-marketed corporate products. The director and writers of *Fight Club* demonstrate the keen self-awareness concerning the contradictory nature of their undertaking, and the casting of Brad Pitt in the role of the narrator's schizophrenic alter ego is at semantic gesture alluding to the structural schizophrenia in the corporate/anticorporate ethos of the movie itself. » Laist, *op. cit.*, emplacement 1667.

celui d'Edward Norton⁴⁹⁸ et constitue l'un des salaires les plus importants distribués à Hollywood pour l'année 1999⁴⁹⁹. Pourtant, cet acteur n'a jamais participé à un succès majeur au box-office⁵⁰⁰ et bien que nommé plusieurs fois, il n'a jamais reçu d'Oscar. Sa force commerciale, qu'il transmet perceptiblement à tous les personnages terroristes qu'il incarne, provient de sa parfaite adéquation avec un archétype puissant dans l'imaginaire américain et qui vient directement de sa prestation dans *Thelma & Louise* où on le voit apparaître au bord d'une route dans le sud du pays, entièrement vêtu de denim et coiffé d'un chapeau de cow-boy. Pour Randy Laist, « son succès dans ce rôle était un effet de sa capacité à transmettre une image archétypale que les hommes comme les femmes reconnaissent avant même d'avoir posé les yeux sur Pitt. ⁵⁰¹»

Brad Pitt est l'antidote au visage de la terreur que représente Timothy McVeigh à la même époque. Il est le meilleur produit proposé par Hollywood pour répondre aux critiques qui accusent l'industrie de faire l'apologie de la violence. En effet, *Fight Club* sort quelques mois seulement après la fameuse tuerie de Columbine dans le Colorado. David Rooney commence ainsi sa critique du film :

Rarement un film n'a été aussi en prise avec son temps, de sorte que commercialement, cela soit à la fois un avantage et un inconvénient. D'un côté, le film de la Fox 2000 est le parfait reflet du malaise millénariste qui oppose un nihilisme omniprésent à un besoin urgent de pouvoir s'accrocher à quelque chose ; d'un autre côté, il couronne une période durant laquelle Washington et les médias n'ont eu de cesse de montrer du doigt Hollywood quant à l'impact de la violence visuelle sur la société et particulièrement la jeunesse.⁵⁰²

En cette fin de siècle, Hollywood résiste aux critiques qui affluent et qui rendent l'industrie responsable des excès de violence dans la société américaine. Brad Pitt fait partie de cette stratégie de réponse. Sa valeur commerciale n'atteint pas sa capacité à fasciner. Il est l'un des seuls acteurs de l'époque qui peut hypnotiser le public. Ce don lui confère une place particulière dans l'économie du désir pratiquée par l'industrie. Les

⁴⁹⁸ Laist, *op.cit.*, emplacement 1771.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, emplacement 1776.

⁵⁰⁰ *Ibidem.*

⁵⁰¹ « His success in this role was the reflection of his ability to channel an archetypal image that both men and women recognized before they even laid eyes on Brad Pitt. » *ibid.*, emplacement 1720

⁵⁰² « Rarely has a film be so keyed into its time in ways that commercially, will be both advantageous and damaging. On one hand, the Fox2000 feature is the perfect reflection of the millennium malaise that pits pervasive nihilism against an urgent need for something to grasp onto ; on the other, it caps off a period in which the media and Washington have never been so assiduous in pointing the finger at Hollywood over the impacts of screen violence on society and on youth in particular. » Rooney, *op. cit.*

personnages terroristes qu'il incarne, notamment à travers leur dimension de fils rebelles, expriment nettement le questionnement qui traverse la société hétérosexuelle. Brad Pitt peut libérer un désir ambigu. Il n'est pas rare de lire des déclarations d'autres acteurs qui s'amuse à prétendre vouloir tourner une scène sexuelle avec lui⁵⁰³. Brad Pitt exemplifie la capacité de Hollywood à rendre l'interdit désirable, tant sur le plan politique que sur le plan identitaire.

C.2 Le terroriste contre l'éthos reproductif et le dispositif hétérosexuel. *The Rock* (Michael Bay, 1996) et *Arlington Road* (Mark Pellington, 1999).

La folie qui sert de prétexte aux actions terroristes de Jeffrey dans *Twelve Monkeys* et de Tyler dans *Fight Club* ne suffit pas à calmer une Amérique plongée dans ce que Rooney appelait le « malaise millénariste ». Cette crise identitaire de fin de siècle se focalise principalement autour de la perte en puissance de la société patriarcale qui s'était développée tout au long du vingtième siècle et cette angoisse se cristallise sur des récits qui favorisent les questions de paternité et de filiation masculine. Toutes les questions politiques posées par la présence de personnages terroristes semblent aboutir à des réflexions sur les prérogatives patriarcales.

Au cœur de ces interrogations, on peut lire une prise de conscience sociétale d'une crise profonde de ce que Monique Wittig appelait « la société hétérosexuelle comme système politique⁵⁰⁴ ». Cette société hétérosexuelle qui ne peut plus se définir à travers le monopole de la cellule familiale ni celui du privilège reproductif s'interroge sur ce qui peut désormais la décrire. Si nous utilisons le vocabulaire de Jürgen Habermas sur les structures de pouvoir, on peut alors dire qu'en tant que système politique, l'hétérosexualité a des « tendances structurelles à la crise⁵⁰⁵ ». La fin de « l'éthos reproductif » comme élément fondamental de l'hétérosexualité est assurément la plus grande cause de changement dans ses structures profondes. Ces changements ne mettent donc pas le système en danger. Au contraire, ses tendances structurelles à la crise révèlent son unique capacité à transformer ses institutions pour se maintenir au pouvoir.

⁵⁰³ Voir Chang, *op. cit.*

⁵⁰⁴ Wittig (Monique), *La Pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, p. 53.

⁵⁰⁵ Les tendances structurelles à la crise (*crisis tendencies*) sont reprises par R.W. Connell dans le travail de Jürgen Habermas pour décrire les efforts de maintien au pouvoir de la frange hégémonique masculine. Voir Connell (Raewyn W.), *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 83.

Alors que l'on peut écrire comme Jonathan Ned Katz que « la sexualité non maritale est devenue un lieu commun⁵⁰⁶ » ou citer Dennis Altman qui « appelle la légitimité croissante de l'hétérosexualité récréative, "l'homosexualisation de l'Amérique"⁵⁰⁷ », la société américaine de l'époque reste ambivalente face à cet état des choses. Le président Clinton ne se permet pas de prendre une position claire en faveur de l'ouverture du mariage ou de l'armée aux personnes non hétérosexuelles : c'est l'époque du compromis dit *Don't Ask, Don't Tell* qui cherche à trouver une solution à l'interdiction officielle faite aux homosexuel-le-s de s'enrôler dans l'armée américaine⁵⁰⁸. Alors que la droite républicaine l'accuse de vouloir détruire la société blanche hétérosexuelle en proclamant que « tout ce que fait Clinton c'est pour les Noirs et pour les homosexuels⁵⁰⁹ », une violente vague d'attaques politiques lancée par la droite cherche à déstabiliser un président qu'ils perçoivent comme la plus pure incarnation des idéaux progressistes des années 1960⁵¹⁰. Il faut évidemment retenir que les plus grands succès dans ces attaques seront ceux liés aux différents scandales sexuels autour de Clinton dont le plus violent fut celui avec Monica Lewinsky à partir de 1998. Pierre Mélandri montre clairement que ce scandale éclate alors que Bill Clinton connaît une immense popularité dans le pays qui profite des retombées économiques de la période et de différents succès en politique internationale. Clinton est alors sur le point de relancer son immense projet de sécurité sociale universelle qu'il n'était pas arrivé à faire adopter quatre ans plus tôt⁵¹¹. C'est donc un projet conservateur total qui consiste à empêcher des réformes sociales de redistribution de richesses en réaffirmant des prérogatives hétérosexuelles dépassées : l'inscription de la sexualité hétérosexuelle dans sa fonction reproductive et dans son cadre législatif marital.

Alors que certains films attachent le personnage terroriste à la figure du fils rebelle, ceux que nous allons interroger maintenant inscrivent ce personnage à l'intérieur d'un questionnement de l'hétérosexualité qui se concentre sur la fertilité et le rôle des hétérosexuel-le-s face à la responsabilité du choix reproductif. Le terroriste ne

⁵⁰⁶ Katz, *op. cit.*, emplacement 3213.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, emplacement 3235.

⁵⁰⁸ Mélandri, *op. cit.*, p. 368.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 371.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 353.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 390.

prend plus tant la forme d'une opposition frontale avec le patriarcat que celle d'une trahison en son sein à travers des personnages terroristes qui ont fondé une famille.

Dans *Arlington Road*, le terroriste est le chef d'une famille où chaque membre est directement impliqué dans l'attentat qui se prépare. Le film s'ouvre sur le secours que Michael Faraday (Jeff Bridges) apporte au fils de ses voisins qui viennent d'emménager en face de sa maison. L'enfant a la main brûlée et Faraday le rencontre hagard au milieu de la rue. Après l'avoir emmené à l'hôpital, il y fait la rencontre des parents de l'enfant : Oliver Lang (Tim Robbins) et Cheryl Lang (Joan Cusack). Les Lang sont infiniment reconnaissants envers le geste de Faraday et des relations de bon voisinage s'instaurent. Faraday est un universitaire spécialiste du terrorisme américain. Il est veuf d'une agente du FBI qui est morte lors d'une intervention, et qui était aussi spécialiste des groupes d'extrême droite. Il vit désormais avec son fils et Brooke (Hope Davis), sa nouvelle compagne. Faraday commence immédiatement à suspecter Oliver Lang de cacher certaines choses de sa vie passée et de ses prétendus projets architecturaux. Au fil d'une enquête digne d'un agent du FBI, et malgré les critiques de son entourage sur ce qui ressemble pour eux à de la paranoïa, il découvre la véritable identité de Lang et ses projets d'attentats terroristes. Afin de pouvoir mener son action à terme, la famille Lang élimine d'abord Brooke, puis kidnappe le fils de Faraday qu'ils menacent d'exécuter si ce dernier ne garde pas le silence au sujet des attaques imminentes qui vont être menées sur la ville. Faraday essaie vainement de sauver son fils tout en s'opposant à la mise en action de l'attentat terroriste. Il meurt finalement dans l'attentat qui détruit des bâtiments officiels au centre de la ville. La dernière séquence montre un journal télévisé au lendemain des attaques qui accusent Faraday d'être l'auteur de l'attentat sous les témoignages de ses étudiants qui décrivent un professeur étrange et paranoïaque.

Le film est intimement lié à plusieurs événements parmi les plus dramatiques de la seconde moitié de la décennie. On reconnaît sans effort la référence aux attaques d'Oklahoma City dans la volonté de destruction d'un immeuble officiel par la famille terroriste Lang. Après l'explosion, les images du bâtiment détruit ressemblent étrangement à celles très médiatisées du Alfred P. Murrah Federal Building à Oklahoma City [FIG. 17 & 18]. De façon unique et remarquable pour un film hollywoodien sur le sujet, les motivations politiques de Oliver Lang pour mener ses actions terroristes occupent de longues plages de dialogue. Ses motifs reflètent les positions politiques des

différents auteurs d'attentats sur le sol américain des années précédentes : refus de l'autorité de l'état fédéral, sentiment de trahison et d'abandon par le gouvernement des classes sociales inférieures. La femme de Faraday est morte dans une opération du FBI qui n'est pas sans rappeler le siège de Waco et le massacre de la secte des Davidians. Enfin, la sortie du film a été retardée en raison du deuil national institué après la tuerie de Columbine dans l'Ohio⁵¹².



Le bâtiment dans *Arlington Road* (01 :43 :02)



Alfred P. Murrah Building après l'attentat à Oklohama

⁵¹² Maslin (Janet), « Arlington Road », *The New York Times*, 9 juillet 1999.

Arlington Road est le seul film qui traite la matière événementielle de ce qui fut la plus grande attaque terroriste sur le sol américain jusqu'en 2001. Les questions posées par le terrorisme américain ont pu être traitées sous une forme dérivée comme dans *Fight Club*, ou sous l'aspect spécifique de la loyauté militaire comme dans *The Rock*, mais aucun autre film n'a osé s'attaquer à la dimension purement nationale et sociétale du phénomène en posant la question de la violence politique nationale réelle. Cela renforce l'ancrage du film dans un genre peu apprécié dans la période : le thriller politique. La presse ne rend pas hommage à cette tentative pour s'aventurer sur un sujet qui semblait effrayer les productions hollywoodiennes. Au contraire, les reproches sont nombreux sur les facilités scénaristiques qui permettent de traiter plus commodément plusieurs événements réels épars. Roger Ebert ricane au sujet de la profession de Michael Faraday qui « enseigne le terrorisme » dans un département d'histoire universitaire et qui est marié à un agent du FBI qui s'occupe également de ce genre d'affaires⁵¹³. Pourtant, il salue le clin d'œil qui consiste à faire jouer un rôle de militant d'extrême droite à Tim Robbins « bien connu pour son militantisme de gauche⁵¹⁴ ». *The New York Times* reconnaît cependant certaines qualités politiques au film comme celle de « considérer combien il est pratique de pouvoir accuser un individu colérique comme Timothy McVeigh pour un crime aussi complexe. Dans son cours, Faraday se demande avec éloquence si la connaissance du nom des terroristes qui sont supposés avoir agi seuls devrait aider les Américains à dormir tranquilles.⁵¹⁵ » Mais quand on lit entre les lignes, le reproche principal fait au film est un retour à une paranoïa sociale « respectable⁵¹⁶ » qui trouble jusqu'aux relations familiales et communautaires de voisinage. La critique de Janet Maslin dans *The New York Times* s'intitule « Réfléchissez bien avant d'emprunter un pot de sucre.⁵¹⁷ » Or si les critiques voient bien que la famille est l'objet principal du récit, ils ne sont pas sensibles à la façon dont le film montre clairement la relation que le terrorisme entretient avec la structure familiale d'une part, et avec ce qui rend cette structure possible et légitime : la dimension reproductive de l'hétérosexualité. La démonstration s'organise autour de l'opposition des deux familles voisines. La famille

⁵¹³ Ebert (Roger), « Arlington Road », *Chicago Tribune*, 9 juillet 1999.

⁵¹⁴ « well-known left-wing political activist ».

⁵¹⁵ « and considers how convenient it is to have a disgruntled Timothy McVeigh-like individual to blame for such an elaborate crime. In his classroom, Faraday eloquently doubts whether knowing the names of terrorists who supposedly acted alone should make Americans sleep any more easily. » Maslin, *op. cit.*

⁵¹⁶ « Arlington Road », *Entertainment Weekly*, 9 juillet 1999. Disponible en ligne : <http://www.ew.com/article/1999/07/09/arlington-road>. Consulté le 16 juillet.

⁵¹⁷ « Think Again Before Borrowing a Cup of Sugar », Maslin, *op. cit.*

Faraday est entièrement centrée autour de l'autorité paternelle écrasante de Michael qui, grâce à son statut héroïque, devient l'exemple d'une masculinité, d'une paternité et d'une hétérosexualité progressistes et idéales. Face à lui, Oliver Lang et sa famille terroriste incarnent les dangers d'une structure hétérosexuelle à la dérive.

Le film s'ouvre directement sur ce qui doit être compris comme sa démonstration fondamentale : ce qui différencie un terroriste et un héros, c'est leur responsabilité paternelle. Dans la scène d'ouverture d'*Arlington Road*, un enfant erre seul au milieu d'une route dans un quartier pavillonnaire. Il est blessé et titube de douleur. Michael Faraday reconnaît le fils de ses nouveaux voisins et secoure l'enfant en l'emmenant à l'hôpital. L'enfant a ensanglanté la chemise de son sauveur. Quand les parents Lang arrivent à l'hôpital, ils font face à Faraday qui porte le sang de leur fils sur lui. La dimension prémonitoire sur l'issue fatale que Lang fera subir à son voisin est illisible pour le spectateur à ce stade du film. La chemise blanche ensanglantée sert plutôt à désigner le bon père, le père héroïque, et à le distinguer du père absent et sans attention : le père terroriste. C'est une représentation commune de décrire le terrorisme comme une attaque contre l'innocence. L'expression redondante de « victimes innocentes » se retrouve souvent dans les articles de la presse et dans les dialogues hollywoodiens. Ouvrir le film par la blessure d'un enfant et lancer ainsi le sujet de la responsabilité parentale pour un film qui traite du terrorisme national révèle perceptiblement l'imbrication qui existe dans les représentations culturelles entre la menace terroriste et la nation, non pas vécue comme un agrégat de citoyens, mais comme une nébuleuse familiale.

Comme nous l'avons souvent vu, le terroriste n'est pas souvent père. La paternité reste une prérogative héroïque à une époque où Hollywood place le mélodrame familial au cœur de ses productions. Oliver Lang est un exemple rare de père terroriste. Sa paternité n'échappe pas à la « condition terroriste » qui informe tous les aspects des personnages. Son fils s'est brûlé la main en jouant avec ce qui est présenté alors comme « des feux d'artifice ». Le public comprend vite que l'enfant s'est en réalité blessé en manipulant des explosifs entreposés dans le garage de ses parents. Le père vient donc de faire sa première victime en la personne de son propre enfant. Vers la fin du film, on comprendra qu'il a aussi manipulé son fils pour qu'il devienne l'ami du fils de Michael Faraday afin de pouvoir le kidnapper et mieux contrôler son père.

Arlington Road s'attarde à plusieurs moments sur les questions reproductives de la société hétérosexuelle. Les Lang ont trois enfants alors que Faraday n'a qu'un fils. Lors du flash-back qui explique les conditions du décès de sa femme, qui doit rappeler aux spectateurs l'épisode du siège de Waco au Texas en 1993, le film prend le surprenant parti de défendre sans équivoque les équivalents fictionnels des Davidiens contre le FBI et l'armée américaine. Le plan qui montre la mort de la femme de Faraday pendant l'opération fait porter la responsabilité du coup de feu à une femme du ranch assiégé qui porte un enfant d'un bras et vise l'agent du FBI avec un fusil dans l'autre main. La composition du champ, qui inclut l'iconique héliomètre des campagnes américaines, la jeunesse et les habits ruraux de la jeune mère, évoquent une Amérique mythique de l'origine où la propriété privée et le droit de la défendre sont aussi fondamentaux que celui de fonder une famille. L'opération du FBI devient alors une attaque ouverte contre ces principes. Or voir la famille défendue par une jeune femme seule qui porte un enfant réduit singulièrement la représentation familiale à sa fonction reproductive. Ce que le FBI attaque, c'est la cellule familiale en tant qu'espace de la reproduction hétérosexuée.

La disparition de la femme de Faraday explique que Michael n'élève qu'un jeune enfant. Dans la réalité filmique, la fonction reproductive de sa paternité est interrompue. Mais sa relation avec Brooke, dont le récit rappelle à plusieurs reprises qu'elle a été une étudiante de Michael, apporte un espoir de reprise. La qualité reproductive du père est nécessaire à la construction d'une paternité héroïque. La présence d'une jeune fille à ses côtés permet d'inscrire virtuellement sa capacité à procréer. Les personnages féminins de la famille Faraday sont foncièrement attachés à l'expression de la reproduction. La femme de Michael existe souvent comme un sujet de discussion entre Michael et son fils. Les difficultés de Brooke à s'installer chez Michael viennent des résistances de l'enfant à voir la place de sa mère prise par une autre. L'enfant devient un sujet récurrent dans les discussions entre Michael et Brooke. Cette dernière n'est pas véritablement insérée dans le foyer, car elle n'a pas donné naissance. On sent bien que tout serait différent si cela advenait. Lors d'un dîner, à la question de l'origine de ses valeurs personnelles, Michael explique que ses valeurs lui ont été principalement transmises par son « épouse ». Brooke quitte alors ses genoux sur lesquels elle s'était assise. Elle réalise brutalement que sa fonction de partenaire hétérosexuelle n'est légitimée par aucune prérogative sociale ni culturelle importante. Elle ne bénéficie d'aucun privilège : ni ceux de la maternité ni ceux du mariage. Sa place dans le film est absolument marginale et ne sert

qu'à réinscrire l'absence de la mère et la promesse de fertilité pour Michael. C'est un attentat contre cette promesse de fertilité que commettent les Lang quand ils kidnappent Brooke et maquillent son meurtre en accident. Cette dernière, qui refusait de croire aux intuitions de Michael sur leurs voisins, se voit éliminée à mi-parcours du film.

Après la mort de Brooke, Michael est renforcé dans sa fonction paternelle bien que sa possibilité reproductrice ait disparu. En effet, toutes les dimensions de l'hétérosexualité ne participent pas de la même façon aux prérogatives de cette dernière. Dans un échange entre Brooke et Cheryl Lang à propos de Michael, la première s'exclame : « C'est vraiment un homme bon. ⁵¹⁸ » Et la seconde complète immédiatement : « Et un père.⁵¹⁹ » Le personnage est décrit selon deux qualités dont la séparation dans le dialogue met en exergue les spécificités de chacune. Ses qualités masculines et morales sont un pan de son héroïsme. La paternité forme l'autre pan, qui en est presque le couronnement, même s'il ne suffit pas à définir l'héroïsme. La dimension paternelle de Michael pose en principe l'hétérosexualité puisqu'elle implique, dans ce cas précis, la reproduction. L'admiration que ses qualités paternelles provoquent est également une admiration pour sa valeur hétérosexuelle.

Par contraste avec le spectacle de la paternité de Michael qui jalonne le film, on ne voit presque jamais les Lang en interaction avec leurs enfants. Au contraire, leur vie sociale est remplie d'activités, comme des dîners entre amis et des soirées musicales, où seuls les adultes sont conviés. Cependant, le passé d'Oliver Lang est un sujet récurrent. L'activisme politique de sa jeunesse, ses déboires avec la justice pendant son adolescence, ses photos dans les journaux de son école puis de son université, tout cela ramène régulièrement Oliver à ses « erreurs de jeunesse » qui semblent se perpétuer dans le présent du récit. L'homme terroriste est un adulte inaccompli. On retrouve toujours la dimension de fils rebelle, même si elle est maquillée par un vernis de paternité qui ne résiste pas au projet terroriste. Le kidnapping du fils de Michael puis la menace de l'éliminer, font irrémédiablement basculer Oliver dans le camp des ennemis de la filiation et de la procréation. La fin du film, où l'on découvre que le gouvernement et les médias diffusent l'information selon laquelle Michael Faraday serait « l'unique responsable de l'attentat le plus meurtrier dans l'histoire des États-Unis », montre Oliver

⁵¹⁸ « He's such a good man. »

⁵¹⁹ « And a father. »

et Cheryl Lang main dans la main devant leur maison, sans leurs enfants. Ils font un signe en direction de la voiture qui emporte le fils de Michael pour un foyer des services sociaux. Le mensonge des informations officielles lues en voix off vient souligner la mascarade familiale qui se joue à l'image. La famille terroriste ne peut pas être une famille puisque sa « nature » se joue dans une opposition radicale aux fondements de la société hétérosexuelle en tant que système politique.

Une devise possible de cette société est donnée dans la scène du film où les fils de Faraday et de Lang participent tous les deux à une cérémonie d'intégration à une troupe de scouts. Le chef scout leur fait réciter haut et fort un serment qui se conclut ainsi : « Je jure de me respecter, de respecter ma famille, de respecter mon pays.⁵²⁰ » Chaque proposition est intimement liée à la suivante dans un ordre qui vaut hiérarchie. L'héroïsme de Faraday suit cet ordre alors que le terrorisme de Lang vise à détruire chaque terme. *The Rock* se concentre sur la troisième proposition et exploite les doutes qui sont apparus au lendemain des attaques d'Oklahoma quant à la fidélité des anciens combattants. Comme *Arlington Road*, *The Rock* active les tropes de la cinquième colonne et de l'ennemi intérieur en imaginant la prise d'Alcatraz par un groupe de soldats mutins menés par un officier rebelle. La mention de terroriste n'apparaît qu'une fois dans le film. Cependant les demandes de l'officier rebelle sont extrêmement claires et sa cause est explicitée en détail pendant le film afin de ne laisser planer aucun doute quant à ses motivations politiques.

Le film, réalisé par Michael Bay, est représentatif de son travail stylistique. Les scènes d'action s'enchaînent à un rythme infernal, les mouvements de caméra et les échelles de plan sont très inattendus et la tension psychologique infligée aux spectateurs est constante. Comme le note *Entertainment Weekly* :

En 1988, peu de monde aurait deviné que le scénario de *Die Hard* serait devenu le prototype de presque tous les films d'action à gros budget. Cependant, encore moins nombreux sont ceux qui auraient prédit que *Die Hard* lui-même, un film qui passait à l'origine pour une caricature excessive, passerait aujourd'hui pour un modèle classique de retenue.⁵²¹

⁵²⁰ « I swear to respect myself, to respect my family, to respect my country. »

⁵²¹ « Back in 1988, few would have guessed that the plot of *Die Hard* would become the prototype for nearly every big-budget action movie. But then, even fewer might have predicted that *Die Hard* itself, the movie that originally seemed a sly joke of excess, would now look like a model of classical restraint. » « The Rock », *Entertainment Weekly*, 14 juin 1996. Disponible en ligne : <http://www.ew.com/article/1996/06/14/rock>. Consulté le 16 juillet 2015.

Dans le même article, le journaliste décrit ce qui pourrait être la devise des productions Don Simpson et Jerry Bruckheimer, les producteurs de *The Rock* : « le spectacle de l'action comme une drogue et le "fun" à un niveau qui atteint l'épuisement.⁵²² » En effet, le film produit une énergie, une agressivité visuelle et rythmique qui doivent correspondre à la virilité de son propos. Car la masculinité est indéniablement le sujet principal du film, et plus particulièrement la masculinité hétérosexuelle. Chacun des personnages principaux propose un modèle de masculinité hétérosexuelle dont l'ensemble forme un véritable panorama fantasmagorique de la situation masculine hétérosexuelle américaine à la fin du vingtième siècle. La juxtaposition et l'intersection de ces différents modèles dessinent ce que l'on pourrait appeler un « dispositif hétérosexuel », c'est-à-dire les conditions et les interdépendances nécessaires afin que l'hétérosexualité devienne non seulement perceptible, mais surtout inquestionnable. *The Rock* montre donc, en creux, comment la masculinité hétérosexuelle au tournant du siècle répond à une crise conjoncturelle par une stratégie d'affirmation visuelle.

Le film raconte la prise d'Alcatraz par le Général Francis Hummel (Ed Harris) et une troupe de soldats rebelles, pour la majorité issus des anciens bataillons du général, qui se sont emparés d'une cargaison de gaz neurotoxique. Après avoir pris en otage un groupe de touristes qui visitait l'ancienne prison, Hummel contacte la cellule de crise qui s'est formée à l'annonce de la situation. Il demande cent millions de dollars cachés dans un fonds secret de l'armée américaine, dont il connaît l'existence, afin de payer les pensions aux familles des soldats morts ou blessés dans la Guerre du Golfe. Il précise qu'il ponctionnera 17 millions pour lui et ses hommes. S'il n'obtient pas satisfaction, il menace de lancer le gaz sur San Francisco. Afin de reprendre le contrôle du rocher, l'armée et le FBI décident d'envoyer un commando mené par un spécialiste des armes chimiques, Stanley Goodspeed (Nicolas Cage) qui n'est jamais intervenu à l'extérieur de son laboratoire. Il est accompagné par celui qui est considéré par le FBI comme le meilleur spécialiste d'Alcatraz, car il s'en est échappé alors qu'il y purgeait sa peine de prison : l'ancien agent secret britannique John Patrick Mason (Sean Connery). Ce dernier avait été arrêté pour détention d'un microfilm qu'il n'avait jamais voulu livrer afin de garantir sa vie. On le persuade de participer à l'opération en échange d'une amnistie pour sa peine en cours. Le commando qui arrive sur l'île prend peu à peu le contrôle de

⁵²² « the action spectacle as drug, with 'fun' now raised to the level of exhaustion. » *Ibidem*.

la situation au prix de plusieurs combats. Alors que la situation semble perdue pour les mutins, Hummel et son second demandent aux rebelles survivants de prendre les otages avec eux et de fuir le rocher en leur garantissant qu'il assumerait seul la responsabilité de l'évènement. Deux mercenaires qui avaient participé à l'opération refusent de partir sans avoir été payés. Ils s'attaquent alors à Hummel, tuent le second officier, décident de lancer le gaz sur San Francisco, mais ils en sont empêchés à la dernière seconde par Goodspeed qui désarme les missiles. Informé que les autorités américaines ne respecteront pas leur engagement, il couvre la fuite de John Mason en déclarant aux autorités qu'il a été tué pendant l'opération.

Le résumé du film se fait très aisément sans avoir besoin de mentionner l'existence de personnages féminins dans l'histoire. *The Rock* est film sur l'homosocialité et sur les relations entre hommes. Pourtant, et pour les mêmes raisons que Richard Dyer faisait valoir pour le *buddy movie*, quelques personnages féminins sans aucun intérêt narratif parsèment le récit. L'unique fonction de leur présence est de souligner l'absence d'homosexualité dans l'homosocialité proposée. Cependant, *The Rock* permet de prolonger la réflexion de Dyer en notant que la présence féminine ne permet pas seulement de lever une possible ambiguïté sur leur sexualité. Elle construit un discours perceptible et une représentation positive de l'hétérosexualité des personnages masculins. Alors que l'action impose une véritable dictature sur le film, le seul discours perceptible est justement celui qui traite de l'hétérosexualité. Le projet terroriste n'a d'autre intérêt que de pouvoir confronter plusieurs formes de masculinités hétérosexuelles. La question de la légitimité de la sexualité hétérosexuelle pratiquée hors du mariage reste fondamentale et forme le premier point du « dispositif hétérosexuel ». Hummel, comme Goodspeed, sont tous les deux concernés. Le film s'ouvre sur une séquence où Hummel se rend sur la tombe de sa femme pour l'informer de son projet. Auparavant, il a laissé son alliance chez lui, près de celle de son épouse. Sur la tombe, sans donner de détails, il dit vouloir attirer « leur » attention dans un ultime effort et faire « quelque chose » qu'il n'aurait pas pu faire tant que sa femme était vivante. Il existe dans cette scène une indéniable réminiscence de la posture courtoise du chevalier jurant fidélité à sa dame. Cette fidélité doit refléter celle que le chevalier engage pour son suzerain et qu'il vouera à ses compagnons d'armes. Pour Louis-George Tin, la courtoisie est une source ancienne de la culture hétérosexuelle en ce qu'elle vient remplacer une forme d'amour homosocial qui lui était préférée au sein des élites nobles

et guerrières⁵²³. Tin cite George Duby qui explique comment le mariage a été instrumentalisé par l'église afin d'aider à installer l'hétérosexualité :

Dans la chevalerie du XIIe siècle — comme à l'intérieur de l'église — l'amour normal, l'amour qui porte à s'oublier, à se surpasser dans l'exploit pour la gloire d'un ami, est homosexuel. Je n'entends pas qu'il conduise forcément à une collusion charnelle. Mais c'est très évidemment sur l'amour entre mâles, fortifié par les valeurs de fidélité et de service empruntées à la morale vassalique, que l'ordre et la paix sont censés reposer, et c'est sur lui que les moralistes ont naturellement reporté la ferveur nouvelle dont la pensée des théologiens avaient imprégné le mot *amor*. En revanche, lorsque les hommes d'Église s'intéressaient aux relations entre l'homme et la femme — et c'était une de leurs préoccupations premières, puisqu'ils s'appliquaient en ce temps à édifier une éthique du mariage, à raffermir le cadre de l'union conjugale, seul lieu, selon eux, où pussent s'établir des rapports hétérosexuels licites —, ils se montraient d'une prudence extrême. Car dans ce cas, le sexe intervient nécessairement, car le sexe est péché, la pierre d'achoppement.⁵²⁴

Hummel, général qui hérite de la tradition chevaleresque, se voit ainsi libéré des contraintes de l'union maritale par son veuvage et peut se consacrer entièrement à une aventure pleinement homosociale. La séquence d'ouverture du film pose précipitamment l'hétérosexualité de Hummel devant les yeux des spectateurs afin de le construire par la suite comme un véritable « héros de guerre » dont la démarche terroriste n'est que le prolongement d'un engagement infaillible envers ses propres valeurs. Cet héroïsme est construit sur un double moment paradoxal : l'évidence de son hétérosexualité à travers la preuve de son mariage, puis l'oubli complet de cette hétérosexualité afin de la sublimer dans un détachement de la sexualité et une célébration du devoir et de la camaraderie militaire, très proche de l'*amor* dont parle Duby, mais aussi de l'amour sans sexualité que mentionne Dyer. Mais ce qui change ici, c'est que l'homosocialité n'existe pas tant contre l'hétérosexualité qu'elle en est une forme sublimée, presque supérieure puisqu'elle pose l'hétérosexualité en principe et l'émancipe de la pratique.

À l'opposé, Stanley Goodspeed est montré dans une hétérosexualité juvénile et immature, mais plus humaine et joyeuse. Cependant, sa sexualité est un thème important qui intervient très tôt dans le film, presque en symétrie avec Hummel. Bien qu'il soit un expert en arme chimique, Goodspeed est décrit comme un éternel adolescent. Il apparaît dans la troisième séquence du film alors qu'il joue et batifole dans

⁵²³ Tin, *op. cit.*, p. 14

⁵²⁴ Duby (Georges), *Dames du XII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1995, t.1, p. 167 cité par Tin, *Ibid.*, p. 15.

son bureau au milieu de ses collègues hilares. Dans la séquence suivante, une bombe doit être désamorcée dans une chambre à gaz. Alors qu'il ouvre la caisse qui contient l'engin explosif, il sort une pile de revues pornographiques que les terroristes avaient malicieusement placées; suite à quoi, il doit passer les dix minutes suivantes à lutter contre une attaque chimique réelle qui manque presque d'emporter tout le bâtiment. La séquence suivante le montre chez lui, torse nu, en train de gratter une guitare et de boire une bière en attendant que sa compagne rentre. Dans les deux séquences où Goodspeed et sa compagne sont réunis, le mariage est un thème unique et récurrent. Alors qu'elle vient de lui annoncer être enceinte, Carla (Vanessa Marcil) demande Goodspeed en mariage et la séquence s'arrête sur la mine interloquée de l'homme. Dans la seconde séquence, les deux amants sont interrompus dans leurs ébats sexuels par le coup de fil qui demande à Goodspeed de partir immédiatement à San Francisco. Contraint au départ, il consent au mariage, ce qui provoque une joie intense chez Carla. L'hétérosexualité juvénile et active de Goodspeed est proposée en contrepoint de l'hétérosexualité abstinent et sublimée de Hummel. Le mariage joue dans les deux cas un rôle déterminant, mais différent. Pour Hummel, le mariage légitime son immersion homosociale. Pour Goodspeed, il sonne le glas d'une hétérosexualité libre et non reproductive puisque l'annonce du mariage est indissociable de celle de la paternité. Or une fois de plus, c'est ce point du dispositif hétérosexuel qui sépare le corps hétérosexuel terroriste et les autres corps. Durant la première partie du film, l'ordre des séquences invite le spectateur à un parallèle entre Hummel et Goodspeed à travers la mention du mariage, mais aussi à travers les différentes séquences d'action où on peut les voir agir. Bien qu'ils incarnent des dimensions hétérosexuelles différentes, ils représentent tous deux une forme hégémonique de masculinité qui allie la puissance physique, le contrôle de soi et une importante position hiérarchique. Pourtant aucun des deux n'incarne directement une figure patriarcale complète qui inclurait également une dimension paternelle.

Un troisième personnage prend en charge la dimension reproductive de l'hétérosexualité en faisant une connexion entre le pôle sublimé non reproductif de Hummel et le pôle libre non reproductif de Goodspeed : Patrick Mason, qui n'existe pas tant pour lui-même, qu'il ne sert de prétexte à faire intervenir la *persona* de Sean Connery dans le dispositif hétérosexuel du film. Dans les années 1990, l'ancien James Bond incarne de façon première et littérale un idéal patriarcal d'une telle intensité qu'il

est impossible de ne pas l'intégrer tel quel dans le récit filmique. La presse ne peut s'empêcher de remarquer que Connery est « subjuguant⁵²⁵ » et que Patrick Mason est « le prisonnier évadé le plus séduisant du monde. Seul dans un classique Simpson-Bruckheimer peut-on montrer quelqu'un qui a passé trente ans à Alcatraz et peut en sortir avec un physique aussi parfait.⁵²⁶ »

Avant de collaborer à l'opération de reprise en main de l'ancienne prison, Mason échappe à tout le dispositif de sécurité pour rejoindre sa fille (après une mémorable course poursuite à travers les rues de San Francisco à bord d'une Ferrari jaune). La conversation n'a absolument aucun autre intérêt narratif que d'installer Mason comme figure paternelle et d'annoncer ainsi que le reste du film conditionne sa rédemption patriarcale. En effet, le rapide échange entre le père et sa fille informe les spectateurs que Mason a été un père absent, ayant passé les trois dernières décennies derrière les barreaux. Alors qu'il vient d'annoncer à sa fille sa volonté de reprendre une relation paternelle, un escadron de voitures de police arrive pour arrêter le fugitif et semble faire perdre au père toute chance de se racheter aux yeux de sa fille. Goodspeed intervient alors, annonce à la fille de Mason que ce dernier travaille pour le FBI, puis emporte rapidement Mason qui le remercie pour cette demi-vérité.

Goodspeed et Mason représentent une hétérosexualité plus incarnée que Hummel. Le premier célèbre l'abandon d'une sexualité libre à l'impératif reproductif et matrimonial. Le second est une célébration visuelle et morale de la beauté patriarcale. L'intervention à Alcatraz comporte pour chacun des personnages des enjeux patriarcaux qui ont été clairement annoncés au début du film. Bien qu'ils soient antagonistes dans la construction narrative, ces trois personnages sont traités sur un pied d'égalité en raison de ce que chacun apporte à la représentation d'une masculinité hétérosexuelle américaine ébranlée par les attentats d'Oklahoma City. Lors de ses revendications, Hummel fait clairement référence au sentiment d'injustice qui règne parmi les anciens combattants et révèle indirectement les zones d'ombre des sphères gouvernementales. Comme l'écrit *Variety*, « il est, sans hésitation, un rebelle avec une cause, et une cause bien défendable.⁵²⁷ » À aucun moment le général terroriste n'est montré de façon

⁵²⁵ « dashing » McCarthy (Todd), « The Rock », *Variety*, 3 juin 1996.

⁵²⁶ « the worlds most attractive escaped convict. On in a classic Simpson-Bruckheimer joyride is it possible to spend 30 years in Alcatraz and come out looking this Malibu. » Maslin (Janet), « Break Into Alcatraz ? Why Not ? », *The New York Times*, 7 juin 1996.

⁵²⁷ « He is, without question, a rebel with a cause, and a plausible one at that. » McCarthy, *op.cit.*

négative malgré les menaces monstrueuses qu'il profère. Sa droiture morale et son sacrifice patriotique sont à l'image de son hétérosexualité idéale.

Le discours du film invite le public à une véritable empathie avec la cause du général rebelle en éludant totalement la tactique terroriste. Cette empathie est assurée par l'idéalisation morale et sexuelle de Hummel. Le film semble racheter ainsi les trahisons patriotiques du terrorisme américain de son époque en responsabilisant un État désincarné et en revalorisant des prototypes patriarcaux traditionnels, comme Hummel et Mason, ou modernisés comme Goodspeed.

Conclusion

La dernière décennie du vingtième siècle est une époque paradoxale pour la société américaine. Alors qu'on s'attendrait à ce qu'elle profite pleinement de ce qui pourrait apparaître comme la victoire des États-Unis contre l'Union soviétique et ses alliés, les années 1990 sont plutôt une période de doute profond et de malaise durable. Un nouveau monde se dessine, mais les Américains n'ont pas l'assurance de le contrôler, ni même de le connaître. Alors que les années 1980 avaient clairement dessiné des aires géographiques terroristes et des populations dangereuses, la décennie suivante hésite dans la désignation de ses ennemis. L'Europe, ancienne terre originelle, se transforme lentement en adversaire de prédilection. Or ce glissement culturel ne se fait pas sans secousse. L'irruption du terroriste européen sur la scène des antagonistes hollywoodiens révèle une crise identitaire profonde dans la société américaine qui se débarrasse de sa filiation WASP comme d'une peau morte pour muer vers de nouvelles identités.

Si *Die Hard* connaît une telle influence sur la formule du film d'action jusqu'à imposer le terroriste comme un antagoniste obligatoire, c'est assurément parce que le film propose un western contemporain qui permet d'illustrer l'état de la violence politique à l'œuvre dans la société américaine, c'est à dire au travail de ses critères identitaires. Le terroriste européen incarne la terreur de voir l'héritage blanc patriarcal hétérosexuel devenir l'ennemi principal. Cette peur est complexe et paradoxale, car d'un côté, Hollywood est une industrie culturelle qui fait figure de fer de lance progressiste dans le pays et aime se présenter ainsi. Mais d'un autre côté, Hollywood n'est pas coupé du territoire et les studios se font écho de la diversité des réactions américaines face aux défis de la modernité et aux évolutions sociétales. Ce qui est le plus terrifiant, et donc le plus fascinant dans *Die Hard*, c'est évidemment la ressemblance mimétique qui existe entre le héros américain John McClane et le terroriste européen Hans Gruber. Cette relation métonymique entre le héros et le terroriste prend toute son ampleur dans la vague des films sur le terrorisme irlandais qui naît et meurt dans la dernière décennie du vingtième siècle. Le terroriste irlandais aide à réorganiser les catégories identitaires raciales et sexuelles qui structurent la population blanche américaine. Sa représentation permet de travailler la réalité afin de réorganiser les catégories hégémoniques et d'y

inclure les éléments modernes qui permettent aux structures dominantes de se maintenir au pouvoir.

Tous ces films montrent parfaitement que les enjeux de la représentation du terroriste sont parfaitement idéologiques au sens où Stuart Hall pense l'idéologie éclairée par les concepts Gramsciens. Selon sa définition, l'idéologie n'est pas « une pédagogie ou une morale⁵²⁸».

Cela signifie que les « définitions de la réalité » favorables aux fractions de la classe dominante, et institutionnalisées dans les sphères de la vie civile et de l'État, finissent par constituer la réalité vécue élémentaire en tant que telle pour les classes subordonnées. L'idéologie fournit ainsi le « ciment » de toute formation sociale, et permet « de conserver l'unité idéologique dans tout le bloc social » (Cahier de prison, « Cahier 11 », Paris, Gallimard, 1978, p. 180)⁵²⁹

La mascarade politique que joue chacun de ces terroristes hollywoodiens à grand spectacle rappelle que les chocs de pouvoir ne se jouent plus tant à un niveau institutionnel, comme ce fut le cas tout au long du XXe siècle. Le terroriste ne menace pas le monde libre, ni la liberté ou la démocratie comme valeurs idéologiques. Il ne représente pas non plus un programme politique quelconque. Le terroriste menace de destruction totale une population idéologiquement indéfinie. Toute cette violence organise des relations horizontales de pouvoir où la menace est incarnée par des catégories identitaires que les récits proposent comme antagonistes ou héroïques. La propension unique de cette décennie à proposer des terroristes mâles, blancs, hétérosexuels, et souvent Américains, montre que le questionnement identitaire concerne principalement ces catégories. Le malaise culturel tangible que Hollywood exploite et nourri en même temps paraît presque intenable au regard de films comme *Fight Club* ou comme *The Rock* dans lesquels le terroriste se trouve finalement idéalisé. Il devient alors une figure désirée de liberté sexuelle, économique et morale dont l'idéal vient prendre la place d'un rêve américain ébranlé par toutes les attaques intérieures venues de la gauche, à travers les mouvements d'émancipation, comme de la droite, à travers la mouvance des milices libertariennes et suprématistes. Alors que la crise intérieure paraît si profonde, tout semble indiquer que les États-Unis s'enfoncent dans une guerre culturelle intérieure. Seul un ennemi extérieur semblerait pouvoir changer profondément ces dynamiques complexes. Or les guerres culturelles (cultural wars) sont

⁵²⁸ Hall (Stuart) « La culture, les médias et 'l'effet idéologique' » in Glevarec (Hervé) Macé (Eric) Maigret (Eric) (dir.), *Cultural Studies. Anthologie*, Armand Colin – INA, Paris, 2008, p. 45.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 43

principalement fondées sur les revendications identitaires et désigner un ennemi à l'identité bien définie – et donc au corps facilement reconnaissable– semble risqué si l'on ne veut pas empirer les profondes fractures culturelles et sociétales du pays. Ainsi, le prochain ennemi, le corps musulman, est effectivement désigné comme l'ennemi mais la guerre qu'on lui déclare ne le vise pas officiellement mais engage le pays dans une guerre « désincarnée » contre une tactique de violence politique que l'on nomme Guerre contre la Terreur.

Chapitre 4. ÉCONOMIE TRAUMATIQUE DES CORPS (1991-2006)

La présidence de Bill Clinton est une décennie chargée en attaques terroristes. Le 26 février 1993, le World Trade Center de New York est la cible d'une attaque islamiste qui, bien que le plan n'ait pas été mené avec le succès prévu par les terroristes, provoque la mort de cinq personnes et fait des centaines de blessés dans l'une des tours jumelles⁵³⁰. Les autorités arrêtent le cheikh Omar Abdel Rahman qui vit alors aux États-Unis et avait travaillé avec les services secrets américains en Afghanistan⁵³¹. En 1996, Ousama Ben Laden lance une fameuse fatwa dans laquelle il appelle à attaquer les Américains où qu'ils se trouvent. Le 27 juin de cette même année, une attaque vise une base américaine en Arabie Saoudite. Elle tue dix-neuf Américains et fait plusieurs centaines de blessés⁵³². En 1998, les réseaux de Ben Laden désormais connus sous l'appellation d'Al-Qaida – « la base » en arabe – organisent deux attaques simultanées contre les ambassades américaines à Nairobi au Kenya et à Dar es Salam en Tanzanie. Le bilan est de 224 morts dont douze Américains⁵³³. Bill Clinton, en pleine crise politique provoquée par l'affaire Monica Lewinsky, décide de riposter en organisant des frappes aériennes en Afghanistan et au Soudan. Ce dernier pays est devenu la base arrière des mouvements islamistes radicaux et Ben Laden y réside à l'époque. Mais les cibles ne sont pas atteintes en raison d'erreurs commises par les services de renseignements⁵³⁴. Alors que le 12 octobre 2000, le navire américain USS Cole qui mouille dans le port d'Aden au Yémen est attaqué par Al-Qaida, aucune réponse militaire américaine n'est apportée⁵³⁵. La même année, un important projet d'attentat contre l'aéroport de Los Angeles est déjoué par les services antiterroristes⁵³⁶.

La première guerre du Golfe en 1991 fait entrer les États-Unis dans un nouveau chapitre de ses relations avec le Moyen-Orient en s'opposant fermement aux ambitions de Saddam Hussein, un ancien allié de Washington⁵³⁷. L'autre pays allié des Américains dans la région, l'Arabie Saoudite, ouvre son territoire à l'armée américaine afin

⁵³⁰ Blin, *op. cit.*, p. 487.

⁵³¹ *Ibidem.*

⁵³² *Ibid.*, p. 488.

⁵³³ *Ibidem.*

⁵³⁴ *Ibidem.*

⁵³⁵ *Ibidem.*

⁵³⁶ Melandri, *op. cit.*, p. 439.

⁵³⁷ Mélandri, *op. cit.*, p. 215.

d'attaquer le territoire irakien. Cette décision enrage l'opposition islamiste radicale au régime saoudien et aboutit à la fondation d'Al-Qaida⁵³⁸ qui revendique une longue série d'attentats contre les États-Unis dont le 11 septembre est le point culminant. Désormais, la terreur moyen-orientale utilise un vocabulaire religieux pour parler de politique. Hollywood n'en prend pas note immédiatement et les rares représentations de terroristes arabes perpétuent les modalités vues dans les décennies précédentes.

Suite aux attentats de 1993 contre le World Trade Center, les premières images d'hommes barbus et dangereux commencent à s'installer sur les écrans des télévisions américaines. Jusqu'alors, les moudjahidines avaient été présentés par les autorités gouvernementales comme les « héritiers des pères fondateurs », selon les mots de Reagan. Or, selon les termes de Michaël Prazan, les « années Jihad⁵³⁹ » commencent en 1989 et leur centre névralgique n'est autre que la ville de New York « devenue le centre, mais aussi la cible des nouveaux opposants aux États-Unis dans le monde.⁵⁴⁰ » La guerre en Afghanistan avait formé une armée d'un genre nouveau en attirant contre les Soviétiques de nombreux convaincus de la cause islamiste radicale. En 1988, un an avant l'expulsion du dernier soldat soviétique du territoire afghan, Abdullah Azzam, doctrinaire palestinien et associé de Ben Laden dans la fondation d'Al-Qaida, écrivait : « Nous devons poursuivre le Jihad, aussi long soit le chemin, jusqu'au dernier souffle et au dernier battement de cœur – ou jusqu'à l'avènement de l'État islamique.⁵⁴¹ » Azzam avait créé de nombreux centres de collectes financières à Brooklyn et il y faisait de fréquents séjours. As Sayyid Nosair, égyptien installé aux États-Unis depuis 1981 et devenu citoyen américain, assiste à plusieurs prêches que le prédicateur palestinien ne manque pas de faire lors de ses séjours, sous la surveillance du FBI⁵⁴². Ces derniers sont sur le point de comprendre que les alliés d'hier sont en train de changer de camp. Le 5 novembre 1990, Nosair assassine Meir Kahane, rabbin extrémiste et fondateur du mouvement Kach, une organisation terroriste juive radicale⁵⁴³. L'affaire ne fait pas grand bruit auprès du public américain. Elle est rappelée trois ans plus tard, au lendemain des premiers attentats contre le World Trade Center pour lesquels on juge une longue liste d'hommes d'origines arabes et portant tous des barbes au style islamique : Mohammed

⁵³⁸ Migaux (Philippe), « Al Qaida » in Chaliand et Blin, *op. cit.*, p. 367.

⁵³⁹ Prazan (Michaël), *Une histoire du terrorisme*, Paris, Flammarion Enquête, 2012, p. 369.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 371.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 374.

⁵⁴² *Ibidem.*

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 375.

Salameh, Nidal Ayyad, Abdul Rahman Yasin et Ahmad Ajaj.⁵⁴⁴ Quelques semaines plus tard, les responsables de l'opération, Ramzi Youssef et Omar Abdel Rahman, le chef de la *Jama'a al-Islamiya* égyptienne qui était impliquée dans l'assassinat du président Sadate en 1981, sont arrêtés par le FBI. Leurs photos sont publiées dans les médias américains.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 382.



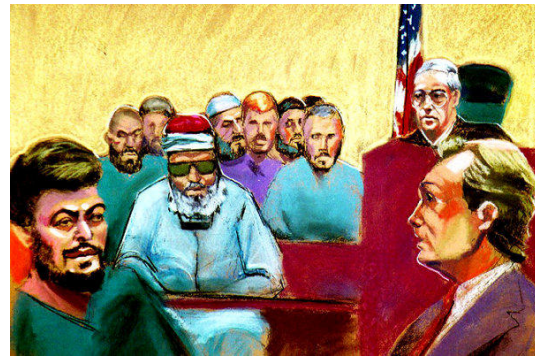
Omar Abdel Rahman



Al Sayyid Nosair



Ramzi Youssef



Dessin de la lecture de l'acte d'accusation à El Sayyid Nosair (à gauche), Omar Rahman (centre) et 13 autres accusés à New York le 26 août 1993 (publié dans le *Los Angeles Times* le 16 mai 2013)

Pour le public américain, une nouvelle représentation du danger terroriste apparaît dans laquelle arabité et islamité semblent se confondre, discours religieux islamique et revendication terroriste paraissent fusionner. Les médias d'information n'éclairent pas beaucoup la situation et échouent à expliquer le rôle que l'Afghanistan a tenu dans l'évolution du terrorisme national arabe, palestinien ou autre, vers un terrorisme de mouvance et d'idéologie islamiste. Peu de personnes sont capables d'analyser le rôle que joue le conflit en Afghanistan. Christopher Hewitt rapporte :

En 1993, quand des fondamentalistes musulmans font exploser le World Trade Center, l'auteur d'un article dans *Newsweek* intitulé « Un complot terroriste sans histoire », affirme être médusé par le manque de raisons cohérentes pour faire exploser le World Trade Center... le mieux que nous ayons sont des références vagues au soutien d'Israël par les États-Unis.⁵⁴⁵ »

⁵⁴⁵ « In 1993, when the World Trade center was bombed by Islamic fundamentalists, the writer of a *Newsweek* article entitled 'A terrorist plot without a story', pronounced himself puzzled by the lack of a 'coherent reason for bombing the World Trade Center... the best we have are vague references to US support to Israel' » Hewitt, *op. cit.*, Kindle edition, empl. 1131.

A. Du terroriste arabe au terroriste musulman : de *True Lies* (*Le Caméléon*, James Cameron, 1994) à *The Siege* (*Couvre-feu*, Edward Zwick, 1998).

Tout au long des années 1990, le terroriste arabe semble avoir laissé la place prépondérante qu'il occupait dans la décennie précédente. Entre 1994 et 2001, seuls quatre films mettent en scène des terroristes moyen-orientaux : *True Lies*, *Executive Decision* (*Ultime décision*, Stuart Baird, 1996), *The Siege*, et *Swordfish* (*Opération espadon*, Dominic Sena, 2001). Ces films font dériver le personnage de l'Arabe vers une figure qui porte aussi les marques de l'actualité : le trope nouveau du terroriste musulman.

Bien que le terroriste arabe soit rare, un film comme *True Lies*, au succès énorme, fait perdurer le sentiment de familiarité qui existe entre le terrorisme et les pays arabes, tout en rendant compte du changement qui s'opère au sein même des organisations terroristes moyen-orientales vers des revendications islamisées. Le film est réalisé par James Cameron avec un budget de plus de cent millions de dollars. La démesure de l'aspect financier est systématiquement soulignée par les critiques à l'époque. Pour Desson Howe du *Washington Post*, en réalité les personnages n'existent que pour réagir à « toute l'activité que ce mégabudget a pu installer autour d'eux »⁵⁴⁶. Le film sort en été et il constitue un cas typique des blockbusters de la période estivale. Adapté du film français *La Totale !* (Claude Zidi, 1991), il raconte l'histoire de l'agent antiterroriste Harry Tasker (Arnold Schwarzenegger) et de la double vie qu'il mène afin de cacher son véritable métier à sa femme Helen (Jaimie Lee Curtis). Harry enquête sur une organisation terroriste, le Crimson Jihad, menée par Salim Abou Aziz (Art Malik) et financée par un trafic d'œuvres d'art contrôlé par la spécialiste d'antiquités moyen-orientales Juno Skinner (Tia Carrere). Alors qu'il apprend que sa femme essaie de sortir de la torpeur de son mariage en commençant une liaison platonique avec un garagiste mythomane qui prétend être un espion international, Harry décide de mettre en scène un kidnapping qui tourne mal et embarque sa femme malgré lui dans son enquête sur le Crimson Jihad. Kidnappés ensemble, Harry et Helen se retrouvent aux mains des terroristes et de Juno Skinner, dans un camp caché au milieu des îles Keys, en Floride. Abou Aziz révèle alors la présence de têtes nucléaires dans le camp. Il programme l'explosion de deux bombes : l'une sur l'île où Harry est tenu prisonnier et l'autre à

⁵⁴⁶ Howe (Desson), « True Lies », *The Washington Post*, 15 juillet 1994.

Miami. Alors que Harry et Helen arrivent à désamorcer la première bombe à temps, ils apprennent que les terroristes ont kidnappé leur fille Dana (Eliza Dushku) qu'ils tiennent prisonnière dans un gratte-ciel de Miami. Après être venus à bout de tous les terroristes, les Tasker trouvent et libèrent leur fille. Le film se termine sur une dernière scène comique où Helen, désormais membre de la cellule antiterroriste de Harry, retrouve son amant mythomane et le terrifie avant d'aller rejoindre son mari sur la piste de danse pour engager un dernier tango.

Les terroristes arabes de *True Lies* ne sont toujours pas interprétés par des acteurs d'origine arabe. Alors que dans les décennies précédentes, les personnages arabes étaient incarnés par des acteurs yougoslave et grec (*Black Sunday*), israéliens (*The Delta Force*, *Death Before Dishonor*), latinos (*Invasion USA*) ou afro-américains (*Death Before Dishonor*), c'est Art Malik, acteur britannique d'origine pakistanaise qui interprète le leader arabe du groupe. Malik s'est fait connaître en interprétant un journaliste indien, Hari Kumar, dans la série britannique *The Jewel of the Crown* (ITV, 1984). Cela indique qu'au milieu des années 1990, l'industrie ne considère pas que le public puisse différencier un corps arabe d'un corps indien ni que la crédibilité du personnage ne soit menacée en demandant à un acteur d'origine pakistanaise de jouer un chef terroriste arabe en lui faisant hurler quelques mots en arabe, pour lesquels il n'a visiblement pas reçu l'aide d'un répétiteur.

L'acteur lui-même explique que c'est en raison d'un urgent besoin financier qu'il a accepté le rôle d'Abou Aziz dans *True Lies*⁵⁴⁷. Au journaliste qui lui rappelle que certaines voix musulmanes se sont élevées contre la peinture que le film fait du groupe terroriste, Malik répond :

Ce sont des stéréotypes. Mais cela ne m'inquiétait pas. Mon père et mes frères sont musulmans. Ils ont pris le film pour ce qu'il était : une plaisanterie. Si quelqu'un était sorti de la salle de *True Lies* en disant : « Maintenant je comprends le problème au Moyen-Orient », alors Arnold est le président des États-Unis et je l'ignorais.⁵⁴⁸

En effet, la dimension comique n'est jamais absente dans *True Lies*, même des scènes d'action qui montrent les gestes terroristes. Mais peut-être la famille d'Art Malik ne

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ « It was stereotyping, but I didn't worry about it. My father and brothers are Muslims. They saw the film for what it was - a hoot. If anyone was coming away from *True Lies* saying, 'Now I understand the Middle East problem', then Arnold is President of the US and I didn't know about it. » *Ibidem*.

s'est-elle pas sentie directement concernée par la peinture des terroristes en raison d'une ambiguïté qui existe entre le nom islamiste radical de l'organisation, *Jihad Crimson*, et la caractérisation des terroristes en nationalistes arabes, voire palestiniens. Les critiques de l'époque mentionnent en majorité leur nationalité arabe⁵⁴⁹. Seule une critique du *Washington Post* se souvient du nom de l'organisation et précise donc que la cause est celle de l'islamisme radical et non une cause nationale arabe⁵⁵⁰. L'identité arabe des terroristes provient de quelques éléments narratifs, mais surtout iconographiques, qui font perdurer *l'Arabland* vu dans les chapitres précédents. Dans la séquence d'ouverture du film, construite comme un hommage à l'univers gadgétisé et raffiné de James Bond, Harry Tasker s'introduit dans une soirée diplomatique en Suisse, visiblement organisée par une ambassade arabe, mais dont le pays n'est pas précisé. Harry qui s'aventure au milieu des convives lance quelques phrases dont les sous-titres annoncent au spectateur qu'elles sont en arabe. Pour un locuteur arabe, la prononciation de Schwarzenegger ne donne pas accès au sens des répliques. À l'inverse, les quelques répliques en français sont parfaitement compréhensibles. La réception est offerte en l'honneur de richissimes cheikhs golfs, personnages centraux de *l'Arabland* hollywoodien depuis la crise pétrolière de 1974. Pour mieux appuyer cette collusion entre l'argent et le corps des Arabes, Harry demande à son partenaire à travers son micro : « Pourquoi les milliardaires sont toujours petits ?⁵⁵¹ »

Les corps terroristes apparaissent en nombre à partir de la séquence où Harry et Helen sont faits prisonniers. Là, on retrouve « la multitude arabe » que l'on trouvait déjà dans des productions antérieures comme *Invasion USA* ou *Death Before Dishonor*. Les corps terroristes se montrent en masse. Ils forment un agrégat de visages anonymes, toujours à partir du second plan, et leur silhouette n'est caractérisée que grâce à quelques accessoires visibles : keffiehs palestiniens (noirs) ou jordaniens (rouge) mal posés sur les têtes, tenues militaires commando, kalachnikovs et grenades à portée de main. Quand la caméra se rapproche et que les corps deviennent visibles, un regard attentif se rend vite compte qu'aucun figurant ne semble réellement être d'origine arabe. À nouveau, ce sont des acteurs latinos, juifs et afro-américains qui ont été choisis pour former une homogénéité raciale fondée sur une peau foncée, quelques traits sémites,

⁵⁴⁹ Lowry (Brian), « True Lies », *Variety*, 11 juillet 1994 ; Kempley (Rita), « True Lies », *The Washington Post*, 15 juillet 1994 ; Howe, *op.cit.*

⁵⁵⁰ Kempley, *ibidem*

⁵⁵¹ « How come billionaires are always short ? »

une pilosité évidente et un corps imposant, soit à cause de muscles, soit à cause d'un embonpoint parfois présenté comme un trait traditionnel des personnages arabes⁵⁵². Cette masse de corps typés et anonymes, enturbannés dans des keffiehs multicolores, mais familiers au public américain, devient une chair à canon inépuisable pour les scènes d'action du film. La violence, décrite comme « cartoonesque⁵⁵³ » par un critique, tire sa dimension grand-guignolesque de la quantité de corps terroristes voués au feu des Tasker.

L'ambiguïté avec laquelle le film hésite entre une caractérisation arabe, c'est-à-dire nationale, du terrorisme représenté et une caractérisation islamique radicale montre bien que *True Lies* est produit à une période charnière. Une nouvelle imagerie issue des premières apparitions du terrorisme islamiste international vient renouveler l'ancienne iconographie de l'*Arabland*. Les barbes commencent à apparaître sur les visages des figurants afin de rappeler la pilosité faciale très reconnaissable dont s'affublent les cadres des organisations terroristes islamistes. *True Lies* montre ainsi parfaitement la confusion qui règne aux États-Unis sur les changements qui ont lieu au Moyen-Orient et sur l'évolution du terrorisme international en provenance de la région. On la perçoit dans le mélange de signes hérités de l'*Arabland* à de nouveaux motifs plus islamiques comme ces barbes et la présence de *jihad* dans le nom du groupe terroriste. Une séquence illustre particulièrement bien la transition en cours d'une iconographie à l'autre. Après le kidnapping des Tasker par le *Crimson Jihad*, les terroristes décident de faire une vidéo de revendication et de menaces. La séquence montre une alternance d'images vidéo reflétant le point de vue du caméraman terroriste et du spectateur potentiel, par la même occasion, montées avec des plans narratifs en couleurs. La vidéo reprend les codes visuels des messages de revendication envoyés par certains groupes terroristes et repris par les chaînes de télévision nationales. La séquence est un moment unique dans le film où le groupe terroriste semble exposer les causes et les raisons de ses actes et de son existence. La scène est la seule qui puisse effectivement justifier de parler de groupe « terroriste », utilisant la violence dans un objectif politique. Les têtes nucléaires, dont une bande rouge aux réminiscences soviétiques rappelle la proximité des codes de la Guerre froide, sont au second plan, entourées par une horde d'hommes

⁵⁵² Shaheen, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁵³ Ebert (Roger), « True Lies », *Chicago Tribune*, 15 juillet 1994.

racisés et arborant tous les codes de l'*Arabland* déjà décrits. Abou Aziz déclame devant la caméra :

Vous avez tué nos femmes et nos enfants, bombardé nos villes à distance comme des lâches et vous osez nous traiter de terroristes. Désormais, les opprimés ont une arme puissante. Nous désirons répondre aux attaques de nos ennemis. À moins que vous, Amérique, ne retiriez toutes vos forces militaires du Golfe persique, immédiatement et pour toujours, le Jihad pourpre fera pleuvoir une pluie de feu sur une ville majeure américaine chaque semaine jusqu'à ce que nos demandes soient entendues. D'abord nous détonerons une bombe sur cette île déserte pour montrer notre force et l'humanité du Jihad pourpre. Cependant, si nos demandes ne sont pas entendues, le Jihad pourpre fera pleuvoir une pluie de feu sur une ville majeure américaine chaque semaine...⁵⁵⁴

On reconnaît la rhétorique des messages de revendication au lendemain de la première guerre du Golfe. La mention des troupes armées présentes dans le Golfe persique, rappelle les accusations faites par Ousama ben Laden contre les États-Unis et leur présence sur le territoire sacré de l'islam en 1991, l'état Saoudien pour sa collaboration avec des armées « croisées »⁵⁵⁵ et les mots terribles utilisés dans une fatwa de 1996 : « La décision de tuer les Américains et leurs alliés – civils et militaires – est un devoir individuel pour tout musulman qui peut le faire dans n'importe quel pays où cela est possible.⁵⁵⁶ » La diatribe de Abou Aziz dans le film montre une familiarité de la réalité terroriste par les scénaristes de *True Lies* qui est absente du reste du film. Elle témoigne également de la sensibilité des auteurs au glissement qui se dessine dans la tactique terroriste de l'époque. La mention d'un « souci humanitaire » et la volonté de déclencher un engin explosif sans faire de victime rappelle les pratiques terroristes des décennies précédentes où de nombreuses organisations convoquaient la presse et les médias à leur démonstration, mais avertissaient également à l'avance afin que les lieux puissent être évacués et limiter ainsi le nombre de victimes.

Or la séquence est conçue avec une intention comique : le caméraman qui voit soudain apparaître dans son viseur l'information sur la fin imminente de la batterie (FIG. 1), se met à trembler et à suer à grosses gouttes alors que le leader déclame ses

⁵⁵⁴« You have killed our women and our children. Bombed our cities from afar like cowards and you dare to call us terrorists. Now the oppressed have been given a mighty sword. We wish to strike back at our enemies. Unless you America pulls all military forces out of the Persian Gulf immediately and forever, Crimson Jihad will rain fire on one major American city each week until our demands are met. First we will detonate one weapon on this uninhabited island as a demonstration of our power and Crimson Jihad's willingness to be humanitarian. However, if these demands are not met, Crimson Jihad will rain fire on one major American city each week... » *True Lies*, 1.33.34

⁵⁵⁵ Migaux (Philippe), « Les Racines de l'islam radical », in Chaliand et Blin, *op.cit.*, p. 315

⁵⁵⁶ Blin, *op.cit.*, p. 488

avertissements devant une caméra vidéo qui s'éteint au beau milieu de son monologue. Suant et convulsif, il laisse tomber la caméra sur sa poitrine et avoue au leader que la batterie est vide. Indigné et retenant une colère noire, Abou Aziz ordonne froidement d'aller chercher une autre batterie. Dans un bref enthousiasme malvenu, l'opérateur bredouille qu'il pense pouvoir en trouver une dans la camionnette. L'effet comique discrédite immédiatement la mise en scène terroriste. Les terroristes arabo-musulmans passent donc pour des clowns grotesques et plus inefficaces que dangereux.



FIG. 1 : *True Lies* (1 h 33 min 14 s) Le message de revendication en image video

Par la suite, le film comporte plusieurs séquences successives avec des effets comiques où les Tasker, mari et femme, mitraillent ensemble des hordes d'Arabes dépersonnalisés et déshumanisés. Helen, qui massacre allègrement est assez représentative de cette collection de femmes d'action qui fleurissent dans la décennie et que James Cameron affectionne. Caryn James du *New York Times* est assez séduite par ce personnage quand elle écrit : « Les héroïnes d'*Aliens* et *Terminator 2* ont développé leurs biceps entre deux films, entre le premier opus et la suite. En choisissant de montrer la transformation de Helen dans *True Lies*, M. Cameron donne à voir l'évolution comique d'un stéréotype féminin qui tombe en morceaux. »⁵⁵⁷ Comme Sarah Connor dans *Terminator 2* (1991), Helen n'hésite pas à déchirer ses vêtements, transpirer, pointer les armes et tirer sur les terroristes. Mais comme le souligne Caryn James, dans *True Lies* l'évolution du personnage féminin en femme d'action ne se passe pas entre deux films mais à l'intérieur du récit. En effet, le cliché de la femme passive et en détresse qui constitue le personnage au début du film est mis à mal par les multiples scènes d'action présentes dans la seconde moitié. Cependant, ces dernières scènes chutent souvent sur

⁵⁵⁷ « The heroines of *Aliens* and *Terminator 2*, however, developed their biceps between movies, in the time lapse between the original films and the sequels. By showing Helen's transformation in *True Lies*, Mr Cameron charts the comic course of a female stereotype falling to pieces. » James (Caryn), « The Woman in 'True Lies', A mouse That Roared, *The New York Times*, 17 juillet 1994.

une note comique qui vient de la facilité avec laquelle Helen mitraille des corps masculins terroristes dont l'inquiétante hyper virilité se trouve décrédibilisée immédiatement par la simplicité avec laquelle une femme au foyer peut en arriver à bout. La féminité moderne américaine semble alors se construire sur la destruction d'une masculinité étrangère dépeinte comme orientale et par là même, faible et arriérée.

La masculinité des personnages terroristes de *True Lies*, bien qu'elle soit en évolution vers un nouveau modèle encore difficilement perceptible, reste attachée et formée par les décennies de grossières représentations orientalistes. Or face à l'actualité et aux frictions géopolitiques contemporaines, certaines voix commencent à s'élever contre ces représentations et demandent un changement dans la façon dont Hollywood dépeint les Arabes et les Musulmans. Si dans les films des années 1980 traitant du terrorisme arabe, ces massacres en masse font partie de la représentation déshumanisée des corps arabes et ne provoquent pas de commentaire, en 1994 en revanche - trois ans après la guerre du Golfe et un après les attentats « ratés » du World Trade Center - une conscience se forme parmi certains critiques qui dénoncent la stigmatisation et la peinture caricaturale que Hollywood impose aux personnages arabes. Rita Kempley dénonce dans le *Washington Post* la dimension « porno soft réactionnaire⁵⁵⁸ » du spectacle de la violence qui invite le spectateur à « exulter dans le sang de ses ennemis⁵⁵⁹ » et à s'adonner, avec les héros, au « super boulot consistant à massacrer ces satanés Arabes⁵⁶⁰ ». La critique termine son article en appelant les productions à une position plus raisonnable sur le spectacle de la violence : « Je veux dire, vraiment, combien d'explosions un corps peut-il supporter ? Combien de kilos de bris de verre ?⁵⁶¹ » Desson Howe, également du *Washington Post*, termine sa critique en constatant que la caricature d'Abou Aziz interprété par Art Malik « n'aide pas beaucoup la communauté arabe⁵⁶² ».

Ainsi quatre ans plus tard, la même 20th Century Fox produit un autre film qui semble à l'opposé de *True Lies* et cherche à rompre avec l'iconographie de l'*Arabland* en

⁵⁵⁸ « reactionay soft-core pornography » Kempley, *op. cit.*

⁵⁵⁹ « you'll exult in the blood of your enemies » *Ibidem.*

⁵⁶⁰ « flashy business of slaughtering those dang Arabs » *Ibidem.*

⁵⁶¹ « I mean, really, how many explosions can a body take ? How many pounds of shattered glass ? » *Ibidem.*

⁵⁶² « doesn't do wonders for the Arab community » Howe, *op. cit.*

plongeant son scénario dans la réalité politique des relations internationales. *The Siege* se démarque nettement de tous les films sur le terrorisme moyen-oriental qui l'ont précédé à travers un souci réel de proposer un scénario inspiré par la réalité des relations internationales de son époque et par l'engagement politique de membres clés de sa production. Le scénariste engagé, Lawrence Wright, est un journaliste spécialisé sur les questions internationales. Il étudie à l'université américaine du Caire jusqu'en 1969 et y travaille deux années supplémentaires⁵⁶³. À son retour, Wright travaille dans plusieurs magazines du sud des États-Unis dont la ligne éditoriale montre un intérêt particulier pour les questions raciales⁵⁶⁴. En 1992, il entre au prestigieux *The New Yorker* et commence à collectionner les récompenses du milieu journalistique pour ses articles⁵⁶⁵. Il cosigne le scénario de *The Siege* avec le réalisateur Edward Zwick⁵⁶⁶. Les deux hommes partagent visiblement les mêmes préoccupations et une vision politique proche. En effet, Zwick s'est fait connaître dans l'industrie par sa réalisation de *Glory* (1989) avec Matthew Broderick, Morgan Freeman et le jeune Denzel Washington. *Glory* raconte quelques épisodes de la guerre de Sécession à travers le point de vue d'un bataillon d'engagés afro-américains. Zwick s'investit particulièrement dans la production de *The Siege* : il y tient les fonctions de producteur, de scénariste et de réalisateur à la fois. Le film est un manifeste politique issu de la conviction du réalisateur que le cinéma est un média de réflexion. Il déclare lors de la sortie du film : « Il se trouve que j'appartiens à l'école qui pense que les films ne devraient pas seulement vous mettre à l'aise, ils peuvent vous faire réfléchir⁵⁶⁷ ».

Le film s'ouvre sur l'explosion de bâtiments militaires en Arabie Saoudite. Le président Bill Clinton termine un discours qui promet des représailles contre le commanditaire de cet attentat : le cheikh Ahmed ben Talal. Ce dernier est kidnappé par l'armée américaine et maintenu en détention secrète. À New York, les agents Anthony Hubbard (Denzel Washington) et son coéquipier d'origine libanaise Frank Haddad (Tony Shalhoub) interviennent dans un bus sur une alerte à la bombe qui se révèle

⁵⁶³ Site officiel de Lawrence Wright. Disponible en ligne : <http://www.lawrencewright.com/about/>. Consulté le 3 janvier 2016.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

⁵⁶⁷ « I happen to come from the school that thinks that movies should not only make you comfortable, they might make you think. » Disponible en ligne : <http://ccat.sas.upenn.edu/~haroldfs/popcult/handouts/demoniz/TERR05.htm>. Consulté le 10 janvier 2016.

n'être qu'un explosif libérant de la peinture. Cependant l'acte est revendiqué et la libération du cheikh Ben Talal est demandée. Dans leur enquête, les deux hommes s'opposent à l'agent de la CIA Elise Kraft (Annette Bening) qui exploite ses propres contacts et ne partage pas facilement ses informations avec le FBI qui voudrait arrêter Samir Nazhde (Sami Bouajila), immigré palestinien enseignant à l'université et principal contact de Kraft à l'intérieur des réseaux islamistes new-yorkais. Une série de nouveaux attentats poussent les autorités à instaurer la loi martiale. Sous la direction du maréchal William Devereaux (Bruce Willis), les forces armées organisent la rafle de tous les jeunes Arabes-Américains présents dans la ville. Le fils de Frank se retrouve incarcéré dans le stade des Yankees, ce qui pousse l'agent à démissionner de ses fonctions au FBI. Kraft, dont le vrai nom est Sharon Bridger, révèle à Hubbard qu'elle a travaillé en Irak afin de former une opposition islamiste au régime de Saddam Hussein. Elle a recruté et formé les disciples du cheikh Bin Talal dont Nazhde faisait partie. Alors que les États-Unis décidaient de changer leur politique et laissaient le gouvernement irakien massacrer leurs anciennes recrues, Sharon s'était prise de sentiment pour Nazhde et décidait de l'exfiltrer en lui fournissant des papiers. Hubbard convainc son acolyte de reprendre du service afin de travailler avec Sharon et prendre contact, à travers Nazhde, avec une cellule terroriste dormante sur le point de commettre une action. Sharon et Nazhde se rendent à un rendez-vous donné par les membres de cette cellule dans un vieux hammam de Brooklyn. Sharon découvre alors que Nazhde l'a utilisée et qu'elle est tombée dans un guet-apens puisque le Palestinien est en réalité un kamikaze sur le point de commettre un attentat suicide. Alors que Hubbard et Haddad arrivent sur les lieux, Nazhde et Sharon meurent tous les deux dans la fusillade. Expirant son dernier souffle dans les bras de Hubbard, Sharon conclut avec « In ch'Allah » le « Notre Père » entamé par ce dernier. Hubbard s'en va trouver le général Devereaux qu'il met aux arrêts.

The Siege aborde frontalement la complexité des relations internationales et le cynisme pragmatique de la politique américaine dans la région. Le film s'attaque frontalement aux dysfonctionnements de la CIA, du FBI et de l'armée. Ce projet semble être l'intention initiale de l'équipe. Dans un entretien lors d'une visite à UC Berkeley, Lawrence Wright rappelle que c'est dans un cadre politique très progressiste que l'idée du film est née :

Le projet a débuté quand une productrice, Lynda Obst, m'a approché afin de faire un scénario. Son idée était de suivre une femme dans la CIA – c'était plus une notion qu'une vraie idée de film, mais nous avons passé une année à rassembler des idées. La Guerre froide était finie et il était difficile de savoir qui était l'ennemi. J'ai finalement compris que la CIA avait un antagoniste dans la vie réelle et c'est le FBI.⁵⁶⁸

Cette recherche d'un nouvel ennemi, typique des années 1990 comme nous l'avons déjà vu, accompagne des idées progressistes qui critiquent ouvertement la prévalence militaire et la politique étrangère des États-Unis, tout en cherchant à donner une nouvelle visibilité à des personnages puissants issus de minorités ou à rompre avec des stéréotypes négatifs comme ceux inhérents aux Arabes.

À la fin des années 1990, peu de films osent aller à contre-courant de la vague d'estime pour l'armée qui déferle sur Hollywood. Comme le rappelle Lawrence H. Suid dans son histoire de la relation entre l'industrie et le Pentagone : « À la suite de la réhabilitation de l'armée à travers *Top Gun*, de la fin de la Guerre froide et du succès incontestable de la Guerre du Golfe, Hollywood produit pléthore de films durant les années 1990 sur le service des armées ou utilise son personnel et ses bases comme décors.⁵⁶⁹ » Ainsi, *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) devient un phénomène national et international en racontant trente ans de l'histoire américaine à travers le prisme héroïque de son armée⁵⁷⁰. Lawrence Suid raconte par le détail le rôle que celle-ci a tenu dans la préparation et le suivi de *The Siege* en production. Alors que depuis la guerre du Viêt Nam, le Pentagone scrute bien plus minutieusement les scénarios des productions qui demandent son aide logistique, il n'est pas étonnant que *The Siege* n'ait bénéficié d'aucun soutien militaire⁵⁷¹. Le film ne décrit en effet pas l'armée comme un rempart protecteur de la vie démocratique, mais plutôt comme un ennemi naturel aux

⁵⁶⁸ « This project began when a producer named Lynda Obst approached me to write a script. Her idea was a woman in the CIA- it was more a notion than a real movie idea but we spent about a year prospecting ideas. But the Cold War was over and it was difficult to see who the enemy was. I finally recognized that the CIA did have a real-life antagonist and it's the FBI. » *Laurence Wright Interview : Conversation with History*, Institute of International Studies, UC Berkeley. Disponible en ligne : <http://globetrotter.berkeley.edu/people6/Wright/wright-con3.html>. Consulté le 23 février 2016.

⁵⁶⁹ « Following the rehabilitation of the military with *Top Gun*, the end of the Cold War and the overwhelming victory of the Gulf War, Hollywood produced a plethora of movies during the 1990s about the armed services or which used their personnel or facilities as incidental locales » Suid (Lawrence), *Guts & Glory : The Making of the American Military Image in Film*, Lexington, The University Press of Kentucky, p. 580.

⁵⁷⁰ Le film engrange plus de 677 millions de dollars de recettes à travers le monde et reçoit six Oscars. En 2011, la librairie du Congrès décide de le faire entrer dans son fonds en reconnaissance de « son importance culturelle, esthétique ou historique ».

⁵⁷¹ Suid, *Ibid.*, p. 616.

principes de liberté et de justice. Le général Devereaux, présent en fond de champ comme en fond de récit depuis le début du film, campe un inquiétant militaire mégalomane. À la première demande du Président, il déclenche un plan d'action qui réduit New York à un champ de bataille et provoque une panique bien plus inquiétante que la terreur des combattants islamistes : état d'urgence et couvre-feu, incarcération dans des camps militaires de concentration pour tous les Arabes et les Musulmans présents à Brooklyn. Ces mesures provoquent une vive réaction de la société civile qui organise d'immenses manifestations en opposition à la présence militaire dans les rues de la ville. L'armée répond en attaquant la foule et les informations télévisées rapportent que ces affrontements font des victimes. Cependant, comme pour dessiner une ligne rouge de sa position antimilitariste, le film ne va pas jusqu'à montrer les corps des victimes de ces réponses militaires alors que ce tabou n'existe pas pour les corps des victimes des attaques terroristes. De la même manière, le film n'hésite pas à mentionner l'usage de la torture dans les opérations militaires américaines. Cependant, on laisse hors champ l'assassinat par Devereaux d'un témoin clé de l'enquête lors d'une séance d'interrogatoire où la torture est utilisée. Malgré ces bémols, le film tient une position d'accusation envers l'armée qui est loin d'être habituelle à l'époque. Dans la scène finale du film, les hommes de Hubbard viennent arrêter le général Devereaux. Ce dernier demande à ses hommes de tenir les agents en respect au bout de leurs armes. L'armée et le FBI sont face à face et le bain de sang semble proche. Dans leur dialogue, Hubbard reproche à Devereaux d'avoir enfreint les droits constitutionnels des citoyens américains musulmans, particulièrement ceux de Tariq Hussein mort sous la torture. Le général justifie ses actes par la prévalence de la défense nationale. Le film se conclut sur l'illustration mélodramatique d'un débat politique tout aussi classique qu'essentiel entre les défenseurs de la démocratie et ceux de la raison d'État. Le récit aboutit ainsi à l'expression d'un projet politique nettement à gauche sur l'échiquier hollywoodien.

Ce projet s'exprime aussi par la critique de la politique extérieure du pays, notamment dans sa présence au Moyen-Orient. Dans une séquence qui suit celle de la torture et de l'assassinat du témoin par Devereaux, Sharon confesse à Hubbard son rôle clé dans la formation d'une opposition islamiste au régime de Saddam Hussein. Elle raconte comment elle a dirigé un centre de formation pour les rebelles islamistes puis comment, suite à un changement de politique à Washington, elle a abandonné à une mort certaine les individus qu'elle avait entraînés. Hubbard insiste pour que Sharon

confesse que son entraînement consistait principalement à fabriquer des explosifs. Elle avoue son rôle dans l'infiltration sur le territoire américain de certains combattants qu'elle avait entraînés et parmi eux : Samir Nazhde. La scène est un moment clé du scénario puisqu'elle doit révéler à Hubbard les compromissions contradictoires de la politique étrangère américaine à travers les actions menées par la CIA. La confession de Sharon rappelle l'implication américaine dans la formation des moudjahidines afghans par la CIA, le soutien officiel américain envers ces combattants, puis le revirement de ces derniers contre les États-Unis au lendemain de la Guerre du Golfe⁵⁷². Alors que *The Siege* est produit trois ans avant les attaques sur New York et Washington, le scénario de Lawrence Wright montre une fine connaissance des relations entre les mouvances de l'islamisme radical et les intérêts américains au Moyen-Orient⁵⁷³.

Cependant la scène révèle aussi les limites du projet progressiste du film à travers la convocation du trope de la femme traîtresse face à l'héroïsme masculin. En effet, dans le récit, Sharon porte seule la culpabilité de la politique étrangère américaine. Son aveu se fait devant Hubbard, vicaire du regard spectatorial à l'intérieur du film et juge de ce qui finit par ressembler à l'aveu de la femme pécheresse. Le personnage de Sharon, puissant officier de la CIA, femme d'influence et d'importance au niveau gouvernemental, est traité comme une femme fatale. Sa sexualité est omniprésente dans le film. Elle séduit tous les personnages masculins afin de mener à bien ses projets gouvernementaux. Sa liberté sexuelle est illustrée dans plusieurs scènes et mentionnée dans les dialogues. Ses capacités intellectuelles hors-normes et sa fine connaissance du Moyen-Orient participent à rendre le personnage inquiétant plus que fascinant. Dans les conversations avec Hubbard, Sharon représente plutôt le point de vue élitiste tant décrié aux États-Unis alors que l'agent du FBI devient le chantre du « bon sens » populaire et un défenseur pragmatique de l'action immédiate. Elle finit par mourir en essayant de « réparer ses erreurs ». Prisonnière d'un guet-apens tendu par Samir Nazhde alors qu'elle pense à tort qu'il va la mettre en contact avec une cellule terroriste dormante, elle apprend qu'il est le kamikaze choisi pour l'opération terroriste. Alors que Hubbard et Haddad tentent d'intervenir, Sharon se retrouve dans la ligne de tir de Hubbard et elle supplie ce dernier de tirer sur Nazhde à travers elle. En tant que femme fatale, sa mort est la seule solution pour que ses erreurs soient pardonnées et que sa rédemption

⁵⁷² Migaux, *op.cit.* ; Prazan, *op. cit.*, p. 385.

⁵⁷³ Lawrence Wright publiée en 2006 *The Looming Tower. Al-Qaeda's Road to 9/11*, New York, Alfred A. Knopfs, 2006 et reçoit le prix Pulitzer en 2007.

morale puisse advenir. À travers ce « bouc émissaire » de la traîtresse, *The Siege* renoue avec la tradition mélodramatique du film d'action reaganien telle que Linda Williams l'a décrite⁵⁷⁴. La fonction mélodramatique remplit son projet illustratif qui vise à être « le meilleur exemple de la notion (souvent hypocrite) de la culture américaine comme centre de l'innocence et de la vertu.⁵⁷⁵ » La mort de Sharon semble racheter les erreurs géopolitiques du pays à travers le sacrifice pathétique de la femme pécheresse, mais elle est également la condition narratologique nécessaire au sacrement héroïque de Hubbard. Sharon constitue un obstacle à l'omnipotence de Hubbard puisqu'elle défend des positions différentes sur la situation et jouit d'une indépendance égale à la sienne du fait de son rang dans une administration indépendante et rivale. Sa dimension de femme fatale sert aussi au couronnement héroïque de l'homme qui n'est pas tombé dans les pièges de cette dernière ni dans les méandres de sa séduction. Ce qui reste néanmoins remarquable dans la configuration de *The Siege*, c'est que le héros n'est pas un homme blanc.

Le binôme principal du film semble *a priori* tenir l'homme blanc à l'écart de la sphère héroïque. L'antagonisme du personnage de Devereaux, incarné par Bruce Willis, inquiétant et incontrôlable, révèle le projet critique du récit entièrement tourné vers le chemin héroïque de Hubbard, auquel Devereaux se révèle être un opposant. Il partage l'antagonisme narratologique des terroristes islamistes. *The Siege* joue ouvertement avec les codes hollywoodiens de la représentation raciale. Ainsi, le couple Hubbard-Haddad imite – en le renversant — le couple biracial habituel, notamment présent dans la franchise *Lethal Weapon (L'Arme fatale)* dont le quatrième et dernier épisode sort également en 1998⁵⁷⁶. Hubbard/Washington mène ici le duo et son acolyte, plus clair de peau, n'est pas véritablement considéré comme un « blanc ». L'identité raciale et ethnique de Haddad reste floue. Acteur d'origine libanaise, Tony Shalhoub, avoue avoir toujours fait attention à ne pas être utilisé pour des rôles stéréotypés d'Arabes malfaisants, préférant souvent interpréter des personnages d'origine italienne, comme dans *Big Night* (Campbell Scott, Stanley Tucci, 1996), dans la série télévisée *Wings* (NBC,

⁵⁷⁴ Williams, « Melodrama Revised », *op. cit.*

⁵⁷⁵ « It is the best example of American culture's (often hypocritical) notion of itself as the locus of innocence and virtue » *Ibid.*, p. 50.

⁵⁷⁶ *Lethal Weapon* est une production de Joel Silver, producteur hollywoodien phare des années Reagan et qui ne cache pas ses affinités républicaines et ses convictions conservatrices. Il est légitime de penser que l'inversion de la relation de pouvoir entre héros blanc et acolyte non-blanc, telle que la propose *The Siege*, est une opposition à une certaine vision des relations de pouvoir entre les communautés raciales. Cela renforce la position progressiste du récit de *The Siege*.

1990-1997) ou des personnages non caractérisés ethniquement, comme dans *Monk* (2002-2009, USA)⁵⁷⁷. Son corps échappe à un *typecasting* racial trop étroit et son allure lui permet d'incarner divers degrés de blancheur. Il peut s'inscrire aussi bien dans une blancheur anonyme, et donc hégémonique, que dans une blancheur italienne, ou comme dans *The Siege*, dans une identité raciale blanche en lien ethnique avec d'autres corps arabes et musulmans décrits comme non blancs. À l'inverse des autres Arabes et Musulmans du film, Frank Haddad est extirpé de toute caractéristique arabo-musulmane évidente : il ne porte jamais de vêtements ou d'accessoire religieux, on ne le voit pas pratiquer sa religion – bien qu'un dialogue avec Sharon révèle qu'il est chiite – et son prénom porterait plutôt à penser qu'il s'agit d'un chrétien libanais. Pourtant, quand son fils se retrouve interné par l'armée dans un camp de concentration ouvert pour les Arabes-Américains, Frank est forcé d'apparaître comme un membre de cette communauté. Il n'est plus question pour ce personnage d'appartenir à un potentiel groupe dominant. Le récit le transforme en membre d'une minorité ethnoraciale violemment discriminée et laissée en marge de la société américaine. C'est donc plutôt un binôme biracial qui semble constituer la sphère héroïque du film. Pourtant, à travers la racialisation du corps musulman, une nouvelle politique des représentations raciales apparaît qui permet au spectateur blanc de s'identifier à un corps noir comme celui de Hubbard. Le sujet blanc, qui paraissait exclu du récit par son renvoi de la sphère héroïque, revient à travers un dispositif spectatorial complexe dont le corps musulman est un pivot principal.

Une scène particulière permet de comprendre ce dispositif. Convoquée dans le bureau du FBI, Elise/Sharon subit les pressions de Hubbard et de Haddad qui viennent d'arrêter Samir Nazhde. Elle demande sa relâche en échange de sa collaboration. Elle accepte de cacher cet accord à Nazhde. Dans la séquence suivante, Sharon et Samir se retrouvent chez cette dernière. Ils se disputent au sujet de l'arrestation puis se réconcilient sur l'oreiller (FIG. 2). Dans le plan suivant, Samir est nu au pied du lit de Sharon et il parle de sa vie dans les camps palestiniens. Toute la scène est épiée depuis le toit de l'immeuble en face par les deux agents du FBI qui n'en perdent pas une miette. La bande-son joue une musique orientalisante, composée de percussions et d'une ligne

⁵⁷⁷ « Muslims Feel Under Siege From Hollywood » Disponible en ligne : <http://ccat.sas.upenn.edu/~haroldfs/popcult/handouts/demoniz/TERR05.htm>. Consulté le 23 février 2016.

mélodique jouée à la flute nay⁵⁷⁸. Samir est dans la position passive stéréotypée de l'homme oriental, porteur de tous les attributs de l'Orient tels qu'ils ont été détaillés par Edward Saïd⁵⁷⁹. Soupçonné d'être un terroriste, il incarne une potentielle violence extrême. La colère qu'il laisse éclater au début de l'extrait laisse apparaître une virilité barbare sous-jacente. Sa masculinité orientale est ambiguë : la force et la suavité s'entremêlent dans un montage où, en quelques secondes, il passe de la violente colère à la douceur sensuelle et du costume à la nudité (FIG. 2-3-4-5).

⁵⁷⁸ Instrument traditionnel de la musique arabo-persane.

⁵⁷⁹ Saïd, *L'orientalisme*, *op. cit.*



FIG. 2 : The Siege (39 : 01)



FIG. 5 : The Siege (41 : 43)



FIG. 3 : The Siege (39 : 51)



FIG. 6 : The Siege (41 : 59)

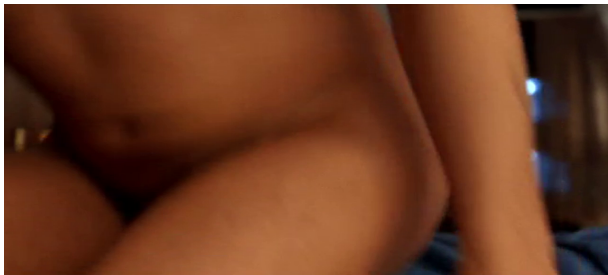


FIG. 4 : The Siege (41 : 16)

Le décor de la séquence, éclairé par des lampes de mosquée aux lumières ocre et safranées, inscrit les rapports de force entre les deux personnages dans la composition spatiale. Samir est nu, assis dans l'allée du lit de Sharon, appuyé contre ce dernier. Sharon est allongée au-dessus de lui, couverte d'un peignoir court et prépare un joint de marijuana (FIG. 3). Rendu vulnérable par sa nudité, Samir commence un long monologue sur la vie dans les camps palestiniens et les raisons pour lesquelles certains s'engagent dans la voie du terrorisme. Dans la pure tradition orientaliste d'un exotisme arabe où se mêlent plaisirs illicites et tentations charnelles, drogue et alcool accompagnent la confession. Le corps de Samir devient alors un enjeu important des rapports de force et des relations de regards. Le premier regard à prendre contrôle du corps palestinien est celui de Sharon qui inscrit à l'intérieur du film la position spectatorielle dominante. Le public regarde Samir comme elle le regarde. Le corps nu de l'homme arabe est un spectacle de crainte, de surprise, de désir et donc de fascination. Sa nudité permet d'écouter sans peur le récit abominable et réaliste de la vie dans un camp palestinien. Elle rappelle aussi au public qu'il se trouve dans la même position que

Sharon qui écoute : habillée, c'est-à-dire armée et protégée de la vie de Samir, distante, mais bienveillante, présente et silencieuse, enfin parfaitement dominatrice et en contrôle de la situation. La position spectatorielle se situe encore à un niveau supérieur de maîtrise et de contrôle par rapport à Sharon puisque le spectateur jouit d'une double position voyeuriste et sadique : d'abord à travers sa représentation dans le film par la femme blanche qui domine le corps racisé, écoute et observe en silence ; puis le public jouit aussi de son invisibilité qui permet de se sentir en contrôle de Samir et de Sharon en même temps. On trouve donc la configuration célèbre décodée par Laura Mulvey dans son article fondateur *Visual Pleasures and Narrative Cinema*, mais déplacée et modifiée par rapport aux situations décrites dans le texte originel⁵⁸⁰. Ici, Sharon est à la fois image offerte/objet du regard spectatorial et porteuse/sujet de regard. Elle se trouve à la fois active et passive, en position masculine et féminine en même temps ou alternativement, dans une boucle où les relations d'assujettissement par le regard sont indissociables.

Alors que Sharon le réconforte et le calme en lui donnant un baiser, leur ébat sexuel est laissé hors champ et la transition est assurée par Hubbard, gardien de l'hétérosexualité non consommée et de l'engagement professionnel sans limites. On voit ce dernier en plein travail au milieu de la nuit, répondre à l'appel de Frank avant de le rejoindre pour se placer en planque et observer la relation entre Sharon et Samir. Seule la musique prend le relais pour que le public garde présent à l'oreille à la fois la virilité violente et barbare de Samir, représentée par les percussions et la suavité féminine de sa masculinité orientale présente grâce à la ligne mélodique de la flûte nay. Le public n'est donc pas immédiatement conscient que la séquence où Samir est nu n'est pas seulement racontée du seul point de vue du spectateur externe, mais que le regard de ce dernier se confond en réalité avec celui de Hubbard. C'est à la fin de la séquence que la transition révèle la présence hors champ des agents du FBI qui regardent toute la scène à travers une longue-vue (FIG. 6). Par deux fois, le montage prend son rythme à la cadence du regard de Hubbard qui lève les yeux et regarde hors champ juste avant qu'une coupe intervienne. Son regard est l'étalon de mesure de l'économie narrative, sexuelle et raciale du discours du film.

Le regard de Hubbard est assurément celui d'un homme aux attributs identitaires hégémoniques. Il imite à la perfection celui de la position spectatorielle. Invisible pour

⁵⁸⁰ Mulvey (Laura), « Visual Pleasure... », *op. cit.*, p. 71.

les autres personnages qu'il observe à l'intérieur du film, il semble même répondre au regard du spectateur en évitant de justesse le regard vers la caméra. C'est sa dynamique visuelle qui sert de moteur à l'organisation narrative et stylistique du film. Il bénéficie même des deux prérogatives du regard masculin : voyeurisme et fétichisme en même temps. Il est le premier spectateur pour qui Sharon « performe » son numéro de femme fatale. Aux premières loges pour apprécier le spectacle de domination joué par son alliée dans la manipulation de Samir, son héroïsme masculin ne se gagne qu'au prix de la punition sacrificielle de Sharon à la fin du film. Conformément au texte de Mulvey, toute la trame est tissée afin que Hubbard puisse jouir du scénario sadique qu'il a mis en place :

...] Le voyeurisme [...] entretient des liens avec le sadisme. Le plaisir surgit dans l'établissement de la culpabilité (immédiatement associée à la castration), le renforcement du contrôle et l'assujettissement de la personne coupable à la punition ou au pardon. Cet aspect sadique correspond bien au récit. Le sadisme exige une histoire, dépend de l'irruption d'un événement, force un changement pour une autre personne, une lutte de force et de volonté, victoire/défaite, tout cela dans un temps linéaire avec un début et une fin.⁵⁸¹

Cette position hégémonique du regard de Hubbard permet une identification parfaite du spectateur blanc en crise d'identité ethnoraciale. Car au même titre que la masculinité, le discours identitaire racial est naturellement instable. Le discours racial connaît les attaques et les besoins de légitimité inhérents aux structures politiques : constamment attaquée et remise en question, de l'intérieur par ceux qui ne s'y sentent pas à l'aise comme de l'extérieur par ceux qui en sont exclus ou qui subissent sa domination, l'identité ethno-raciale se renégocie en permanence. Raewyn Connell soutient que l'architecture des crises de la masculinité suit la structure tripartite des relations sur lesquelles s'organise les relations de genre et de sexualité : relations de pouvoir (légitimité de l'ordre patriarcal), relations de production (l'accès des femmes au marché et aux moyens de production) et les relations de *cathexis* (l'existence visible et organisée de sexualités alternatives à l'hétérosexualité)⁵⁸². On pourrait utiliser cette typologie directement inspirée des travaux de Jurgen Habermas pour dessiner la crise identitaire ethnoraciale de la blancheur à la fin du 20e siècle telle que certains objets culturels la laissent apparaître. La blancheur comme structure identitaire agissante et

⁵⁸¹ Mulvey, *Ibidem*.

⁵⁸² Connell, *op. cit.*, p. 85.

puissante a été mise au jour et doit donc désormais rendre des comptes pour elle-même dans ses relations d'économie identitaire avec les minorités. Les plus hautes fonctions économiques et politiques sont désormais brigüées par des membres de groupes minoritaires. Enfin, le développement des études et critiques culturelles force désormais les structures identitaires « invisibles » à s'exprimer et à prendre la parole en réponse aux revendications de partage du pouvoir. À travers le personnage de Anthony Hubbard dans *The Siege*, on comprend comment la blanchité américaine au tournant du siècle est à la recherche de nouvelles stratégies de maintien comme structure dominante. L'identification du public blanc est aussi organisée à travers un héros afro-américain qui domine la sphère féminine et désigne une nouvelle altérité ethnoraciale et nationale à travers le corps musulman, héritier de la tradition orientaliste.

La sortie du film est d'ailleurs marquée par une vague médiatisée de protestations provenant de lobbys communautaires tels que le *Council on American-Islamic Relations* (CAIR) et *American-Arab Anti Discrimination Committee* (ADC). La première organisation avait préparé une série d'actions et de protestations à grande échelle, notamment en mettant à la disposition de ses volontaires des kits d'intervention et de sensibilisation à distribuer à l'entrée des cinémas qui projetaient le film.⁵⁸³ Dans une lettre ouverte adressée au réalisateur, ADC déclare que le film est : « insidieux, dangereux et incendiaire. Il est susceptible d'un impact négatif sur des millions d'Arabe-Américains et de musulmans dans le pays.⁵⁸⁴ » La lettre se conclut par un avertissement : « Nous ne pouvons que vous porter responsable pour tout acte de haine dirigé contre notre communauté qui résulterait de ce film extrêmement blessant et dangereux.⁵⁸⁵ » Les principaux reproches qui sont faits au film tournent autour de l'association systématique entre la religion musulmane et la violence. Fait rare dans les polémiques autour d'un film, les organisations soulignent le rôle clé que le style et la mise en scène jouent dans la transmission des idées. Hussein Ibish, membre de ADC fait

⁵⁸³ Davis (James), « Muslims Upset At Portrayal in Film The Siege », *Sun Sentinel*, 7 novembre 1998. Disponible en ligne : http://articles.sun-sentinel.com/1998-11-07/lifestyle/9811090107_1_muslim-leaders-american-muslims-muslim-prayer. Consulté le 11 janvier 2016.

⁵⁸⁴ « Insidious, dangerous and incendiary. It is bound to have a negative impact on the millions of Arab Americans and Muslims in this country. » Caro (mark), « The Siege Incites Anger In Arab and Muslim Communities », *Chicago Tribune*, 6 Novembre 1998. Disponible en ligne : http://articles.chicagotribune.com/1998-11-06/features/9811060313_1_arab-and-muslim-communities-american-islamic-relations-dangerous-film. Consulté le 11 janvier 2016.

⁵⁸⁵ « We can only hold you responsible for any acts of hate directed against our community as a result of this extremely damaging and dangerous film. » *Ibidem*.

remarquer : « Les personnages disent une chose, mais le langage cinématographique transmet un message entièrement différent dans son imagerie, sa musique, l'angle des caméras. Et dans la salle, le langage du cinéma surpasse tout le reste.⁵⁸⁶ » Les trois premières séquences justifient parfaitement ces reproches.

Le film s'ouvre sur des images d'actualités dont l'authenticité est renforcée par un format 3/4 comme celui de la télévision. De fines rainures en surimpression en rappellent l'écran. Alors qu'une voix off au ton journalistique annonce que les images sont celles de l'attentat de Dhahran⁵⁸⁷ (FIG. 7), se succèdent des plans consacrés à l'évacuation des victimes (FIG. 8). La voix continue de commenter les images quand apparaissent celles du commanditaire présumé des attaques. Or cet homme est en réalité un acteur qui interprète le cheikh Bin Talal, chef fictionnel des terroristes dans le film (FIG. 9). Puis un extrait de conférence de presse montre le président Clinton s'exprimer au lendemain d'une attaque terroriste non spécifiée (FIG. 10). Le montage mêle ainsi sans avertissement des images documentaires et des images de fiction. L'harmonie stylistique parvient facilement à effacer toute distinction de nature entre ces images.

⁵⁸⁶ « The characters say one thing but the cinematic language conveys an entirely different message in its imagery, its music, the camera angles. And in the movie theater the language of cinema trumps everything else. » Waxman (Sharon), « Arab Americans protest Film's Stereotypes », *The Washington Post*, 5 novembre 1998.

⁵⁸⁷ Perpétré le 25 juin 1996 en Arabie Saoudite et visant un bâtiment de l'Aramco, cet attentat fait une vingtaine de victimes. Les autorités ont immédiatement accusé une filière chiite et exécuté quatre inculpés. Alors qu'Al-Qaida est souvent considérée comme responsable de ces attaques, Ben Laden déclarait le 13 mai 1997 à CNN : « J'ai le plus grand respect pour ceux qui ont fait ça. C'est un grand honneur auquel je regrette de ne pouvoir prétendre... » Migaux, *op. cit.*, p. 380.



FIG 7 : *The Siege* (00 : 29) Images d'archives de l'attentat de Dahran...



FIG. 9 : *The Siege* (00 : 45)... puis par des images de fiction sur le Cheikh bin Talal...



FIG. 8 : *The Siege* (00 : 33)...suivies par l'évacuation des victimes dont la nature est fictive ou réelle n'est pas identifiable...



FIG. 10 : *The Siege* (00 : 54)...et enfin des images d'archives d'une intervention du président Bill Clinton.

La seconde séquence montre la capture du cheikh par les services américains. Elle se conclut par un plan où le terroriste prie paisiblement dans sa cellule. Tapie dans le fond du champ, la figure de William Devereaux — sous les traits de Bruce Willis — apparaît dans un clair-obscur inquiétant (FIG. 11). Devereaux, dont l'héroïsme américain est immédiatement notifié au public à travers la persona de Willis, passe pour avoir capturé un simple religieux. Cette confusion entre « islam » et « islam politique » est renforcée par la troisième séquence qui transfère le récit à New York juste après le titre du film (FIG. 12) et une remarquable ellipse. L'arrivée dans la ville se fait par le visage d'un muezzin en gros plan qui appelle à la prière (FIG. 13). Alors que sa voix se prolonge dans le montage de la séquence entière, les plans suivants montrent des groupes d'hommes musulmans en train de prier. Le premier plan se situe dans un appartement et montre un petit groupe d'hommes qui commencent leur prière (FIG. 14). Les plans suivants sont dans une mosquée et le groupe d'orateurs est bien plus important. Filmée en plongées et en contre-plongées, la foule mystique est magnifiée de façon inquiétante pour le spectateur qui voit apparaître ce qui pourrait passer pour une foule de fidèles au cheikh Ben Talal (FIG. 15). Alors que le montage revient sur le visage du muezzin (FIG. 17), un mouvement de caméra en hélicoptère permet de s'éloigner du minaret et de faire connaître au public la localisation de cette mosquée (FIG. 16). Par un effet dramatique appuyé, on découvre ainsi que nous ne sommes plus dans un pays du

Moyen-Orient, mais au milieu d'un quartier de Brooklyn. Le plan s'élargit davantage et laisse voir les gratte-ciels de Manhattan se profiler au fond du champ (FIG. 18). La bande sonore répercute toujours l'appel à la prière du muezzin, en y ajoutant des polyphonies étranges, décrites par les sous-titres pour sourds et malentendants comme des « voix arabes ». Ces dernières se prolongent alors que la caméra flotte au milieu des buildings new-yorkais jusqu'à son arrivée dans les locaux du FBI. Toute cette mise en scène évoque une invasion musulmane au cœur de New York, icône états-unienne majeure. Les musulmans américains sont véritablement décrits comme une cinquième colonne de la violence terroriste au cœur des États-Unis. La religion musulmane est dépeinte comme la suite naturelle de la violence terroriste aperçue au début du film. À travers ce montage, la pratique quotidienne de la religion s'inscrit dans le prolongement des attaques faites au nom de l'islam politique. Interpellé sur ces séquences, le réalisateur se défend d'avoir voulu véhiculer cet amalgame. Selon lui, « l'intérêt de cette ellipse est de dire que le monde arabe n'est pas si éloigné. Nous devenons un pays musulman, c'est une partie de notre monde aussi.⁵⁸⁸ »

⁵⁸⁸ « The point of that jump is to say the Arab world is not so far away. That we are becoming a Muslim country, that it's part of our world too. » Waxman, *op. cit.*



Figure 11 : *The Siege* (03 :16)



Figure 15 : *The Siege* (03 :32)



Figure 12 : *The Siege* (03 :23)



Figure 16 : *The Siege* (03 :48)

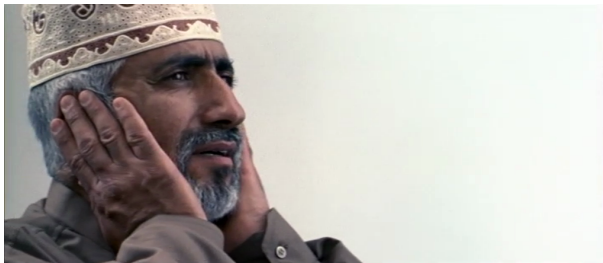


Figure 13 : *The Siege* (03 :28)



Figure 17 : *The Siege* (03 :43)



Figure 14 : *The Siege* (03 :30)



Figure 18 : *The Siege* (04 :07)

Le *Council on American-Islamic Relations* avait été contacté par la production dans une étape précoce du projet scénaristique. Le lobby avait alors rédigé une liste de vingt « offenses gratuites » présentes dans le scénario dont, entre autres, la référence aux Arabes comme des êtres à « peaux foncées » ou « basanées⁵⁸⁹ ». Certains dialogues furent relevés : « Être Palestinien est également une profession. Et une qui rapporte ! » ou encore « Nous sommes les putes du Moyen-Orient » toujours pour évoquer les

⁵⁸⁹ Brennan (Judith), « Islamic Council Protests Timing of ‘The Siege’ », *Los Angeles Times*, 25 août 1998.

Palestiniens. CAIR reprochait également au scénario une scène où un chauffeur de taxi arabe refuse de prendre un client noir, ainsi que le goût de Frank Haddad pour les injures. Dans ses reproches, l'organisation en appelle au *politically correct* et extrait les éléments incriminés de leur contexte. Les phrases sur les Palestiniens par exemple viennent dans un dialogue qui soutient justement leur cause et dénonce leur instrumentalisation par des forces politiques exogènes au conflit israélo-palestinien, dont les États-Unis. Les arguments du lobby tournent parfois à l'essentialisation et au traditionalisme quand ils déclarent : « Ils mettent un bon personnage musulman puis ils le font boire et jurer, ce qu'aucun bon musulman pratiquant ne ferait.⁵⁹⁰ »

En avril 1998, la productrice du film Lynda Obst écrit au CAIR pour assurer la prise en compte de leurs remarques. La lettre souligne le retrait de certains dialogues incriminés, mais annonce que le film restera comme prévu dans son ensemble.⁵⁹¹ L'équipe du film multiplie les déclarations publiques dans lesquelles ils insistent sur leur surprise face à ces réactions. Le scénariste Lawrence Wright avoue sa frustration quand il déclare : « Je pense qu'ils voient les choses avec d'autres yeux que les miens. Sur de nombreux aspects, les films sont une source de sensibilité et d'inquiétude à cause du traitement que Hollywood leur a réservé dans le passé. Mais il me semble paradoxal qu'ils se concentrent sur un film qui prend tant à cœur cette préoccupation.⁵⁹² » Wright formule clairement la dimension historique et charnière qui fait de *The Siege* un film clé dans la représentation simultanée des Arabes et du terrorisme à Hollywood. D'un côté, à travers les parcours et les convictions personnelles des principaux membres de la production, on peut légitimement croire à la volonté d'extirper la représentation du terrorisme moyen-oriental des méandres traditionnels de l'*Arabland* hollywoodien. D'un autre côté, les reproches des associations de défense des intérêts arabes américains sont également justifiés. Malgré une volonté de ne pas trahir la complexité de la situation géopolitique, *The Siege* fait entrer dans le nouveau millénaire la représentation du terrorisme islamiste en renforçant la facile confusion entre islam et islam politique, tout en régénérant certains tropes de la représentation orientaliste.

⁵⁹⁰ *Ibidem.*

⁵⁹¹ *Ibidem.*

⁵⁹² « I think they see it with different eyes than I do. In many respects, they maybe oversensitive and anxious about movies because of the past treatment in Hollywood... But it seems paradoxical to me that they would center on a movie that has their concern so much at its heart. » Waxman, *op. cit.*

Alors qu'il n'a pas rencontré de succès commercial lors de sa sortie, *The Siege* connaît une seconde carrière au lendemain des attaques du 11 septembre 2001 sur New York et Washington. En 2007, le scénariste et désormais prix Pulitzer Lawrence Wright assure que le DVD est le plus loué des années qui ont suivi les attaques⁵⁹³. Le film surprend les spectateurs et les commentateurs par sa clairvoyance sur les mesures qui sont prises par un état qui se retrouve confronté à des attaques terroristes d'une immense ampleur. Le débat qui oppose Devereaux à Hubbard sur les principes démocratiques et la raison d'État se retrouvent au cœur des discussions publiques sous George W. Bush. On note des similarités frappantes entre les mesures prises par le président fictionnel dans *The Siege* et celles prises par le président réel, notamment la réduction des libertés civiles à travers le *PATRIOT ACT* et l'usage de l'armée. Comme dans le film, les actes de violence à l'égard des Arabes et des musulmans présents sur le territoire américain se multiplient au lendemain des attaques. De façon similaire au récit fictionnel, nombreux seront également les citoyens américains qui défilent dans les rues des métropoles pour demander la fin des guerres déclenchées par le gouvernement ou pour dénoncer les actes de violence commis contre les communautés Arabes-Américaines et musulmanes.

Mais une autre dimension du film n'a pas été remarquée. Pourtant, elle paraît plus fondamentale et plus profonde dans ses conséquences. *The Siege* montre parfaitement comment, au tournant du siècle, la relation à l'héroïsme national s'est transformée et propose ainsi une nouvelle définition de la communauté nationale. Le personnage d'Anthony Hubbard dans *The Siege*, héros afro-américain, semble bien loin de celui de Harry Tasker dans *True Lies*, héros blanc et body-buildé, pur héritier de la tradition masculiniste blanche reaganienne. Même si la situation patriarcale des deux personnages est indéniablement différente, tous deux proposent une définition valable de l'héroïsme national et masculin de leur époque. Harry Tasker est un héros dont les privilèges sociaux – homme blanc, hétérosexuel, père de famille – sont devenus visibles et critiqués à la fin de la décennie. Ces critiques laissent la place à un héroïsme différent, plus inclusif des groupes historiquement minoritaires comme les Afro-américains. Mais Anthony Hubbard ne doit pas seulement être regardé comme un héros américain d'une époque postérieure aux mouvements d'émancipation et qui prouverait leur victoire. Ce

⁵⁹³ « Reporting the Bin Laden Beat », *CBSNews*, 9 septembre 2007. Disponible en ligne : <http://www.cbsnews.com/news/reporting-the-bin-laden-beat>. Consulté le 3 mars 2016.

héros afro-américain permet la continuité et la transmission des valeurs sociales dominantes, notamment d'expression raciale et sexuelle. Sa supériorité face à son acolyte, sa parfaite maîtrise de ses émotions, de son corps et de sa sexualité, son droit à la violence légitime le rapprochent d'une position blanche hégémonique et permettent une identification facile du spectateur blanc hétérosexuel. Cette position se gagne dans l'antagonisme d'une part à Sharon et au corps féminin et d'autre part aux corps musulmans, notamment à celui de Samir Nazhde à travers le dispositif spectatorial que nous avons décrit. Ce que *The Siege* nous révèle, c'est la disponibilité de l'héroïsme national américain à la fin des années 1990 à embrasser une redéfinition identitaire d'envergure à travers la désignation d'un nouvel ennemi officiel : le corps musulman.

B. Le 11 septembre 2001 et la disparition des corps.

Le 11 septembre 2001, les attaques sur New York et sur Washington semblent avoir changé profondément et durablement la politique et la société américaines. Dick Cheney, le vice-président de George W. Bush, corrobore cette vision en déclarant :

Le 11 septembre a tout changé. Il a changé la façon dont nous réfléchissons aux menaces pesant sur les États-Unis. Il a changé notre conscience de notre vulnérabilité. Il a changé le type de stratégie de sécurité nationale dont nous avons besoin pour garantir la sécurité et la sûreté du peuple américain.⁵⁹⁴

Les attaques font naître une nouvelle ligne claire pour le gouvernement de George W. Bush en faisant du terrorisme l'alpha et l'oméga de toute sa politique. Alors que quelques mois plus tôt, ce dernier se plaignait publiquement de ne pas savoir qui étaient les ennemis des États-Unis en cette période post-Guerre froide⁵⁹⁵, les attaques du 11 septembre permettent de désigner immédiatement un nouvel ennemi officiel, qui n'est pas un pays, mais une tactique politique : le terrorisme.

Plusieurs facteurs justifient de voir les attentats du 11 septembre 2001 comme des attaques d'une nature nouvelle :

En termes médiatiques – l'attaque étant retransmise en direct dans le monde entier – en termes symboliques – avec le centre financier et l'appareil militaire de l'Amérique touchés au cœur — et en termes statistiques (le nombre de victimes) – on parle désormais de « mégaterrorisme » — les attentats du 11 septembre constituent le plus gros succès jamais enregistré par un groupe terroriste. Psychologiquement, l'Amérique et une grande partie du monde occidental sont indéniablement sous le choc.⁵⁹⁶

Mais ce qui « fabrique » le plus immédiatement et certainement cet événement comme une rupture historique, c'est la capture d'images en direct de cet attentat. Les images des avions qui percutent les deux tours du World Trade Center, leur dimension incroyablement cinématographique et leur diffusion instantanée à une échelle mondiale leur ont assuré une dimension iconique presque immédiate. Ces images mondialement connues et diffusées sont peut-être une des raisons pour lesquelles la production cinématographique abandonne du jour au lendemain la représentation de corps terroristes entre 2001 et 2005. Face à ce qui paraît être une mise en scène sortie de ses

⁵⁹⁴ Mélandri, *op. cit.*, p. 438.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 429.

⁵⁹⁶ Blin, *op.cit.*, p. 489.

chaînes de production, l'industrie se trouve dans une position inattendue et tout à fait inconfortable. Pour une part, tout semble indiquer que les productions hollywoodiennes emblématiques, les films d'action et les films catastrophe à grand spectacle, ont été une source d'inspiration directe pour la préparation de ces attaques. Des voix s'élèvent immédiatement pour souligner la prétendue responsabilité de l'industrie dans la catastrophe. Quelques réalisateurs, souvent parmi ceux qui n'ont jamais eu de relations faciles avec l'industrie, en profitent pour dire ouvertement leur opinion à ce sujet. Robert Altman déclare ainsi dans un entretien au journal britannique *The Guardian* :

Les films ont expliqué la méthode et ces gens ont copié les films. Personne n'aurait pensé commettre de telles atrocités à moins de les avoir vues dans des films. Comment pouvons-nous encore continuer à montrer cette sorte de destruction de masse dans des films ? Je pense simplement que nous avons créé cette atmosphère et nous leur avons expliqué comment faire.⁵⁹⁷

Woody Allen, de passage à Paris quelques jours après les attaques, déclare à l'AFP :

Des milliers de gens, de toutes nationalités, Chinois, Anglais, Italiens, Pakistanais, Sud-Américains, et de toutes confessions, catholiques, juifs, musulmans, ont été tués au hasard, sans raison aucune. C'est plutôt ironique que des terroristes qui méprisent la culture américaine, telle que la représentent certains films américains, essaient d'imiter les méchants sortis de quelque mauvais James Bond.⁵⁹⁸

Le cinéaste termine son entretien en faisant le vœu d'un changement dans la production hollywoodienne et appelle à se débarrasser « de ces films débiles et violents, bourrés d'effets spéciaux.⁵⁹⁹ » En effet, on ne manque pas de remarquer, par exemple, que trois films en tête du box-office de 1998 montraient la destruction de New York : *Armageddon* (Michael Bay), *Deep Impact* (Mimi Leder) et *Godzilla* (Roland Emmerich).

D'un autre côté, le gouvernement qui se prépare à la guerre n'oublie pas d'inclure, comme à chaque fois, la participation de l'industrie hollywoodienne dans son plan de bataille. Le 8 novembre 2001, Karl Rove, présenté comme l'un des conseillers les plus influents de George W. Bush, réunit les patrons des grands groupes de l'industrie au

⁵⁹⁷ « The movies set the pattern, and these people have copied the movies. Nobody would have thought to commit an atrocity like that unless they'd seen it in a movie. How dare we continue to show this kind of mass destruction in movies. I just believe we created this atmosphere and taught them how to do it. » *The Guardian*, 18 octobre 2001, disponible en ligne : <http://www.theguardian.com/film/2001/oct/18/news2>. Consulté le 14 décembre 2015.

⁵⁹⁸ Dépêche AFP reprise par le site Allociné .fr, disponible en ligne : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=701694.html. Consulté le 14 décembre 2015.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

Peninsula Hotel de Beverly Hills pour « discuter de la guerre contre le terrorisme et les façons dont Hollywood et les stars peuvent travailler de concert, de manières formelles et informelles, avec les responsables de la communication du gouvernement.⁶⁰⁰ » Les communiqués de presse précisent bien que le gouvernement ne cherche pas imposer ses vues à l'industrie, mais à la sensibiliser à certaines lignes de sa politique, pour aider à la distinction entre une guerre déclarée contre des terroristes et non contre l'islam ou les musulmans ou encore inciter une partie de la jeunesse à s'engager dans l'armée⁶⁰¹. Sans surprise, les réactions à la sortie de la réunion semblent assez disparates. Alors que Sherry Lansing, la prudente PDG de la *Paramount*, déclare qu'il lui faut désormais se réunir avec ses équipes et en discuter à nouveau avant de pouvoir prendre des décisions, Jim Gianoupolos, le directeur de *Fox Film Entertainment* déclare vouloir œuvrer immédiatement et promet des résultats rapides⁶⁰². Comme le remarque Jean Michel Valantin, cette réunion souligne surtout les difficultés et le malaise à s'entendre sur l'événement même du 11 septembre entre une industrie largement sympathique envers les idées démocrates et un gouvernement formé par la ligne dure du parti républicain⁶⁰³.

L'énormité de l'événement était telle que le pouvoir politique devait s'assurer un minimum de régulation dans son traitement par le cinéma et ne pas permettre le moindre faux pas alors que se préparait la guerre en Afghanistan, dans un contexte de tension croissante avec les pays musulmans. D'un autre côté, la puissance du cinéma avait atteint un tel niveau qu'elle n'était plus aussi contrôlable que par le passé (sans pour autant prendre le risque de s'aliéner le public en rompant le consensus né des attaques et le soutien aux décisions du gouvernement de Bush).⁶⁰⁴

⁶⁰⁰ « President Bush's top political strategist plans to meet with an array of entertainment executives Sunday to discuss the war on terrorism and ways that Hollywood stars and films might work in concert, in ways both formal and informal, with the administration's communications strategy. » King (John), « White House Sees Hollywood Role in War on Terrorism », CNN.com, disponible en ligne. <http://edition.cnn.com/2001/US/11/08/rec.bush.hollywood/index.html>. Consulté le 14 décembre 2015.

⁶⁰¹ *Ibidem* ; Lyman (Ryck), « A Nation Challenged; Hollywood Discusses Role in War Effort », The New York Times, 12 novembre 2001. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2001/11/12/us/nation-challenged-entertainment-industry-hollywood-discusses-role-war-effort.html>. Consulté le 14 décembre 2015.b

⁶⁰² *Ibidem*.

⁶⁰³ Valantin (Jean-Michel), *Hollywood, le Pentagone et le monde*, Paris, Autrement, 2010, p. 91.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

Cependant le consensus est fort au lendemain des attaques et tout avis divergent passe irrémédiablement pour de l'antipatriotisme et de l'anti-américanisme. Pierre Mélandri décrit ainsi la situation qui force Hollywood à la plus grande prudence :

Les attentats ne créent pas seulement, en effet, un réflexe d'union sacrée reflétée par l'achat et le déploiement de millions de drapeaux dans le pays tout entier. Il ne suscite pas seulement un réflexe de peur et de colère que les dirigeants américains s'attachent à manipuler. Ils leur offrent une occasion sans pareil de persuader le pays que, une fois de plus, le destin a sonné et une nouvelle épopée héroïque vient de commencer.⁶⁰⁵

Le gouvernement fournit des efforts importants pour entraîner Hollywood dans une campagne de soutien aux opérations militaires et aux interventions des services de renseignements. *Black Hawk Down (La Chute du faucon noir*, Ridley Scott, 2002), qui célèbre les exploits d'une opération militaire en Somalie dans les années 1990, voit sa sortie hâtée par pression gouvernementale en provenance de l'entourage de Donald Rumsfeld⁶⁰⁶. Ce dernier avait aidé la production en autorisant, pour la première fois, la mobilisation de troupes militaires dans un pays étranger⁶⁰⁷. Rumsfeld rejoint le vice-président Dick Cheney pour la première du film qui n'est pas organisée à Los Angeles, mais directement à Washington. C'est le cas également pour *The Sum of All Fears (La Somme de toutes les peurs*, Phil Alden Robinson, 2002) dont la production fait grand tapage de l'aide incommensurable que la CIA et le Pentagone ont apporté au film⁶⁰⁸. Selon les termes de James Hoberman, l'influent critique du *Village Voice*, Washington essaie dans cette période de créer une sorte « d'art officiel » qui puisse transmettre les points cardinaux de sa politique et de ses valeurs⁶⁰⁹.

⁶⁰⁵ Mélandri, *op. cit.*, p. 448.

⁶⁰⁶ Hoberman (James), *Film after Film : Or What Became of 21st Century Cinema ?*, New York, Verso, 2012, p. 61.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

TITRE ORIGINAL	TITRE FRANÇAIS	ANNÉE	BOX OFFICE USA	RANG DANS LE BO
<i>The Sum of All Fears</i>	<i>La Somme de toutes les peurs</i>	2002	118 907 036	22
<i>Collateral Damage</i>	<i>Domage collatéral</i>	2002	40 077 257	66
<i>25th Hour</i>	<i>La 25e heure</i>	2002	13 084 595	137
<i>The Guys</i>	— non sorti —	2003	21 366	432
<i>The Dancer Upstairs</i>	<i>La Danse de l'oubli</i>	2003	2 377 348	185
<i>Syriana</i>	<i>Syriana</i>	2005	50 815 288	56
<i>The War Within</i>	— non sorti —	2005	74 655	363

Films sortis entre 2002 et 2005

Prise entre les accusations de responsabilité morale et la pression gouvernementale, l'industrie cinématographique entre dans une période de mutisme profond qui dure jusqu'en 2006. Dans les quatre années qui suivent, seules sept productions s'autorisent à traiter du terrorisme. Les sorties en 2002 de *The Sum of All Fears* et de *Collateral Damage* s'expliquent par le report décidé après les attaques. Les deux films avaient été tournés en 2001 et auraient dû sortir cette année-là. La sortie de *Collateral Damage* (*Domage collatéral*, Andrew Davis, 2002) avec Arnold Schwarzenegger est retardée de quatre mois afin d'éloigner la sortie du film des événements récents et une scène de détournement d'avion est retirée du montage final⁶¹⁰. Le résultat au box-office confirme les craintes : tourné avec un budget de 85 millions de dollars, le film termine déficitaire en rapportant 78 millions⁶¹¹. Pourtant, la production avait essayé d'inscrire le film dans la vague patriotique qui déferle sur le pays au lendemain des attaques en proposant une affiche qui montrait une explosion en Afghanistan à l'arrière-plan et le portrait de Schwarzenegger en amorce⁶¹². D'autres sorties seront retardées pour des raisons analogues. Au total, Hollywood modifie, altère, supprime plus de 45 productions en cours dans les mois qui suivent les attentats⁶¹³.

⁶¹⁰ Karger (Dave), « Collateral Damage Tops the Box Office », *Entertainment Weekly*, 12 février 2002. Disponible en ligne : <http://www.ew.com/article/2002/02/12/collateral-damage-tops-box-office>. Consulté le 16 décembre 2015.

⁶¹¹ Box-office Mojo.

⁶¹² USA Today, 7 septembre 2011, *op. cit.*

⁶¹³ Mirrlees (Tanner), *Hearts and Mines. The US's Empire Culture Industry*, Vancouver, The University of British Columbia Press, 2016, p. 198.

Seul *25th Hour* de Spike Lee qui sort en 2002 ose montrer les traces physiques et psychologiques des attaques. Mais Lee semble faire le même constat que tous : il est impossible de montrer des corps, victimes ou terroristes. Seule l'absence des tours du World Trade Center rappelle le choc. L'année suivante, *The Guys* (Jim Simpson, 2003) est l'adaptation pour le grand écran de la pièce d'Anne Nelson. Celle-ci connaît un immense succès à Broadway dans les mois qui ont suivi les attentats. Nelson assure elle-même l'adaptation scénaristique de cette histoire qui se concentre entièrement sur le capitaine d'une compagnie de pompiers mort lors de son intervention sur *Ground Zero*. Malgré la participation de Sigourney Weaver, le film ne rencontre aucun succès et ouvre la longue liste d'échecs commerciaux retentissants pour ceux qui osent aborder le sujet, même de biais. *The Dancer Upstairs* (*Dancer upstairs*, John Malkovich, 2003), ramène le terrorisme et l'action révolutionnaire sur les terres sud-américaines. Coproduction internationale, indépendante et auteuriste, le film participe néanmoins à cette volonté de dévier le regard de la catastrophe récente. *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005) ambitionne de montrer la complexité des relations géopolitiques et financières qui unissent l'occident et le monde arabo-musulman. Film choral, l'un des personnages suivis est un ouvrier pakistanais qui immigre dans un pays du Golfe. Mis en contact avec des prêcheurs radicaux, on voit sa conversion à l'islam radical, mais le film s'interrompt par une dernière séquence où l'on sait qu'il se prépare à exécuter une attaque suicide que l'on ne voit pas. Ainsi, le film joue sur l'attente du public de voir ces corps moyen-orientaux devenir des corps terroristes. Le récit ne satisfait pas cette attente et ne donne aucune confirmation de la bonne exécution de l'action en terminant le film quelques plans trop tôt. *Syriana* se conclut en refusant aux spectateurs la confirmation que le corps moyen-oriental suivi depuis le début du film était un corps terroriste en puissance, en formation ou en devenir. À nouveau, le spectacle du corps terroriste est évité.

Hollywood hésite ainsi à représenter des corps terroristes qu'elle a participé à créer, mais que tout le monde sait désormais être les corps ennemis qui légitiment la politique de l'administration Bush et dont le rejet constitue un nouveau ciment à l'unité nationale. Lors de la rencontre le 11 novembre 2001 entre l'industrie et Karl Rove, le porte-parole de la Maison-Blanche, ce dernier avait confié une mission impossible à Hollywood en lui demandant de participer à la diffusion d'une amitié américaine envers l'islam et à faire distinguer la guerre en cours en Afghanistan comme une guerre contre

le terrorisme et nullement contre le monde musulman dans son ensemble⁶¹⁴. En effet, dès le 17 septembre, George W. Bush commence à parler de « croisade ». Dans son discours à la nation du 29 janvier 2002, quelques mois après le début de la guerre en Afghanistan, il expose sa célèbre théorie de l’Axe du Mal, principalement constitué de pays musulmans. Le jour même où il avait lancé le mot de croisade, le président déclarait également que les attentats « violaient le credo de la foi musulmane » et que « l’islam, c’est la paix »⁶¹⁵. Face à ce double discours, l’industrie n’ose s’aventurer sur un terrain qu’elle sait glissant, car tout soutien à la politique du gouvernement passerait immédiatement pour une prise de position dans cette *Guerre contre la terreur* qui semble bien être une guerre de religion. Cependant, toute critique envers ce dernier passerait pour une trahison antipatriotique. Pourtant, l’expression *War on Terror* que George W. Bush utilise pour la première fois le 20 septembre 2001 reflète bien les ambiguïtés de la politique américaine. « Guerre contre la terreur » ou « Guerre contre le terrorisme », la traduction en Français pose déjà les jalons de la problématique. Comment faire la guerre à une émotion ? Peut-on déclarer la guerre à une tactique de violence politique ? Derrière ce nouveau terme, de nombreux commentateurs voient bien que le gouvernement poursuit en réalité des objectifs bien plus anciens, notamment ceux qui tiennent à cœur aux néoconservateurs qui entourent le président : la destitution de Saddam Hussein et la prise de l’Irak⁶¹⁶. Mais cette dénomination souligne un autre paradoxe tout aussi important : comment faire la guerre à un ennemi sans corps ? Ni la terreur ni le terrorisme ne sont incarnés *a priori*. Cette hésitation politique qui s’efforce de ne pas désigner le corps musulman comme un corps ennemi provoque une situation médiatique intenable.

Non seulement l’industrie hésite à prendre fermement position en engageant des productions qui suivraient les recommandations de la Maison-Blanche, mais elle essaie aussi de nier le choc récent. La tactique la plus discutée de ce déni est la décision par plusieurs productions d’effacer les tours jumelles du World Trade Center dans les plans tournés avant les attentats et devant être diffusés dans les mois suivants. Ainsi, les images des tours disparaissent du New York dépeint dans *Zoolander* (Ben Stiller, 2001), *Serendipity* (*Un Amour à New York*, Peter Chelsom, 2001), *Spider-Man* (Sam Raimi,

⁶¹⁴ King, *op. cit.* et Lyman, *op. cit.*

⁶¹⁵ Melandri, *op. cit.*, p. 467.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 453 ; Monbiot (George), « A Wilful Blindness », *The Guardian*, 11 mars 2003 ; Kakutani (Michiko), « Supporter’s Voice Now Turns on Bush », *The New York Times*, 14 mars 2006

2002), *Men in Black II* (Barry Sonnenfeld, 2002) et *People I know (Influences)*, Dan Alvant, 2002). Un débat existe cependant quant à ces décisions de déni. Stiller justifie sa décision par l'urgence à prendre une décision au lendemain des attaques et à la volonté de conserver le caractère divertissant de sa comédie sans rappel du traumatisme à travers l'image des tours⁶¹⁷. Son producteur, Michael Mailer, avait déclaré que cette décision lui paraissait « exécration⁶¹⁸ ». Dans sa critique du film, Todd McCarthy se rallie à la position du producteur en écrivant : « L'effacement des tours est infiniment plus dérangeant, voire insultant, que de les y laisser.⁶¹⁹ » Pour sa part, Martin Scorsese, maintient les tours dans le plan final de son opus majeur sur l'histoire de New York, *Gangs Of New York* (2002) filmé avant et après les attaques. Dans le film chorale *11'09'01 - September 11*, le film du segment « Mexico » écrit et réalisé par Alejandro González Iñárritu — réalisateur mexicain, mais suivi de près par l'industrie hollywoodienne qui lui confie d'importantes productions – cherche à briser de façon provocante le tabou américain en soulignant la nature hypnotique et morbide des images montrant les corps des victimes qui ont décidé de se jeter du haut des tours pour échapper à l'incendie et à l'effondrement des tours. Son film est un montage de plans noirs où passent rapidement quelques médaillons montrant la chute de ces corps filmés par des passants vidéastes. Bien que provocateur dans son discours⁶²⁰, le segment « USA » filmé par Sean Penn respecte le tabou sur l'image des tours et ne montre que leur ombre projetée sur un mur au moment de leur effondrement. L'absence de son lors de la chute renforce encore cette impression d'interdit qui touche la représentation.

L'effacement des tours, comme l'interdit qui touche la représentation des corps, victimes et terroristes, permet de parler d'une nouvelle économie traumatique des représentations. À travers l'absence des corps dans ses productions entre 2002 et 2006, Hollywood exprime le trauma national qui s'est installé dans tout le pays. Le tabou sur la

⁶¹⁷ Silverman (Stephen), « Ben Stiller Defends Zoolander Cuts », *People*, 30 octobre 2001. Disponible en ligne : <http://www.people.com/people/article/0,,623006,00.html>. Consulté le 10 mars 2016 .

⁶¹⁸ *Ibidem*.

⁶¹⁹ « Deletion of the towers from the picture is infinitely more disruptive, not to mention insulting, than leaving them in. » McCarthy (Todd), « Zoolander », *Variety*, 27 septembre 2001.

⁶²⁰ Le film de Sean Penn raconte l'histoire d'un vieil homme veuf (Ernest Borgnine) qui habite dans un appartement vétuste et sombre. Son quotidien, fait de gestes anodins, est centré autour de la figure disparue de sa femme. L'ennui et le désespoir semblent seuls habiter l'existence insignifiante de cet homme. Un matin, l'effondrement de ce que l'on comprend être l'ombre projetée des deux tours du World Trade Center, permet au soleil d'entrer dans la chambre. La promesse d'une nouvelle vie semble conclure le film. Au lendemain des attaques, il est incroyablement audacieux de présenter les tours comme des symboles de l'arrogance d'un capitalisme américain meurtrier et leur disparition comme une aubaine plutôt que comme une catastrophe.

représentation des corps victimes se comprend notamment par l'absence réelle de ces corps au lendemain de la catastrophe. New York se couvre d'avis de recherches pour des personnes disparues dont le corps ne sera jamais trouvé ou identifiable. *Ground Zero* se transforme ainsi en une immense fosse collective qui rend le deuil individuel et national d'autant plus difficile que les dépouilles ne pourront jamais être retrouvées. Stephen Prince rappelle : « Dans les années qui ont suivi les attaques, les discours nationaux se caractérisent par la conviction que le World Trade Center était un espace sacré, que des réponses pleines de respect et de révérence étaient exigées.⁶²¹ » Un tabou touche la représentation des tours, leur emplacement et jusqu'aux corps des terroristes dont la représentation devient également interdite. Cette absence des corps, victimes et terroristes, engendre deux politiques de représentation différentes. Dans la première, l'absence des corps engagés dans l'événement aide le corps patriarcal à occuper le sentiment de vide et de doute provoqué par les attaques. La masculinité héroïque est célébrée notamment à travers une nouvelle mythologie attachée aux forces de l'ordre et aux pompiers qui sont intervenus sur *Ground Zero*. *25th Hour* de Spike Lee est représentatif de cette première politique et demande une analyse en détails pour comprendre son fonctionnement. La seconde politique de représentation fonctionne en opposition à la première. L'absence de corps est montrée comme une opportunité pour s'opposer à cette montée en force des éléments patriarcaux et réactionnaires au lendemain des attaques. *V for Vendetta* prend en charge cette nouvelle politique des identités attachées à la régulation des corps dangereux et potentiellement terroristes par des forces réactionnaires devenues toutes puissantes.

B.1 L'absence de corps comme renforcement de l'autorité patriarcale : *25 th Hour* (La 25e Heure, Spike Lee, 2002)

Il n'est pas étonnant que Spike Lee soit le premier réalisateur de l'industrie à intégrer les attaques sur New York. Son identité de réalisateur new-yorkais, installée à travers ses premiers films, en fait un porte-parole de la culture new-yorkaise au même titre que Martin Scorsese. *Gangs of New York* de Scorsese et *25 th Hour* de Lee sortent d'ailleurs à quelques semaines d'intervalle en 2002. Lee a commencé la production et le

⁶²¹ « In the years that followed the attacks, a conviction that the World Trade Center area was sacred ground, that it demanded reverent and respectful responses, characterized national discussions. » Prince, *op. cit.*, p. 122.

tournage de son film avant les attaques du 11 septembre 2001. L'histoire, adaptée par David Benioff à partir de son propre roman, entre alors en résonance avec la situation de la ville au lendemain des attaques. Quelques séquences clés du film montrent ostensiblement la volonté de Spike Lee d'utiliser son histoire pour commenter le choc ressenti dans le pays par ces événements, et notamment dans l'épicentre de la catastrophe : New York. Comme le note *The New York Times*, l'œuvre de Lee est un des premiers films à s'aventurer dans la peinture de l'Amérique au lendemain du 11 septembre⁶²². Il le fait dans l'esprit du temps, en insistant sur l'union patriotique, tout en « reconnaissant à la fois la futilité du fantasme collectif national et sa puissance consolatrice et résiliente. »⁶²³ Son récit montre alors comment la résilience nationale se fait à travers la mise en avant d'une relation père-fils qui se transforme en allégorie du lien entre la nation, son histoire et l'élan vital qui doit la conduire vers son éternelle Destinée manifeste.

Le film raconte l'histoire de Montgomery Brogan (Edward Norton), dit « Monty », arrêté en possession d'une importante quantité d'héroïne et condamné à sept années de prison. Il passe son dernier jour de liberté avec ses deux meilleurs amis Jakob Elinsky (Philip Seymour Hoffman) et Frank Slaughtery (Barry Pepper), son père James Brogan (Brian Cox) et sa petite amie Naturelle Riviera (Roasario Dawson). Au cours d'une longue nuit de fête, il repense à sa vie, comment son incarcération touchera ses proches et comment survivre en prison. Ses amis essaient de le soutenir, mais sont secrètement gênés qu'il ait mené une vie si dangereuse et amoral ; son père se sent coupable de ce qui est arrivé à son fils ; Naturelle a peur de rester en couple avec un homme emprisonné et Monty ne peut pas s'empêcher de penser que c'est elle qui l'a dénoncé. Après avoir violemment coupé les liens avec la mafia qui l'employait, il retrouve son père qui doit le conduire en prison. Le visage tuméfié par les coups qu'il a reçus quelques heures plus tôt, il part en voiture avec son père. Mais James persuade son fils de ne pas aller en prison et de prendre la route en direction de l'Ouest. Dans une dernière séquence à la tonalité lyrique, ils traversent ensemble le pays jusqu'à ce qu'ils trouvent la petite ville où Monty s'installe le temps de se faire oublier et de refaire sa vie. Mais le dernier plan du film complique la plausible résolution pour le public en laissant

⁶²² Scott (A.O.), « Confronting the Past Before Going to Prison », *The New York Times*, 19 décembre 2002.

⁶²³ « acknowledging both the futility of the collective national fantasy and its consoling, resilient power » *Ibidem*.

penser que cette dernière séquence n'est que le produit de l'imagination de Monty véritablement en route pour la prison.

L'absence des tours est au cœur d'une séquence importante du film. Jakob rejoint Frank chez ce dernier avant de retrouver Monty pour sa dernière soirée de liberté. Alors que les deux hommes partagent une bière, ils s'installent à la fenêtre de l'appartement. Ce dernier surplombe *Ground Zero*. Le fond du champ est occupé par le travail des ouvriers qui s'affairent sur le chantier de la catastrophe éclairé par de puissants projecteurs. Lee a choisi d'habiller la séquence avec une bande sonore composée de voix qu'il décrit lui-même comme des « chants arabes⁶²⁴ ». Dans cette scène tournée en plan-séquence, la performance des acteurs et leur conversation sont donc privilégiées par la mise en scène. Les deux amis discutent de leur relation à Monty, à sa condamnation et aux raisons pour lesquelles il a été condamné. Ils sont déchirés entre leur amitié pour lui et le sentiment qu'il mérite la sentence reçue. À la fin de la conversation, Frank quitte le champ et la caméra se rapproche de la fenêtre pour filmer en plongée le chantier de *Ground Zero*. Plusieurs plans montrent alors l'état de destruction du quartier et les travaux en cours. Dans le commentaire de cette scène, Spike Lee précise ne pas avoir demandé d'autorisation pour filmer *Ground Zero* puisqu'il ne s'était pas rendu sur le sol même, mais filmaït depuis un immeuble en face et n'avait donc pas besoin d'entrer sur le chantier. Il décrit ensuite les tambours qui accompagnent la fin de la scène comme les « tambours de la guerre » et révèle ainsi le projet contestataire qui justifie cette scène que les producteurs trouvent trop longue et que les critiques n'apprécient pas particulièrement⁶²⁵. Spike Lee brise un premier tabou en montrant l'absence des tours. Le chantier, les fondations du bâtiment mises au grand jour, l'énormité du vide en plein milieu du tissu urbain de Manhattan sont les signes de la perte et du traumatisme infligés à la nation. Dans un travail qu'elle consacre à la place du traumatisme dans la culture contemporaine⁶²⁶, E. Ann Kaplan nous aide à comprendre les raisons pour lesquelles les images des tours – et des corps impliqués dans ces événements, victimes ou terroristes – deviennent des images taboues et difficiles à manipuler. Elle explique que le choc traumatique, souvent produit par le spectacle ou le contact visuel avec un déclencheur, consiste à réactiver mémoriellement des blessures endormies laissées par

⁶²⁴ Commentaire de Spike Lee sur le DVD.

⁶²⁵ Commentaire de Spike Lee sur le DVD. Gleiberman (Owen), « 25th Hour », *Entertainment Weekly*, 2 janvier 2003 ; Rooney (David), « 25th Hour », *Variety*, 13 décembre 2002

⁶²⁶ Kaplan (E. Ann), *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Piscataway, Rutgers University Press, 2005

des chocs plus anciens. La douleur se reforme et s'exprime souvent de façon somatique. Dans le premier chapitre de son livre, elle explore les conséquences du 11 septembre et de leurs images sur son propre système psychique.

Les événements ont radicalement modifié ma relation à New York, aux États-Unis comme nation et ont produit une nouvelle identité personnelle. Pour ma part, il devint difficile de distinguer pleinement ce traumatisme des traumatismes anciens ; on voit clairement comment les symptômes d'événements traumatiques précédents sont déclenchés par de plus récents et on perçoit comment la mise en forme politico-idéologique du 11 septembre par les médias étatsuniens peut « grêler » mon être à travers des discours et des images dominantes.⁶²⁷

La large diffusion de l'entrée des avions dans les tours, des premières explosions et du début de l'effondrement, rend perceptible la rareté des images sur l'absence des tours et du vide laissé par leur disparition. L'impact des avions dans les tours permet encore de voir les tours dans leur présence, dans leur existence, images réconfortantes paradoxalement puisqu'elles évitent le rappel traumatisant de leur absence au temps présent. Dans la métaphore de la grêle, Kaplan souligne bien l'impact que les images ont dans l'altération psychique des individus. Ce pouvoir n'existe pas sans une conscience éthique et politique de ceux qui proposent des images au public. Cette conscience explique la résistance de Lee à modifier cette scène et son choix de ne pas jouer la tactique du réconfort en évitant de montrer le trou béant qui réorganise toute la vie au sud de Manhattan en ce début d'année 2002.

La conversation entre Frank et Jakob, mise en valeur par le plan-séquence, tourne autour de la culpabilité de Monty et du déchirement dans leur amitié alors qu'ils considèrent que sa sentence est bien méritée. *Ground Zero*, qui se trouve visuellement au fond du camp, mais aussi entre les deux amis qui discutent, appelle le spectateur à s'interroger sur les raisons de la catastrophe. Comment penser justice et culpabilité pour les événements du 11 septembre ? La bande sonore mêle les « tambours de la guerre », une cornemuse celtique – en hommage aux pompiers new-yorkais, historiquement

⁶²⁷ « The events radically altered my relationship to New York, to the United States qua nation, and produced a new personal identity. In my account, the difficulty of fully distinguishing trauma from vicarious trauma emerges ; one can see the way that symptoms of prior traumatic events are triggered by new ones or glimpse how the political-ideological shaping of 9/11 through the United States media emerges in my being “hailed” by dominant images and discourses. » *Ibid.*, p. 2

reliés aux migrants irlandais⁶²⁸ — et « des voix arabes ». Le réalisateur valide-t-il la déclaration officielle selon laquelle les attaques sont une déclaration de guerre ? Les tambours rappellent-ils que la guerre en Afghanistan est la conséquence directe de ce vide au centre de Manhattan ? Le mélange dans la bande sonore est-il un appel à l'union et au pacifisme ? Lee ne termine pas son montage par un plan sur le drapeau américain, mais par plusieurs plans sur les ouvriers au travail, en pleine nuit. Son hommage à la reconstruction ne se fait pas à travers une iconographie patriotique, pourtant très en vogue à l'époque puisque la bannière étoilée fait son apparition à travers tout le pays dès le lendemain des attaques⁶²⁹. Il rend hommage au peuple à travers la représentation de travailleurs et le rappel sonore des pompiers.

Les pompiers font partie de ces corps disparus au lendemain des attaques. Les brigades new-yorkaises ont payé un lourd tribut à la catastrophe. 347 pompiers présents sur les lieux sont morts en portant secours aux victimes, auxquels il faut aussi ajouter les blessés et les décès ultérieurs directement liés à la présence des hommes sur les lieux de l'impact⁶³⁰. L'évocation de la bravoure des pompiers est d'ailleurs le premier angle par lequel la fiction s'empare des événements comme dans *The Guys*, la pièce d'Anne Nelson jouée à Broadway dès 2002. Dans *25th Hour*, James Brogan, le père de Monty, est un ancien pompier new-yorkais qui a pris sa retraite. Son identité irlandaise est mentionnée dans le film et revendiquée à plusieurs reprises par Monty lui-même. Ce personnage tient une place remarquable dans le film. Il fait partie des quatre principaux protagonistes qui croisent le chemin du héros tout au long du récit. Cependant le père est placé à deux endroits stratégiques dans le parcours héroïque de Monty. La première séquence se situe au premier quart du film. Elle présente le père, ses origines irlandaises à travers le pub où Monty et lui dînent. Son passé de pompier est évoqué à travers un portrait de James en uniforme au milieu des photos des pompiers morts le 11 septembre. Les portraits sont réels et Lee a demandé l'autorisation des familles pour les intégrer dans le film⁶³¹. Au lendemain de leurs exploits et du lourd tribut payé sur *Ground Zero*, les pompiers new-yorkais jouissent d'une aura héroïque particulière. Le

⁶²⁸ Commentaire de Spike Lee sur le DVD.

⁶²⁹ Kaplan, *op. cit.*, p. 9.

⁶³⁰ De nombreux pompiers décéderont de cancers officiellement reconnus comme les conséquences de leur intervention le jour des attaques. Voir Schwartz (Carly), « 3 New York City Firefighters Die From 9/11 Related Cancers In The Same Day », *Huffington Post*, 25 septembre 2014. Disponible en ligne : http://www.huffingtonpost.com/2014/09/25/911-cancer_n_5884334.html. Consulté le 14 mars 2016.

⁶³¹ Commentaire de Spike Lee sur le DVD.

personnage de James Brogan est construit à travers la récente inflation de la qualité héroïque traditionnellement attribuée aux pompiers. En tant que chef de brigade à la retraite, James incarne une figure patriarcale forte et très valorisée qui contraste nettement avec son fils dont l'histoire n'est composée que par ses dérives, passées et présentes. Le film place ainsi James Brogan dans une position solide et immuable, soucieux de rester bienveillant et protecteur envers son fils malgré son départ imminent pour la prison et la désapprobation du père envers les actions de Monty. Le diner entre les deux personnages révèle que leur relation n'a pas toujours été parfaite: James a eu une histoire d'alcoolisme alors que Monty était enfant ; puis son pub s'est retrouvé endetté et c'est l'argent de Monty qui a remboursé. À ce point du récit, la relation père-fils n'est donc pas idéale et James, en figure patriarcale quelque peu diminuée, culpabilise de ses dysfonctionnements. À la fin du repas, son père insiste pour venir chercher Monty le lendemain avec sa voiture pour l'emmener jusqu'à la prison. Bien que compatissant, le père prend aussi la dimension patriarcale traditionnelle comme bras de la justice.

La seconde séquence clé dans la relation père-fils commence quand James vient chercher Monty pour l'accompagner en prison. Le film semble alors toucher à sa fin. Monty s'est battu pendant la nuit et son visage est couvert d'ecchymoses. Résigné et abattu, il monte dans la voiture de son père. Ce dernier propose de l'aider à échapper à la sentence et à s'enfuir vers l'Ouest. Le film prend alors une tournure tout à fait inattendue. Alors que le décor urbain de New York a été l'unique théâtre de toute l'action, la voiture prend la route et s'aventure dans des paysages naturels variés. Une ode patriotique à l'Amérique à travers la convocation de différents mythes fondamentaux qui atteignent leur point d'orgue dans une puissante diatribe au réveil viril et paternaliste d'un rêve national qui paraît en déroute. De façon surprenante, Spike Lee propose non seulement un renforcement du corps viril et patriarcal comme antidote au choc traumatique, mais il le fait à l'intérieur d'une iconographie raciale blanche seulement atténuée par quelques détails presque insignifiants.

La dernière séquence est longue – plus de 25 minutes — et paraît presque détachée du reste du film. Alors que Monty exprime sa crainte d'être rattrapé s'il s'enfuit, son père lui dit que seuls ceux qui rentrent chez eux un jour se font prendre. Il enjoint à son fils de ne jamais revenir. À cet instant, la voix de James Brogan passe en

voix off. Le père devient ainsi le narrateur de toute la dernière séquence. Son texte devient une série d'injonctions et de conseils pour que son fils puisse reconstruire sa vie.

Tu pars et tu ne reviens jamais. Tu ne rentres jamais. On roulera, sans s'arrêter, jusqu'au bout de la route. Tu n'as jamais dépassé Philly, n'est-ce pas ? Ce pays est magnifique Monty. C'est très beau. C'est un autre monde. Des montagnes, des collines, des vaches, des fermes, des églises blanches. Nous sommes partis vers l'Ouest avec ta mère un jour, avant ta naissance. De Brooklyn au Pacifique en trois jours. On avait juste de quoi payer l'essence, les sandwichs et les cafés. Mais on y est arrivés. Hommes, femmes, enfants, tout le monde devrait voir le désert une fois dans sa vie. Rien à des kilomètres à la ronde. Rien que le sable, les cailloux, les cactus, le bleu du ciel. Pas âme qui vive. Pas d'alarmes de voitures. Personne qui klaxonne. Pas de fous qui jurent et pissent dans la rue. On trouve le silence. On trouve la paix. On peut trouver Dieu.

Donc on roulera vers l'Ouest jusqu'à une jolie petite ville. Ces villes du désert, tu sais pourquoi elles ont poussé là ? Parce que des gens ont pris la tangente. Le désert, c'est fait pour tout recommencer. On trouvera un bar et je nous paierai à boire. Je n'ai pas bu d'alcool depuis deux ans, mais je prendrai un verre avec toi. Un dernier whiskey avec mon fils. On prendra notre temps. On savourera l'orge. Et je partirai. Je te dirai de ne jamais m'écrire, de ne jamais venir me voir. Je te dirai que je crois au Royaume de Dieu et que nous serons de nouveau réunis, avec ta mère, mais pas dans cette vie.

Tu trouveras un boulot, payé en liquide, un patron pas curieux. Tu repartiras à zéro et tu ne reviendras pas. Monty, les gens comme toi, c'est un don. Tu te fais des amis partout. Tu te feras discret et tu referas ta vie là-bas. Tu es un New-Yorkais et tu le seras toujours. Tu as New York dans le sang. Tu finiras tes jours là-bas, mais tu resteras un New-Yorkais. Tu regretteras tes amis, ton chien, mais tu es fort. Tu as l'énergie de ta mère. Tu es fort comme elle l'était. Tu trouveras des personnes pour te faire de nouveaux papiers, un permis de conduire. Tu oublieras ton ancienne vie. Tu ne pourras ni revenir, ni appeler, ni écrire. Tu tourneras la page. Tu vivras une nouvelle vie. Tu vivras la vie que tu aurais dû vivre. Et peut-être que, mais ça c'est dangereux, peut-être que dans 2 ou 3 ans, tu enverras un mot à Naturelle. Tu élèveras bien tes enfants. Tu m'entends ? Donne-leur tout ce qu'il faut. Tu auras un fils. Tu l'appelleras peut-être James, c'est un bon nom. Et peut-être qu'un jour, des années après que je serai parti retrouver ta mère, tu réuniras les tiens et tu leur diras la vérité. Qui tu es et d'où tu viens. Toute l'histoire. Et tu leur demanderas s'ils savent combien ils ont de la chance d'être là. Tout cela a bien failli ne jamais arriver. Cette vie a bien failli ne jamais arriver.⁶³²

⁶³² So you go and never come back. You never come home. We'll drive and keep driving. Head out to the middle of nowhere. Take that road as far as it takes us. You've never been west of Philly, have you ? This is a beautiful country Monty. It's beautiful out there. It looks like a different world. Mountains, hills, cows, farms and white churches. I drove out west with your mother one time, before you was sic] born. Brooklyn to the Pacific in three days. Just enough money for gas, sandwiches and coffee but we made it. Every man, woman and child alive should see the desert one time before they die. Nothing at all for miles around. Nothing but sand and rocks and cactus and blue sky. Not a soul in sight. No sirens. No car alarms. Nobody honking at you. No madmen cursing or pissing on the streets. You find the silence out there. You find the peace. You can find God.

So we drive west. Keep driving till we find a nice little town. These towns out in the desert, you know why they got there ? People wanted to get away from somewhere else. The desert's for starting over. Find a bar and I'll buy us drinks. I haven't had a drink in two years but I'll have one with you. One last whiskey with my boy. Take our time with it. Taste the barley. Let it linger. And then I'll go. I'll tell you, don't ever write

Les injonctions du père rappellent celles de *If (Et tu seras un homme mon fils)*, le célèbre poème de Rudyard Kipling. Bien qu'adressé à son fils, Kipling avait écrit ce texte en hommage à son ami Leander Starr Jameson qui avait échoué à mater les Boers en Afrique du Sud entre décembre 1895 à janvier 1896. Son poème est donc un programme pour une morale virile d'acceptation de la défaite – notamment impérialiste — et des revers de la fortune. Typique d'une idéologie victorienne empreinte d'un stoïcisme mis au service d'une idéologie coloniale, machiste et raciste, il cherche à implanter les valeurs viriles de l'Empire britannique en pleine expansion dans l'esprit des jeunes générations afin que le projet impérialiste puisse s'incarner dans des valeurs sociales et sexuelles. La version de Spike Lee transpose cette litanie de la résilience virile face à la défaite dans le contexte culturel américain au début du XXI^e siècle.

Cependant, le rappel des valeurs viriles fondamentales et l'injonction au stoïcisme résonnent de façon similaire. Brogan somme son fils de prendre la route et de partir vers l'Ouest pour se régénérer dans les petites communautés du désert. L'injonction s'enracine directement dans les mythes fondateurs américains de la Destinée manifeste et de la Frontière. Sources premières de la définition nationale, ces deux mythes servent systématiquement à soigner tous les troubles identitaires états-uniens. Comme nous l'avons vu, ils permettent d'activer une régénération subtile et discrète du discours hégémonique sur la blancheur. Ainsi, James Brogan propose à son fils d'échapper à la justice des hommes pour aller se reconstruire dans un environnement mystique et viriliste qui doit permettre de régénérer son corps, son identité et son être à travers un retour aux valeurs nationales fondamentales. Il lui

me. Don't ever come visit. I'll tell you I believe in God's kingdom and that I'll be with you again and your mother, but not in this lifetime.

You get a job somewhere. A Job that pays cash. A boss who doesn't ask questions. And you make a new life and you never come back. Monty, people like you, it's a gift. You make friends wherever you go. You gonna work hard, keep your head down and your mouth shut. You gonna make yourself a new home out there. You're a New Yorker. That will never change. You got New York in your bones. Spend the rest of your life out west but you're still a New Yorker. You'll miss your friends, you'll miss your dog but you're strong. You got your mother's backbone in you. You're strong like she was. You find the right people and you get yourself papers. A driver's licence. You forget your old life. You can't come back, you can't call, you can't write. You never look back. You make a new life for yourself and you live it. You hear me ? You live your life the way it should have been. And maybe, and this is dangerous, but maybe after a couple of years, you send word to Naturelle.

You get yourself a new family and raise them right. You hear me ? Give them a good life Monty. Give them what they need. You have a son. Maybe you name him James. It's a good strong name. And maybe, one day, years from now, long after I'm dead and gone, reunited with your dear mother, you gather your family together and tell them the truth. Who you are, where you come from. You tell them the whole story. And then you ask them if they know how lucky they are to be there.

It all came so close to never happening. This life came so close to never happening.

propose de disparaître et de se soustraire au monde complexe dans lequel il a perdu ses repères – le New York du 11 septembre 2001 — afin de se réinventer en tant que nouvel homme blanc américain hétérosexuel. Comme à la fin des années 1990 alors que le pays devait faire face à la figure terroriste américaine de Timothy McVeigh, l'hétérosexualité est à nouveau convoquée dans une perspective reproductrice et dans un souci accru de filiation. La tirade de James à Monty est celle d'un père à son fils. Elle s'oriente entièrement vers la projection de la génération future avec la convocation de Naturelle et la perspective d'un premier-né masculin qui porterait le prénom du grand-père paternel. Dans cette histoire de filiation, les hommes sont le vecteur presque unique de transmission. Naturelle, unique élément féminin de la séquence, est aussi le seul élément non blanc qui participe au montage de Spike Lee. Le réalisateur renforce les mythes fondateurs du monologue à travers le rappel d'une iconographie cinématographique traditionnelle. Au-delà de l'illustration littérale du désert par de magnifiques plans larges sur des étendues désertiques typiques des films sur l'Ouest américain (FIG. 19), Lee n'hésite pas à reprendre les images stéréotypées du héros blanc solitaire, seul au milieu de la route et en chemin vers l'horizon lointain de son propre destin (FIG. 22). Seul un plan de la future famille de Monty et Naturelle, largement composée de corps latinos (FIG. 23), vient apporter une dissonance à la reprise de ces images iconiques de l'histoire du cinéma hollywoodien qui s'installent avec fracas dans l'œuvre d'un réalisateur jusque là en opposition avec les discours d'un tel héritage.

En chargeant de bannières étoilées cette séquence déjà largement patriotique (FIG. 20-21), Spike Lee participe au traitement traumatique des événements récents en revigorant les mythes fondateurs nationaux, fussent-ils chargés de ce qu'il dénonçait auparavant. Son film ose rompre avec l'aphasie cinématographique qui s'abat sur l'industrie au lendemain des attaques, mais c'est au prix de le voir se ranger – presque inconsciemment – parmi les défenseurs d'une réaction patriarcale au traumatisme castrateur du 11 septembre. *25th Hour* aborde frontalement les thèmes de la culpabilité et de la faute, questionnement marginal au lendemain des attaques où les discours officiels et dominants encouragent plutôt à la hargne belliqueuse et au renforcement des reflexes patriotiques. Or le film de Spike Lee alimente également cet état d'esprit en développant une apologie de la raison paternelle et une ode à la transmission filiale et masculiniste. Au spectacle du vide laissée par les attaques sur Ground Zero et au constat de l'absence des corps, répond la mythologie de la régénération par le désert et par la

conquête de l'Ouest. Pourtant ce discours mythique national s'enracine dans une dimension raciale à l'opposé des convictions énoncées par le réalisateur dans ses films précédents. Mais il semble que l'appel patriotique au lendemain de la catastrophe efface certaines préoccupations précédentes qui ne manquent pas de réapparaître dans les productions suivantes du réalisateur.



FIG. 19 : *25th Hour* (1 h 57 min 5 s)



FIG 20 : *25th Hour* (1 h 58 min 14 s)



FIG. 21 : *25th Hour* (1 h 59 min 55 s)



FIG. 22 : *25th Hour* (2:00:52)



FIG. 23 : *25th Hour* (2:03:40)

Il reste incontestable que le mérite principal du film de Spike Lee est de sortir au milieu du silence assourdissant de Hollywood face à la situation politique contemporaine. Ce dernier est cependant dénoncé une première fois en 2004 par l'attribution de la palme d'or à Cannes au documentaire de Michael Moore *Fahrenheit 9/11*. Le réalisateur assume pleinement sa figure de trouble-fête dans l'industrie et ses engagements politiques. Il en avait déjà fait la démonstration en 2003 lors de la réception de son Oscar pour *Bowling for Columbine* où il essaie d'utiliser la soirée

comme une tribune d'expression contre l'invasion de l'Irak. *Fahrenheit 9/11* remporte un succès commercial historique avec un résultat de 119 194 771 dollars. Le film reste le meilleur score au box-office américain pour un documentaire. L'objectif principal du film est de dénoncer le gouvernement Bush, de mettre en question sa légitimité à travers des erreurs de comptage électoral et de révéler des liens avec la famille Ben Laden. Le terrorisme n'y tient pas une place prépondérante, mais le succès du film contrarie l'aversion de l'industrie pour le traitement de l'actualité.

Deux films marginaux provoquent quelques mois plus tard un débat sur la possibilité de représenter des corps terroristes : *Paradise Now* (Hani Abu Assad, 2005) et *The War Within* (Joseph Castelo, 2005). Le premier film est une coproduction internationale à laquelle Hollywood ne participe pas, mais qui connaît un certain succès critique et commercial dans le pays⁶³³. *The War Within* est le résultat d'une collaboration entre Ayad Akhtar, Tom Glyn et Joseph Castelo alors qu'ils étaient tous les trois étudiants à l'école de journalisme de l'université de Columbia à New York⁶³⁴. Ces jeunes créatifs collaborent à l'écriture d'un scénario après avoir lu un article sur un kamikaze palestinien⁶³⁵. L'histoire suit Hassan (Ayad Akhtar), jeune étudiant ingénieur kidnappé à Paris par des services américains et brutalement interrogé dans un site secret de la CIA au Pakistan. Quelques mois plus tard, Hassan passe la frontière américaine depuis le Canada et demande l'hospitalité à son ami d'enfance Saïd (Firdous Bamji) et à sa famille qui l'accueille à New York. Hassan compte en réalité mener une attaque suicide sur Grand Central station. Alors qu'il tombe amoureux de la sœur de Saïd et qu'il commence à s'occuper du plus jeune fils de la famille, il remet en question ses motivations. Néanmoins, il mène son action jusqu'au bout et Saïd est arrêté par la police pour complicité.

Pour la première fois, un film cherche à suivre une opération kamikaze à travers le point de vue du terroriste. Ce dernier devient le héros et le sujet du film. Un tel choix narratif est loin d'être évident à l'époque. Les trois jeunes essuient les refus de productions indépendantes et ambitieuses comme Miramax et Fine Line qui répondent

⁶³³ Le film suit le parcours de deux jeunes Palestiniens choisis pour commettre deux attentats suicide à Tel Aviv. Il rapporte 1 457 843 dollars aux Etats-Unis, ce qui constitue un succès rare pour une production étrangère traitant d'un thème aussi délicat que le terrorisme en Israël.

⁶³⁴ Wagner (Annie), « Annie Wagner Talks to Ayad Akhtar And Tom Glyn », *The Stranger*, 13 octobre 2005. Disponible en ligne : <http://www.thestranger.com/seattle/Content?oid=23608>. Consulté le 7 mars 2016.

⁶³⁵ *Ibidem*.

aux scénaristes que ce film « ne pourra jamais être réalisé en Amérique »⁶³⁶. Ils obtiennent finalement l'accord de HDNET Film, une compagnie spécialisée dans le tournage en HD qui limite ses productions à un budget de 2 millions de dollars⁶³⁷. La sortie simultanée de *Paradise Now* et de *The War Within* ne passe pas inaperçue dans la mesure où les deux récits choisissent de se préoccuper non seulement de la psychologie des terroristes, mais aussi de leur corps et du contexte dans lequel ils s'inscrivent. Cette position rompt avec l'attitude de déni et de refus qui prévaut depuis les attaques. Ce changement rencontre de fermes opposants, mais aussi des soutiens de certaines voix médiatiques. Le journaliste Damon Smith écrit dans le *Boston Globe* : « La terreur n'est pas abstraite ni n'émane d'un "mal" nébuleux : elle a un visage, un nom, une histoire personnelle et un raisonnement évident, bien que défiguré par l'extrémisme politique ou religieux. »⁶³⁸ Dans son article, Smith révèle – à son insu – ce qui gêne Hollywood depuis trois ans en soulignant que les deux films invitent le spectateur à entrer « dans l'esprit de ceux qui ont choisi d'utiliser leurs corps comme armes de meurtre massif. »⁶³⁹ La représentation de ces corps pose toujours problème.

B.2 L'absence de corps comme moyen de contestation du « backlash » patriarcal : *V For Vendetta* (*V pour Vendetta*, James McTeigue, 2006)

L'année 2006 connaît enfin un changement d'attitude de la production cinématographique envers les attaques et leurs conséquences, les guerres d'Afghanistan et d'Irak. Dix films traitent directement du terrorisme cette année-là, bien que seuls sept parmi eux sortent finalement sur les écrans des multiplexes américains. *Munich* de Steven Spielberg continue la tactique d'évitement du sujet en déplaçant l'actualité terroriste des années 2000 dans les années 1970. Le film raconte la chasse à l'homme du Mossad contre des responsables palestiniens au lendemain des attaques contre les athlètes israéliens aux Jeux olympiques de Munich en 1972. À travers un récit très habile à la portée critique finement masquée, Spielberg assimile la hargne vengeresse pourtant

⁶³⁶ Smith (Damon), « Sympathy for the devil ? A wave of provocative new films offer insight into the minds of suicide bombers », *The Boston Globe*, 25 octobre 2005.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ « Terror is not abstract, nor does it emanate from some nebulous "evil" : it has a face, a name, a personal history, and, ostensibly, a rationale, however disfigured by political or religious extremism » *Ibidem*.

⁶³⁹ « the mind of the people who have elected to use their bodies as weapons of mass murder » *Ibidem*.

légitime des Israéliens à la fuite en avant de la réaction militaire américaine. Il condamne ainsi la politique gouvernementale républicaine, notamment depuis l'invasion de l'Irak, sans jamais la nommer explicitement. Mais cette tactique d'évitement révèle au public sa véritable cible au travers de quelques indices importants. La dernière séquence notamment est filmée à New York. Avner (Eric Bana), l'agent du Mossad que les spectateurs ont suivi pendant plus de deux heures et qui a tout sacrifié à sa mission finit par démissionner en signe de rupture politique avec sa hiérarchie et avec la politique d'assassinats ciblés du gouvernement israélien à laquelle il a activement participé jusque là. Alors qu'il explique à son officier supérieur qu'il ne croit plus que l'escalade dans la vengeance soit une solution politique viable, Spielberg fait apparaître les tours jumelles du World Trade Center à l'horizon. Les corps terroristes, bien que rares et discrets, font partie des signes offerts aux spectateurs pour leur permettre de comprendre ce drame historique en parallèle à la situation contemporaine. Spielberg rompt ainsi avec le tabou de la représentation des corps arabes comme corps terroristes. Tout au long du film, les personnages palestiniens sont considérés et décrits comme des terroristes par les personnages israéliens et leurs alliés. Cependant, l'habillage historique crée une certaine distance en plongeant les décors et les costumes dans les années 1970. De plus, la visée critique de Spielberg se joue principalement dans la peinture des cadres palestiniens non pas comme des acteurs immédiats de la violence politique à travers des actions terroristes représentées dans le film, mais plutôt comme des leaders nationalistes principalement intéressés par la stratégie politique. Les protagonistes violents sont plutôt les agents du Mossad. Néanmoins, le film de Spielberg confirme le nouvel adage industriel hollywoodien pour qui le terrorisme n'est plus un thème à succès commercial puisque le film ne parvient pas à entrer dans la liste des 50 meilleurs scores au box-office de son année.

Trois films cependant font renouer l'action terroriste avec le succès commercial. *Deja Vu* (*Déjà-vu*, Tony Scott) passe la barre des 60 millions de recettes sur le marché national alors que *World Trade Center* (Oliver Stone) et *V for Vendetta* (James Mc Teigue) obtiennent tous les deux d'excellents résultats en dépassant légèrement les 70 millions de dollars de recettes. Parmi ces trois films, deux se montrent plus contestataires envers la ligne politique du gouvernement Bush. Pour la première fois depuis cinq ans, Hollywood ose produire des récits en rupture avec la doxa patriotique en vigueur depuis les attaques. *Deja Vu* exploite l'iconographie de La Nouvelle-Orléans, récemment touchée

par l'ouragan Katrina, pour rendre l'action terroriste insignifiante au regard du récit. Alors que le gouvernement de Bush prête le flanc à d'âpres critiques pour son manque d'efficacité dans la gestion de la crise humanitaire en Louisiane, le film de Tony Scott choisit de mêler intrigue policière traditionnelle et récit d'un attentat fomenté par un ancien militaire déçu et vengeur envers les forces armées. Le scénario, bien qu'il ne laisse que peu de place au corps du terroriste et à ses apparitions à l'écran, plonge les racines de son iconographie dans l'Amérique blanche dangereuse de Timothy McVeigh plutôt que dans le terrorisme islamiste international.

Films sortis en 2006

TITRE ORIGINAL	TITRE FRANÇAIS	ANNÉE	BOX OFFICE USA	RANG DANS LE BO
<i>Home of The Brave</i>	<i>Les soldats du désert</i>	2006	51,708	421
<i>V for Vendetta</i>	<i>V pour vendetta</i>	2006	70,511,035	36
<i>World Trade Center</i>	<i>World Trade Center</i>	2006	70,220,963	37
<i>United 93</i>	<i>Vol 93</i>	2006	31,483,450	96
<i>American Dreamz</i>	<i>American Dreamz</i>	2006	7,191,830	169
<i>Munich</i>	<i>Munich</i>	2006	47,379,090	67
<i>Deja Vu</i>	<i>Déjà vu</i>	2006	64,038,616	42
<i>Five Fingers</i>	<i>Five fingers</i>	2006	Direct Video	Video
<i>The Hunt For Eagle One</i>	<i>Opération Eagle One</i>	2006	Direct Video	Video
<i>The Hunt For Eagle One : Cash Point</i>	<i>Opération Eagle One II</i>	2006	Direct Video	Video

Néanmoins, aucune critique n'est aussi virulente et efficace que celle exposée par le scénario de Larry/Lana et Andrew/Lilly Wachowski d'après la bande dessinée britannique d'Alan Moore, *V for Vendetta*. Les frères transgenres s'associent à Joel Silver, le producteur de la franchise *Die Hard*, pour adapter ce brulot contre la politique de l'ère Thatcher au Royaume-Uni. Alors que la bande dessinée imagine un Royaume-Uni du futur plongé dans la répression sociale et morale de l'idéologie thatchérienne, le film déplace l'action en 2020 dans un monde post 11 septembre où la répression semble être de même nature tout en visant des groupes plus divers, notamment les musulmans. Les

Wachosvski dressent un bilan social désastreux d'une Amérique dont la politique militariste est décrite sous la lumière de l'hétéronormativité et de la confusion entre altérité raciale et altérité sexuelle. Le terroriste passe alors pour le porte-parole de tous les opprimés dans un système normé où les assignations d'identités sexuelles deviennent les lignes de front d'une lutte d'émancipation globale.

Quand le film s'ouvre, les États-Unis ont sombré dans la guerre civile et le Royaume-Uni a hérité du leadership mondial alors qu'une épidémie ravage l'Europe. Les indésirables – opposants politiques, migrants, musulmans et homosexuels – sont rassemblés dans des camps de concentration. Alors que la jeune Evey Hammond (Natalie Portman) brave le couvre-feu, elle est sauvée par V (Hugo Weaving) d'une embuscade organisée par la police secrète. V porte un masque de Guy Fawkes et essaie d'organiser une résistance populaire au gouvernement dictatorial en place. Alors qu'il vient de commettre un attentat contre la cour de justice, il en appelle à la rébellion lors d'une allocution télévisée. Evey l'aide à fuir la répression et elle se retrouve malgré elle forcée à se cacher une année entière dans le refuge souterrain secret de V. Alors qu'elle essaie d'aider V à réaliser ses plans, elle est capturée au domicile de son ancien patron. Séquestrée et mal traitée, on lui réclame des informations sur la cachette de V. Pour seule distraction dans son cachot, elle trouve le journal d'une rebelle lesbienne emprisonnée pour avoir vécu son amour en public. Alors qu'elle n'a pas livré d'information et pense partir pour son exécution, Evey apprend que cette capture est une mise en scène de V afin de tester sa fiabilité et sa résistance. Elle décide alors de quitter la cachette de V en lui promettant un retour avant le prochain 5 novembre, date anniversaire de la tentative d'attentat de Guy Fawkes contre le parlement britannique en 1605. L'inspecteur de police Finch (Stephen Rea) enquête sur V et apprend qu'il était un ancien prisonnier dans un camp d'internement pour déviants sociaux et qu'il a participé à un programme d'essai pour des armes biologiques, dont les séquelles l'ont obligé à porter un masque et des vêtements longs en permanence. D'autre part, l'inspecteur trouve les preuves du complot gouvernemental qui montre que l'épidémie virale en Europe a été fomentée par le gouvernement afin de légitimer l'état d'urgence et la surveillance policière qui en découle. V rencontre alors la direction du parti et les élimine. Il distribue des masques de Guy Fawkes juste avant le 5 novembre pour appeler la population au soulèvement. Mortellement blessé dans sa confrontation avec les cadres du parti, il meurt dans les bras d'Evey qui mène à son terme l'attentat final contre

le parlement britannique, scellant ainsi la libération du peuple qui assiste au spectacle de cette destruction.

V for Vendetta énonce une critique ouverte, presque pédagogique, de la politique du gouvernement de George W. Bush et de son flamboyant vice-président, Dick Cheney. La limitation des libertés individuelles, notamment à travers l'instauration d'un couvre-feu, plante le décor du monde dans lequel les personnages doivent évoluer. Sur fond de propagande gouvernementale assénée à travers de nombreux écrans de télévision, le récit évoque frontalement la limitation des libertés civiques orchestrées à travers le *PATRIOT ACT* et la quasi-unanimité médiatique derrière la politique de George W. Bush au lendemain des attaques. Comme le rappelle l'historien Pierre Melandri :

Dès lors, le « 9/11 » a une autre formidable retombée. Il fait de la guerre contre le terrorisme non seulement l'impératif catégorique auquel quasiment tous les autres objectifs, principes ou pratiques, sont subordonnés, mais aussi une sorte de devoir sacré qu'il suffit au Président de rappeler pour écarter tout obstacle à sa volonté. Presque aussitôt, en effet, conscients que, désormais les Américains seront enclins à subordonner la défense des libertés à la préservation de leur sécurité, Bush et ses conseillers ne résistent pas à la tentation de dénoncer toute opposition à leur politique comme une aide à un ennemi toujours prêt à frapper.⁶⁴⁰

C'est ainsi que le gouvernement obtient très facilement le vote d'un train de mesures légales qui permettent de limiter les libertés civiques des citoyens et d'étendre les formes de contrôles sous couvert d'assurer la sécurité de tous. Le 25 octobre 2001, le Congrès adopte le *USA PATRIOT ACT*, acronyme de *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act*.

La loi étend de façon dramatique la capacité des pouvoirs publics de procéder à des incursions (dont l'ampleur apparaîtra par la suite) dans la vie privée, en particulier en consultant les relevés téléphoniques, bancaires et informatiques des personnes soupçonnées de liens avec des terroristes. Elle autorise, qui plus est, la mise en parenthèses de l'« *habeas corpus* » pour les étrangers : les autorités auront désormais le droit de détenir jusqu'à un an et de déporter ceux d'entre eux qu'elles auront des motifs « raisonnables » de considérer comme suspects. Dans les mois qui suivent, un millier de personnes sont ainsi détenues au secret.⁶⁴¹

Au lendemain de son premier attentat, *V* explique son geste à travers une allocution télévisée typique des revendications terroristes dans les médias audiovisuels : face

⁶⁴⁰ Melandri, *op. cit.*, p. 449.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 442.

caméra en plan rapproché taille, il dépeint une situation politique qui répercute les critiques adressées au gouvernement Bush.

« La vérité, c'est qu'il y a quelque chose de terriblement mauvais dans ce pays, n'est-ce pas ? Cruauté et injustice, intolérance et oppression, et là où autrefois il y avait la liberté de s'opposer, de penser et de parler comme bon vous semble, il y a désormais des censeurs et une surveillance qui forcent votre conformité et vous obligent à la soumission. Comment cela est-il arrivé ? À qui la faute ? Assurément certains sont plus responsables que d'autres et seront tenus pour responsables. Mais à nouveau, s'il faut parler vrai, pour trouver le coupable il suffit de regarder dans un miroir. Je sais pourquoi vous avez fait cela. Je sais que vous étiez apeurés, qui ne l'aurait pas été ? La guerre, la terreur, la maladie, une myriade de problèmes se sont ligués pour vous prendre votre raison et votre sens commun. La peur s'est emparée de vous et dans votre panique vous vous êtes tournés vers celui qui est désormais le Haut Chancelier Adam Sutler. Il vous a promis de l'ordre, Il vous a promis la paix et tout ce qu'il exigeait en retour était votre silence et votre obéissant consentement.⁶⁴² »

On comprend facilement qu'Adam Sutler est une allusion directe au président des États-Unis. Dans son message de revendication, le terroriste V se présente comme un héraut populaire qui appelle au réveil des forces démocratiques contre un pouvoir dictatorial. Ce dernier est décrit tout au long du film à travers un trait essentiel de l'époque Bush : la collusion entre le religieux et le patriotique. Comme nous l'avons vu, les déclarations du Président sur la croisade à mener et son discours du 29 janvier 2002 où il parle pour la première fois d'un « Axe du Mal » soulignent la dimension religieuse du discours officiel américain dans sa réponse aux attaques du 11 septembre. Par un procédé en miroir, la rhétorique religieuse de l'islamisme est reprise dans sa version chrétienne par le camp américain.

Bush, déplorera Norman Mailer, semblera parfois marteler « le Mal, le Mal, le Mal » un peu comme s'il appuyait sur une pompe à morphine pour anesthésier les doutes et interrogations que certaines de ses décisions pourraient engendrer dans la nation. Sa rhétorique joue au demeurant sur deux registres. Si nombre d'Américains associent « le Mal » aux terroristes et aux États voyous aux aguets,

⁶⁴² « The truth is : there is something terribly wrong in this country, isn't there ? Cruelty and injustice, intolerance and oppression, and where once you had the freedom to object, to think and speak as you saw fit, you now have censors and surveillance coercing your conformity and soliciting submission. How did this happen ? Who's to blame ? Certainly there are those who are more responsible than others and they will be held responsible. But again, truth be told, if you're looking for the guilty, you need only to look into a mirror. I know why you did it. I know you were afraid. Who wouldn't be ? War, terror, disease, there are a myriad of problems which conspired to corrupt your reason and rob you from your common sense. Fear got the best of you and in your panic your turn to the now High Chancellor Adam Sutler. He promised you order, he promised you peace and all he demanded in return was your silent obedient consent. » *V For Vendetta*, 20 :00.

certaines d'entre eux l'identifient à un ennemi autrement plus dangereux : alors que le président paraît persuadé en privé que Dieu l'a choisi pour sauver l'Amérique et lui permettre d'accomplir son destin, nombre de chrétiens évangéliques ne semblent pas loin de voir en lui une sorte de « leader davidien » seul à même de vaincre le Malin.⁶⁴³

La deuxième séquence du film utilise cette tendance du gouvernement Bush pour donner au *Nosefire*, le parti du Chancelier, toutes les caractéristiques évangéliques et apocalyptiques que l'on trouve dans certains discours républicains à l'époque :

« USA- *Ulcered Sphincter of Ass-erica*. Que peut-on dire d'autre ? Voilà un pays qui avait tout, absolument tout, et maintenant, 20 ans plus tard, qu'est-il devenu ? La plus grosse colonie de lépreux au monde. Pourquoi ? L'absence de Dieu. Je le répète. L'absence de Dieu. Ce n'est pas à cause de la guerre qu'ils ont commencée. Ça n'est pas à cause de la peste qu'ils ont créée. C'est à cause du Jugement ...] Vous pensez qu'il n'est pas là-haut ? Vous pensez qu'il ne surveille pas ce pays ? Il nous a testés, mais nous avons réussi. Nous avons fait ce que nous devons faire ...] Immigrés, musulmans, homosexuels, terroristes, dégénérés rongés par leur maladie. Il fallait s'en débarrasser. La force à travers l'unité. Unité à travers la foi. Je suis un Anglais qui craint Dieu et j'en suis diablement fier ! »⁶⁴⁴

Ce discours en ouverture du film permet d'accrocher l'attention du spectateur à travers la mention immédiate des États-Unis et la provocation des propos tenus. Le style rhétorique ne peut manquer de rappeler ceux des prédicateurs télévisés évangélistes qui fleurissent à l'époque sur les chaînes de télévision étatsuniennes. Le plus caricatural est sûrement le révérend Jerry Falwell qui déclare le lendemain des attaques du 11 septembre sur *Christian Broadcast Network* : « Je les montre du doigt et je dis "Vous avez permis que cela arrive."⁶⁴⁵ » Falwell montre du doigt « les païens, les avorteurs, les féministes, les gays et les lesbiennes qui cherchent activement à faire adopter un autre mode de vie. »⁶⁴⁶ C'est aussi à travers le principe religieux que certains discours révèlent le lien étroit et fondamental établi entre l'organisation sexuelle de la société et la guerre contre le terrorisme. *V for Vendetta* exploite cette dimension culturelle fondamentale.

⁶⁴³ Melandri, *op. cit.*, p. 449.

⁶⁴⁴ « USA –Ulcered Sphincter of Ass-erica. I mean what else can you say ? Here was a country that had everything, absolutely everything, and now, 20 years later is what ? The world's biggest leper colony. Why ? Godlessness. Lets me say that again. Godlessness. It wasn't the war they started. It wasn't the plague they created. It was judgment ...] you think is not up there ? You think is not watching over this country ? He tested us but we came through. We did what we have to do. ...] Immigrants, Muslims, homosexuals, terrorists, disease-ridden degenerates. They had to go. Strength through unity. Unity through faith. I'm a God-fearing Englishman and I'm goddamn proud of it. » *V For Vendetta*, 2 :51

⁶⁴⁵ « I point the finger in their face and I say 'You helped this happen' » cité par Faludi (Susan), *The Terror Dream*, New York, Metropolitan Books, 2007, p. 22.

⁶⁴⁶ « the pagans, and the abortionists, and the feminists, and the gays, and the lesbians who are actively trying to make that alternative lifestyle. » *Ibidem*.

Cette dernière est apparue sous une lumière crue et douloureuse lors de la révélation des mauvais traitements infligés aux prisonniers irakiens dans la prison d'Abou Ghraib en 2004. Les images sur les conditions de détention à Abou Ghraib ont permis d'alimenter une polémique sur le traitement des prisonniers dans la guerre contre le terrorisme. Le débat naît avec l'ouverture du camp de Guantanamo dès 2001 et la réclusion de détenus sans procès. Les images des corps internés dans cette base militaire américaine extra-territorialisée, vêtus du costume pénitentiaire américain orange, maintenus dans des positions de sécurité à l'intérieur de grandes cages extérieures, impressionnent les opinions publiques mondiales et lancent les premières critiques à l'intérieur des États-Unis ⁶⁴⁷. *V for Vendetta* reprend directement l'iconographie associée à ces centres de détentions. À l'intérieur d'un très court flashback, on voit V porter le costume orange et la cagoule noire des images d'Abou Ghraib (FIG. 24). Il est plié en deux sur le sol et reçoit des décharges électriques. Plus tard, c'est au tour d'Evey d'être incarcérée et de porter la couleur orange des prisonniers, de subir la tonte de ses cheveux et des conditions d'emprisonnement indignes avant d'être finalement condamnée à mort pour terrorisme (FIG. 25). La torture est également abordée frontalement. On plonge la tête d'Evey dans une barrique d'eau et un plan subjectif sous marin insiste sur l'étouffement provoqué, allusion transparente au *waterboarding* et au débat sur l'utilisation de la torture par l'armée américaine. Ce sont donc les protagonistes qui subissent ici les conditions d'emprisonnement réservées aux terroristes dans la réalité. Le film prend ainsi une position claire et non ambiguë dans le débat sur l'existence de ces camps et de la torture pratiquée. Les deux personnages construisent leur condition de personnages terroristes et de héros martyrs à travers cette iconographie particulière.



Figure 24 : *V for Vendetta* – Une image inspirée par celles de la prison d'Abou Ghraib

⁶⁴⁷ Melandri, *op. cit.*, p. 450.



Figure 25 : V for Vendetta

V et Evey sont d'ailleurs construits dans une permanente relation en miroir. Ce lien doit être pris dans une dimension extrêmement profonde qui n'a pas donné lieu à commentaires, ni parmi les critiques cinématographiques ni parmi les critiques culturels. Pourtant, il est remarquable de constater que le premier film industriel hollywoodien à s'opposer frontalement à la politique gouvernementale et à rompre l'union sacrée adoptée par le secteur, choisit de centrer ses attaques autour de la dimension sexuelle de la guerre contre la terreur. Le lien qui unit en réalité V et Evey est un lien de consubstantialité enraciné dans une approche transgenre et transsexuelle. Le jeu sonore qui se joue entre leurs deux noms souligne d'une part la parenté, et d'autre part rappelle le glissement identitaire, et donc patronymique, qui s'est opéré à la même époque pour l'un des frères Wachowski. Larry commence sa transition sexuelle au début des années 2000 et se présente publiquement comme Lana au tournant de la décennie⁶⁴⁸. Son frère suivra le même chemin un peu plus tard. Il n'est donc pas étonnant que leur adaptation de la bande dessinée d'Alan Moore prenne une direction trans totalement absente de l'œuvre originale, mais fondamentale pour comprendre la portée politique du film et sa critique de la société américaine sous la guerre contre la terreur.

Cette consubstantialité du double est annoncée dès le début du film. Les deux personnages sont présentés par un montage alterné qui sensibilise le spectateur alerte au lien qui unit ces deux protagonistes. Le discours haineux, dont nous avons donné un extrait plus haut, est lu dans la bande annonce et sert de fond sonore à toute la scène. V et Evey se préparent tous les deux pour sortir. Leurs rituels de préparation sont montés de façon à mettre en valeur la parenté et la similitude entre leurs actions. Alors que V pose son masque sur son visage et le noue à l'arrière de son crâne, un travelling latéral fait glisser la caméra sur la droite (FIG. 26-27), passe le mur de la salle de bain et arrive

⁶⁴⁸ Wise (Damon), « Cut and Run », *The Guardian*, 3 mai 2008. Disponible en ligne : <http://www.theguardian.com/culture/2008/may/03/film.features>. Consulté le 28 mars 2016.

dans la chambre d'Evey au moment même où cette dernière pose son rouge à lèvres en se regardant dans le miroir (FIG. 28-29). Le raccord efface la séparation du mur, le mouvement de caméra unit les espaces et le temps. Alors que Evey arrange son maquillage, V polit son masque. Tous les deux font face au miroir de la coiffeuse dans leur chambre. Pendant qu'Evey ajuste sa robe, V enfle ses bottes. Evey met son collier et ses boucles d'oreille. V place ses couteaux dans les fourreaux de sa ceinture et cache ses armes derrière une immense cape. C'est à ce moment précis que le prédicateur du parti *Nosefire* éructe son venin contre les catégories « déviantes » de la société : « Immigrés, musulmans, homosexuels, terroristes, dégénérés rongés par leur maladie. Il fallait s'en débarrasser.⁶⁴⁹ » C'est un rituel de préparation à la vie sociale fondé sur les pratiques vestimentaires qui introduit les personnages aux spectateurs. À travers cette séquence, le récit et la mise en scène font naître ces deux personnages à l'intérieur de rituels fondamentaux pour les assignations sociales de genre : du côté masculin, les bottes, l'uniforme de héros et les armes ; du côté féminin, le maquillage et les bijoux. Les efforts stylistiques s'efforcent de révéler une continuité à l'intérieur de ces deux pôles sociaux comme pour suggérer le continuum entre les identités de genre plutôt que leur fraction binaire. Ici, le film passe pour une illustration littérale du fameux article de la psychanalyste britannique Joan Riviere, *Womanliness as a Masquerade*, où elle fait état du cas d'une patiente qui conduit la psychanalyste à considérer que les rituels de féminisation – maquillage, vêtement, port de cheveux longs — et la féminité sont indissociables. Selon Rivière, la féminité est une tactique de compensation pour l'angoisse provoquée chez les femmes par la confiscation du pouvoir masculin.

Ainsi la féminité peut être prise et portée comme un masque, pour cacher l'appropriation de la masculinité et pour éviter les répercussions possibles si on s'apercevait qu'elle la possédait – un peu comme un voleur retourne ses poches et demande qu'on le fouille pour prouver qu'il n'a rien volé. Le lecteur peut désormais demander comment je définis la féminité ou si je dessine une ligne entre la féminité authentique et la mascarade. Ma suggestion est qu'il n'existe pas de différence ; ni profonde ni superficielle. Elles sont la même chose.⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ *V For Vendetta*, 2 :51.

⁶⁵⁰ « Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it — much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the 'masquerade'. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial. They are the same thing. » Riviere (Joan), « Womanliness as Masquerade », *The International Journal of Psychoanalysis*, vol.10, 1929.

Ainsi Evey et V participent tous les deux à la mascarade de la construction sociale de leur genre. V porte littéralement un masque, mais celui-ci doit être compris non comme une différence, mais plutôt comme une similarité supplémentaire avec Evey.



FIG. 26 : V For Vendetta (2 h 24)



FIG. 27 : V For Vendetta (2 h 27)



FIG. 28 : V For Vendetta (2 h 37)

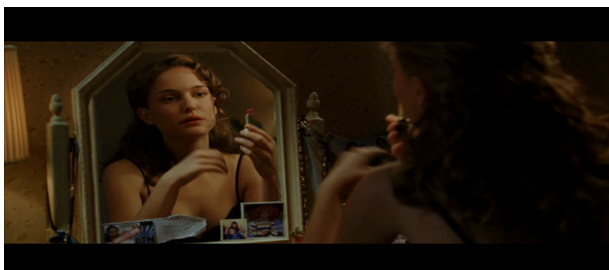


FIG. 29 : V For Vendetta (2 h 39)

Le parcours héroïque d'Evey Hammond passe par une étape indispensable d'abandon de la mascarade du genre. Celle-ci arrive au bout de la première heure du film lorsqu'Evey a été kidnappée par ce qu'elle pense être la police secrète du régime qui l'interroge sur la localisation de V. Elle est isolée et le rituel d'incarcération prévoit de lui raser les cheveux. Tout au long de son emprisonnement, Evey est torturée. Alors que ses forces physiques décroissent, elle trouve jour après jour des morceaux de papier sur lesquels une femme a tenu le journal de sa détention. Des flashbacks montrent les étapes fondamentales de la vie sociale de Valérie : premier amour, *coming-out*, vie heureuse dans une relation stable précèdent la répression et l'instauration du régime totalitaire avant la décision d'interner les « déviants ». La voix off précise que ces événements sont les conséquences « de la guerre que les États-Unis ont déclarée dans le monde ». Dans son journal, Valerie appelle à la résistance. Evey semble appliquer cet appel lorsqu'à la séquence suivante où elle apprend qu'elle a été condamnée à mort et refuse jusqu'à la dernière possibilité d'être épargnée si elle collabore. Face à sa résistance, le garde l'informe le jour de son exécution qu'elle est finalement libre, car « elle ne ressent plus de peur ». C'est là qu'elle apprend que son incarcération était orchestrée par V pour tester sa force et son abnégation pour la résistance. Le film entre alors dans une seconde partie où Evey devient une protagoniste bien plus active que précédemment. Sa transformation héroïque a consisté à la rapprocher de V, par le biais d'une expérience carcérale similaire, mais surtout à travers l'abandon des signes de féminité arborés par Evey : d'abord ses cheveux, remplacés par un crâne rasé, mais aussi le maquillage, ses vêtements et tous les atours. Quand elle quitte le refuge de V, elle porte une tenue androgyne composée d'un simple jean, d'un t-shirt noir et d'un gilet kaki.

V lui-même, tout au long du film, porte des accessoires qui brouillent son identité de héros masculin. Les critiques cinématographiques à l'époque, qui passent à côté de la lecture trans du film, ne manquent cependant de remarquer ce qu'ils lisent comme des dysfonctionnements dans l'équipement héroïque de V. *Variety* note la « perruque style vieille Cléopâtre façon Cher »⁶⁵¹ que le terroriste porte en permanence. *Entertainment Weekly* y voit plutôt « une perruque aux cheveux noirs lâchés qui siérait à Betty Page »⁶⁵². De Cher à Betty Page, la féminité au-dessus du masque de l'héroïsme masculin

⁶⁵¹ Felperin (Leslie), « V for Vendetta », *Variety*, 13 février 2006.

⁶⁵² Gleiberman (Owen), « V for Vendetta », *Entertainment Weekly*, 15 mars 2006.

embarrasse visiblement les critiques qui ne comprennent pas l'intérêt de ce brouillage. Pourtant le film met un point d'honneur à communiquer son projet de remise en cause des assignations de genre à travers le sabotage de la masculinité héroïque. Ainsi, dès le premier sauvetage d'Evey, V apparaît à son réveil portant un tablier fleuri, une poêle à la main, car il vient de préparer le petit déjeuner de la jeune fille en détresse fraîchement sauvée. Le passage de terroriste héroïque à la femme au foyer se fait naturellement dans un récit qui cherche spécifiquement ces effets de rupture. L'héroïsme de V et d'Evey est scindé entre les deux personnages afin de montrer les fissures au sein des identités personnelles. Le film appelle une lecture indéterminée et plurielle des identités sexuelles.

À la fin du film, l'inspecteur Finch interroge Evey :

- Qui était-il ?
- Il s'appelait Edmond Dantes. Il était mon père. Et ma mère. Mon frère. Mon ami. Il était vous. Et moi. Il était nous tous.⁶⁵³

L'héroïsme terroriste de V repose sur une fluidité identitaire représentée principalement à travers le masque et l'effacement de son corps sous une tenue historique qui rend impossible une assignation identitaire du corps. C'est exactement ce qui irrite les critiques. *Entertainment Weekly* écrit :

V est un arlequin terroriste au masque de Guy Fawkes, où Batman rencontre le Fantôme de l'opéra. Il est le plus saint des guérilleros urbains et le film, avec toute sa ludique vitalité démoniaque, est fait pour que les adolescents politisés de tous âges puissent se complaire.⁶⁵⁴

Le masque figé agace particulièrement Roger Ebert : « Si quelque chose parle, les lèvres doivent bouger ! » réclame-t-il dans sa critique du *Chicago Tribune*⁶⁵⁵. Comme souvent, le *New York Times* arrive à clairement exprimer ce qui gêne fondamentalement dans ce personnage :

⁶⁵³ « - Who was he ? - He was Edmond Dantes. He was my father. And my mother. My brother. My friend. He was you and all of us. » *V for Vendetta* (1:58:15).

⁶⁵⁴ « V (Hugo Weaving), a harlequin terrorist in a Guy Fawkes mask, is Batman crossed with the Phantom of the Opera. He's really the saintliest of urban guerrillas, and the movie, for all its playful-demon vitality, is designed to let political adolescents of every age congratulate themselves. » *Entertainment Weekly*, 24 mars 2006. Disponible en ligne : <http://www.ew.com/article/2006/03/24/v-vendetta>. Consulté le 29 mars 2016.

⁶⁵⁵ Ebert (Roger), « V for Vendetta », *Chicago Tribune*, 16 mars 2006.

La sortie était prévue initialement en novembre 2005 pour coïncider avec *Guy Fawkes Day*. Le film fut retardé au lendemain des attentats de Londres en juillet. Depuis lors, d'inévitables questions et objections se sont élevées pour savoir si *V for Vendetta* tourne un terroriste en héros, ce qui est précisément le cas.

De façon prévisible, réalisateurs, acteurs et intellectuels médiatiques ont brandi la formule habituelle que le terroriste des uns est le résistant des autres, comme si cela expliquait quoi que ce soit sur la façon dont la terreur et le pouvoir (oublions les films) fonctionnent.

Une question plus pertinente est de savoir comment quiconque de plus de 14 ans peut confondre un divertissement tarte à la crème comme celui-ci pour quelque chose de subversif. Vous voulez du radical ? Attendez le prochain film de Claire Denis.⁶⁵⁶

Il faut avouer que l'industrie frappe un grand coup avec ce film, car il renverse radicalement la construction culturelle et politique du gouvernement Bush qui a produit toute sa politique intérieure et internationale autour de la figure rhétorique du terroriste comme ennemi fédérateur. Les critiques, même quand elles sont proches politiquement des idéaux du film, n'apprécient pas les modalités expressives mises à l'œuvre. La bande dessinée reste un média dévalorisé et stigmatisé aux États-Unis. La constante référence à l'adolescence supposée du spectateur se comprend aussi comme le rappel que l'œuvre d'Alan Moore est la source première du film. Au-delà de la traditionnelle perspective auteuriste qui se révèle dans la critique du *New York Times* et qui réserve l'expression politique aux films à forte légitimité culturelle, la résistance au discours du film vient certainement de la surprise provoquée par une attaque de l'idéologie gouvernementale à travers des arguments de politique sexuelle et de biopolitique.

L'héroïsme terroriste de *V* existe comme une résistance à la politique de limitation des libertés individuelles en réponse aux attaques du 11 septembre. Ce que le film souligne, c'est la soumission de toute la population à une politique sécuritaire censée répondre à la menace terroriste à travers d'une part un contrôle renforcé de toute la population, et d'autre part la fabrication d'une rhétorique paternaliste et

⁶⁵⁶ « Initially scheduled to be released in November 2005, to coincide with Guy Fawkes Day, the film was delayed in the wake of the July bombing attacks in London. Since then, inevitable questions and objections have been raised about whether "V for Vendetta" turns a terrorist into a hero, which is precisely what it does do. Predictably, the filmmakers, actors and media savants have floated the familiar formulation that one man's terrorist is another's freedom fighter, as if this actually explained anything about how terror and power (never mind movies) work.

The more valid question is how anyone who isn't 14 or under could possibly mistake a corporate bread-and-circus entertainment like this for something subversive. You want radical? Wait for the next Claire Denis film. » Dargis (Manhola), « Who is this Masked Avenger ? Guy Fawkes, Count of Monte Cristo or a Clone ? », *The New York Times*, 17 mars 2006.

patriarcale aux allures protectrices et émancipatrices. Pour cela, *V for Vendetta* produit un contre discours mélodramatique qui répond au discours mélodramatique officiel du gouvernement. Encore une fois, nous comprenons le mélodrame selon la définition modale de Linda Williams, en opposition à la vision générique du terme. Andrew Feffer remarque que le discours de Bush dessine une tendance à opposer la « culture de la vie » représentée par les intérêts américains à une « culture de la mort » incarnée par les rivaux et notamment ceux qui utilisent la tactique terroriste.

La distinction mélodramatique de Bush entre la vie et la mort, le bien et le mal, peut apparaître à certains moments comme un renforcement du progrès des droits des femmes : sous la houlette de la culture de la vie, « le respect pour nos femmes » contraste singulièrement avec les discriminations et les violences faites aux femmes par les talibans et les mollahs iraniens. La « liberté » prétendument au cœur de la culture de la vie implique la participation totale et ostensible des femmes à la société civile, à l'économie et aux institutions étatiques (dont l'armée). Le parti républicain utilise cette comparaison pour recruter des femmes, en utilisant des slogans de campagne comme « W défend les femmes » et en promouvant des figures gouvernementales clés comme Condoleezza Rice. Cependant même si l'opportunisme de Bush élève de façon rhétorique le statut des droits des femmes et protège chevaleresquement leur dignité chez elles et à l'étranger, je voudrais argumenter que le cadre mélodramatique qui promeut et défend le respect, la liberté et la participation des femmes défait les gains — s'ils existent — de l'égalité entre les genres.

En exploitant le mélodrame comme un genre cinématographique et littéraire dans lequel les familles, les communautés et les nations sont défendues contre des menaces extérieures pathologiques, la rhétorique de la culture de la vie autorise, chez nous et à l'étranger, la sorte d'hétérosexualité normative qui lie le sort des femmes à des formes patriarcales de pouvoir politique, culturel et social.⁶⁵⁷

⁶⁵⁷ « Bush's melodramatic distinction between life and death, Good and evil, could appear in some iterations to endorse the advancements of women's rights : under the arc of the culture of life, « respect for our women » contrasts sharply with the discrimination and violence against women of the Taliban the Iranian mullahs. The freedom presumably fostered by the cultural life includes the ostensibly full participation of women in civil society, in the economy, and in state institutions (even in the military). The GOP uses such comfort revisions to recruit women, including campaign slogans like « W stands for Women » and promoting key administration figures like Condoleezza Rice. Yet even if Bush's opportunism rhetorically elevates the stature of women's rights and chivalrously protect their dignity home and abroad, I would argue that the melodramatic frame promoting and defending respects, freedom and participation for women undoes whatever gains, if any, might have been made for gender equality. Exploiting melodrama as a cinematic and literary genre in which families, communities, and nations are defended against pathological outside threats, the rhetoric of the 'culture of life' authorizes, at home and abroad, this sort of normative heterosexuality that ties the fate of women to patriarchal forms of political, cultural, and social power. » Feffer (Andrew), « W's Masculine Pseudo-Democracy : Brothers-in-Arms, Suicide Bombers, and the Culture of Life », in Ferguson (Micheale) et Marso (Lori Jo), *W Stands for Women. How the George W. Bush Presidency Shaped a New Politics of Gender*, Raleigh, Duke University Press, 2007, p. 89.

V for Vendetta renverse la modalité mélodramatique pour l'utiliser du point de vue non hétérosexuel à travers une figure du terroriste comme héraut de la résistance au patriarcat contemporain. La « culture de la vie » n'est pas célébrée dans le film à travers les valeurs patriarcales d'encouragement à la maternité dans sa première fonction reproductive ou dans la glorification de la féminité comme premier accessoire du soin et de la domesticité. Le film arrive à présenter l'action terroriste comme une pure action de résistance en évitant l'écueil de la représentation familiale. Il faut remarquer que l'absence du corps de V empêche la figuration d'une situation hétérosexuelle normée dans laquelle le corps est reproducteur en puissance et parental en attente. La déclaration d'Evey à l'inspecteur Finch, en énumérant des positions familiales contradictoires, annule ces positions et les invalide. V n'est ni un père, ni une mère, ni un frère, ni un amant, car il est tout cela en même temps, et donc aucun particulièrement. Les scènes romantiques du film ne conduisent jamais à l'exposition sexuelle. Même un baiser est rendu impossible par le masque. Feffer pousse ce raisonnement jusqu'à un point avancé :

Au cours de son histoire, Hollywood a élaboré une opposition entre une certaine « culture de la mort » et une « culture de la vie » dans les thrillers politiques et les histoires de guerre qui explorent le personnage du terroriste politique kamikaze comme une menace mélodramatique – c'est à dire comme une menace externe à l'ordre stable de la famille normative. ...] Je suggère que ces spectacles cinématographiques alignent le politique avec l'hétéronormativité mélodramatique dans un sens partagé par Bush, le Pape et les experts du terrorisme dans leur opposition entre une culture de la vie et de la mort.⁶⁵⁸

Bien que l'approche générique de Feffer limite son propos par une mauvaise compréhension de la modalité mélodramatique, son rapprochement entre la rhétorique hollywoodienne et celle des tenants d'un discours hétéronormatif soutient notre démonstration. C'est ce discours que *V for Vendetta* dynamite par son approche et son récit.

La postérité du masque de Guy Fawkes après le film corrobore la portée de ce dernier et montre que les idées du film ont rencontré le public qu'il visait, malgré les oppositions des critiques à l'époque. En effet, alors que toutes les critiques regrettent la

⁶⁵⁸ « Over the course of its history, Hollywood film has elaborated the contrast between something like the « culture of death » and « the culture of life » in political thrillers and war stories that explore the character of the suicidal political terrorist as a melodramatic threat – that is, as an external menace to the stable order of the normative family. ...] I suggest that such cinematic spectacles align the political with the melodramatically hetero-normative in the sense shared by Bush, the Pope, and terrorism experts in their opposition of the cultures of death and life. » *Ibid.*, p. 95-96.

disparition du visage et du corps de l'acteur Hugo Weaving dans le personnage de V, il semble que ce soit justement cette absence de corps qui assure le succès et la pérennité du masque parmi les mouvements d'opposition que *The Economist* appelle « postmodernes ». Le magazine rappelle que le masque devient l'emblème du groupe de « hacktivistes » *Anonymous* deux ans après la sortie du film en 2008⁶⁵⁹ dont le code de conduite précise comme règle numéro 17 : « Couvrez votre visage. Cela évitera votre identification sur des vidéos faites par des opposants.⁶⁶⁰ » Le magazine soutient que ceux qui choisissent de défiler dans les rues des villes internationales s'inspirent directement de la dernière scène du film et cherchent à recréer ce mouvement de foule qui clôt *V for Vendetta*. Or le succès du masque est mondial. Il est porté lors des printemps arabes, des différents mouvements d'*Indignés* et *Occupy*, lors des émeutes en Thaïlande en 2012 et des manifestations en Turquie et au Brésil en 2013. Il est cependant peu probable que la rébellion sociale soit accompagnée d'une conscience de la teneur anti-patriarcale et anti-hétéronormative de ce symbole.

C. Les premiers essais d'œuvres de mémoire et le retour du corps musulman dans *United 93* (Paul Greengrass, 2006)

Alors que le cinéma se montre particulièrement rétif à représenter immédiatement la nouvelle situation contemporaine, la télévision a profité de cette opportunité pour aborder plus vite et plus frontalement les thèmes du terrorisme islamiste, des attaques et de toute la guerre contre la terreur. Dès le 21 septembre 2001, les principales chaînes s'associent pour programmer un téléthon de deux heures, *America : A Tribute to Heroes*, auquel participent de nombreux artistes de l'industrie hollywoodienne : présentateurs de télévision, acteurs, musiciens, etc. L'argent récolté doit être versé aux victimes des attaques⁶⁶¹. La soirée se conclut par l'intervention de Clint Eastwood, icône de la masculinité héroïque américaine blanche, jurant que le pays se lancerait bientôt à la recherche des responsables⁶⁶². *Law & Order* (*New York Police Judiciaire*, NBC 1990-2010) et *The West Wing* (*À la Maison Blanche*, NBC, 1999-2006) incorporent immédiatement des références aux événements dans certains épisodes en

⁶⁵⁹ « How Guy Fawkes Became the Face of Postmodern Protests », *The Economist*, 4 novembre 2014. Disponible en ligne : <http://www.economist.com/blogs/economist-explains/2014/11/economist-explains-3>. Consulté le 29 mars 2016.

⁶⁶⁰ « Cover your face. This will prevent your identification from videos taken by hostiles. » *Ibidem*.

⁶⁶¹ Prince, *op. cit.*, p. 236.

⁶⁶² *Ibidem*.

adoptant une position politique prudente et des avertissements à ne pas faire l'amalgame entre les terroristes et les Américains musulmans⁶⁶³. En 2002, de nombreuses chaînes diffusent des documentaires sur les attaques : Nova diffuse *Why The Towers Fell* (Garfield Kennedy et Larry Klein), The Learning Channel montre *World Trade Center : Anatomy of a Collapse* (Ben Bowie) et PBS produit *Heroes of Ground Zero* (Katharine English). Le 11 novembre 2001, les responsables des chaînes de télévision ont reçu de façon bien plus favorable la visite des représentants de la Maison-Blanche à Hollywood autour de Karl Rove, son porte-parole. La mise en œuvre des demandes gouvernementales par certaines chaînes ne se fait pas attendre. Dès 2003, Showtime commande au producteur Lionel Chetwynd le projet d'un film sur les événements récents. Le 7 septembre 2003, la chaîne diffuse *DC 9/11 : Time of Crisis*, un téléfilm réalisé par Brian Trenchard-Smith qui représente un Georges W. Bush (Timothy Bottoms) valeureux et héroïque, répondant immédiatement et sans hésiter aux attaques sur New York et Washington. La jeune guerre d'Irak n'effraie pas non plus la télévision. Ainsi, NBC produit *Saving Jessica Lynch* (Otage, Peter Markle, 2003) fondé sur le rapport par l'armée sur la libération de la soldate kidnappée Lynch, version contestée par la soldate elle-même *a posteriori*⁶⁶⁴.

La production cinématographique, tiraillée entre les pressions gouvernementales et les mauvais résultats des quelques productions qui s'étaient aventurées dans le thème terroriste, n'ose pas aborder le récit des événements du 11 septembre avant leur cinquième anniversaire en 2006. Deux films commémoratifs sortent cette année là : *WTC* d'Oliver Stone et *United 93* de Paul Greengrass. Dans sa politique des représentations, le premier ne diffère guère des productions qui l'ont précédé. *WTC* fait perdurer le tabou sur l'incarnation des terroristes et refuse de rendre compte du 11 septembre à travers son processus. L'événement n'est pas contextualisé et aucune mention n'est faite sur la nature politique ou religieuse de l'attaque. Oliver Stone déclare au *New York Times* : « Ce n'est pas un film politique. Le mantra est : ce n'est pas un film politique.⁶⁶⁵ » Pourtant dans le même article, Nicolas Cage parle de vérité historique : « Je le vois comme un récit qui décrit l'histoire. ...] Génération après génération, ils

⁶⁶³ *Ibidem*.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁶⁶⁵ « This is not a political film. The mantra is : this is not a political film. » Halbfinger (David), « Oliver Stone 'World Trade Center' Seeks Truth in the Rubble », *The New York Times*, 2 juillet 2006.

auront *United 93, WTC* pour se souvenir de cette histoire.⁶⁶⁶ » Bien qu'inspiré de faits réels endurés ce jour-là par John McLoughlin et Will Jimeno, seuls survivants de la compagnie de policiers qui travaillait dans la passerelle sous-terrainne reliant les deux tours, il est difficile de considérer *WTC* comme un drame historique – sans même parler de documentaire comme semble le suggérer Nicolas Cage. Cependant, il est intéressant que la représentation de l'événement puisse se faire sans aucune mention des terroristes, indispensables protagonistes de cette sinistre journée. Leur absence se comprend plutôt par un refus de l'incarnation que par un manque de présence, car en réalité, celle-ci est partout perceptible dans le film et devient presque obsédante. À l'image de l'ombre de l'avion qui passe à travers les tours et signale le moment attendu par tous les spectateurs, les terroristes semblent tapis dans l'ombre du récit. Les dimensions politiques de ce parti pris sont nombreuses et leurs subtilités permettent à Oliver Stone d'imaginer que son film ne sera pas lu dans ces termes. Pourtant, personne n'est réellement trompé et dès la sortie du film, de nombreuses réactions montrent clairement que le message politique du film est perçu. Le populaire éditorialiste réactionnaire Cal Thomas écrit : « C'est un des meilleurs films proaméricains, profamille, profoi, promâle, drapeau hissé, "Que Dieu bénisse l'Amérique" que vous puissiez voir.⁶⁶⁷ »

En effet, à l'inverse de *V for Vendetta*, ce film mémoriel est entièrement dédié au clivage hétéronormatif d'une « culture de la vie » qui s'opposerait à une « culture de la mort » et qui sert de distinction culturelle entre l'Amérique et ses ennemis dans la rhétorique politique de George W. Bush⁶⁶⁸. L'absence de corps terroriste fait jaillir un hymne à la reproduction hétérosexuée, à la parenté, au déni d'impuissance et à l'ordre patriarcal. Alors que lors des opérations sur le World Trade Center, les grands vainqueurs de l'héroïsme masculin national sont sans aucun doute possible les pompiers de New York⁶⁶⁹, le film de Stone choisit de raconter l'histoire de survie de deux policiers rattachés à la brigade du port : Port Authority Police Department. Alors que « la culture de la vie » se reflète entièrement dans la fonction des pompiers, la perception des forces

⁶⁶⁶ « I see it as a storytelling that depicts history. [...] Generation after generation goes by, they'll have *United 93, World Trade Center* to recall that history » *Ibidem*.

⁶⁶⁷ Thomas (Cal), « World Trade Center is a World-Class Movie », *realclearpolitics.com*, 21 juillet 2006.

Disponible en ligne:

http://www.realclearpolitics.com/articles/2006/07/world_trade_center_is_a_worldc.html. Consulté le 2 avril 2016.

⁶⁶⁸ Voir Feffer, *op.cit.*

⁶⁶⁹ Faludi, *op. cit.*, p. 65.

de police est plus ambiguë. La dimension répressive de la fonction ne disparaît pas derrière les tâches d'aide publique et de sécurité. Le policier incarne irrémédiablement l'ordre public, politique et patriarcal. Ainsi, *WTC* consacre de nombreuses scènes à dénoncer précisément cette dimension répressive pour l'habiller de la seule fonction de sauvetage et d'aide, allant jusqu'au sacrifice et à l'abnégation, afin de faire trôner la figure du policier dans le panthéon de la culture de la vie, côte à côte avec la figure du pompier. L'autorité patriarcale est d'abord présentée à travers sa dimension parentale et l'insistance sur la vie de famille menée par les deux protagonistes. Les premières séquences du film débutent dans leurs vies de famille et présentent John McLoughlin et Will Jimeno comme deux maris et pères. On retrouve ce discours fondamental sur l'héroïsme hétérosexuel en prise avec des forces terroristes opposées à la famille et à la reproduction, mais qui ne sont jamais montrées.

Dans le générique de fin, on apprend que Kearnes, un des personnages principaux, s'est finalement engagé à nouveau dans l'armée et est parti se battre deux ans en Irak. Alors qu'aucune mention du terrorisme, d'Al Qaida ou des raisons politiques des attaques n'est faite dans le film, l'annonce de ce départ pour l'Irak tend à tenir ce dernier responsable de la catastrophe. Le film soutient donc totalement la ligne politique du gouvernement à l'époque. Il soutient aussi une autre partie essentielle de la rhétorique gouvernementale et la dimension religieuse à laquelle on veut limiter l'événement. C'est aussi à travers le personnage de Kearnes que Stone plonge son film dans une étonnante métaphore religieuse. Quand ce dernier décide de partir sur *Ground Zero*, il passe prier dans sa chapelle. La caméra fait alors une plongée sur une bible ouverte sur la première page de l'Apocalypse de Saint Jean. Ce plan se fait l'écho de plusieurs prêcheurs fondamentalistes protestants qui citaient à l'époque ce texte biblique pour le comparer à l'actualité récente et appeler à une prochaine fin du monde⁶⁷⁰. Kearnes subit alors une vision et il voit le policier Jimeno prisonnier du monde souterrain de la catastrophe qui passe désormais pour une facile métaphore de l'enfer. L'utilisation de rayons lumineux qui viennent baigner les visages des protagonistes et apportent de l'espérance convoque encore une iconographie chrétienne évidente pour les spectateurs américains. L'absence de corps terroristes participe à l'illustration d'un monde mythique et manichéen où le Mal – invisible — semble être en lutte avec le Bien. Les agents du Bien sont visibles, héroïsés, leur chrétienté est mise en

⁶⁷⁰ Kellner, *op. cit.*, p. 106.

avant ainsi que certaines valeurs fondamentales de leur culture religieuse telle que le sacrifice et la valorisation du martyr que connaissent les deux protagonistes, mais aussi la procréation au sein de la famille hétérosexuelle mariée.

Dans le calendrier des sorties, *United 93* sort quelques mois avant WTC dans un grand émoi médiatique. Le film raconte un épisode particulier de la journée du 11 septembre et relate le seul échec dans la gigantesque organisation des multiples attentats contre New York et Washington ce jour-là : celui de la reprise de l'appareil par les passagers du vol United 93 et son crash dans la campagne de Pennsylvanie. Le scénario a été écrit après la parution du texte final de la commission d'enquête sur le 11 septembre⁶⁷¹ et essaie de rester au plus près de ce que la commission a reconstruit dans la suite d'événements liés au détournement. Le matin du 11 septembre 2001, quatre terroristes islamistes se préparent dans la salle de bains de leur chambre d'hôtel à New York. Ils se rendent ensuite à l'aéroport de Newark pour embarquer sur le vol United 93 à destination de San Francisco. Le vol part avec 40 minutes de retard avec à son bord 40 passagers et les 4 terroristes. Alors que Ben Sliney, le nouveau directeur des flux aériens nationaux arrive pour son premier jour de travail à ce nouveau poste, le vol American Airlines 11 a été détourné. Quelques minutes plus tard, l'appareil s'est encastré dans la tour nord du World Trade Center à Manhattan. Atterré par l'événement, le bureau comprend qu'il fait face à de multiples détournements quand ils apprennent que le vol United 175 vient d'exploser au contact de la tour sud du World Trade Center. Ils avertissent l'armée que le vol American Airlines 77 manque également à l'appel et qu'ils suspectent un troisième détournement. Alors que United 93 a atteint sa hauteur de croisière, les terroristes passent à l'action. Après avoir menacé les passagers avec une fausse bombe, ils entrent dans le cockpit et assassinent les pilotes. Sur le sol, quand Ben Sliney apprend que le vol American Airlines 77 vient de s'écraser sur le Pentagone, il décide de forcer à l'atterrissage tous les appareils survolant le territoire américain et de fermer l'espace aérien national à tout trafic. À bord du vol United 93, les passagers sont contactés par leurs proches en raison de la faible altitude à laquelle les terroristes font voler l'appareil. Ils apprennent alors les attentats sur le World Trade Center et décident de reprendre le contrôle de l'appareil pour empêcher qu'il ne serve au même objectif. Alors qu'ils arrivent à éliminer les terroristes restés dans la cabine, la prise du cockpit

⁶⁷¹ « Paul Greengrass Interview », *indieLondon*. Disponible en ligne : <http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/united-93-paul-greengrass-interview>. Consulté le 12 mars 2016.

donne lieu à de violents combats qui poussent les terroristes à écraser l'appareil pour avorter leur mission.

Le film est réalisé par le Britannique Paul Greengrass. Le choix de ce réalisateur étranger peut s'expliquer par une attitude prudente de l'industrie qui souhaite probablement confier ce dangereux projet à un réalisateur expérimenté sur le terrain miné du film de mémoire. Greengrass s'est illustré par deux films qui traitent de traumatismes nationaux : *Bloody Sunday* (2002) sur la fusillade par l'armée britannique d'une manifestation pacifique à Derry en Irlande du Nord le 30 janvier 1972 et *Omagh* (2004) sur un attentat à Omagh en Irlande du Nord le 15 août 1998. Selon lui, ces deux films traitent d'une erreur politique présente dans les réponses américaines au 11 septembre : celle de répondre à un événement politique violent par une escalade de violence⁶⁷². Cependant, même si le choix de confier ce premier film à un réalisateur britannique s'explique par son expérience, force est de constater que Universal accepte également que le film soit entièrement tourné dans les studios de Pinewood à Londres⁶⁷³. Cette décision révèle la volonté de mettre une certaine distance avec le territoire traumatisé. Peut-être la production craint-elle la pression médiatique ? En effet, une polémique éclate dès les premières diffusions de la bande-annonce. Le cinéma AMC Loews Lincoln Square à New York décide de ne pas la diffuser en réponse à des plaintes de spectateurs⁶⁷⁴. Ces derniers demandent un avertissement avant le début de la bande⁶⁷⁵. D'autres pensent que la bande-annonce ne devrait pas être distribuée du tout à Manhattan⁶⁷⁶. Les familles touchées par les attaques du 11 septembre dénoncent le manque de précaution et d'avertissement et « la politique du gain » que Universal mènerait en exploitant à des fins commerciales un événement tragique encore trop frais dans les mémoires⁶⁷⁷. Dès lors, « certains cinémas montrent un *making of* de *United 93*

⁶⁷² « Paul Greengrass Interview », *indieLondon*. Disponible en ligne : <http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/united-93-paul-greengrass-interview>. Consulté le 12 mars 2016.

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ Waxman (Sharon), « Universal Will Not Pull 'United 93' Trailer, Despite Criticism », *The New York Times*, 4 avril 2006 ; Brown (Scott), « The 'United 93' controversy continues », *Entertainment Weekly*, 5 avril 2006.

⁶⁷⁵ Waxman, *Ibidem*.

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁶⁷⁷ *Ibidem* ; Brown, *op. cit.*

qui explique certaines idées et la méthodologie derrière le film qui décrit les événements en temps presque réel »⁶⁷⁸.

Or les familles sont un enjeu essentiel dans le débat médiatique et commercial qui se joue ici, car *United 93* est un film de mémoire. Il touche évidemment au trauma national dont la représentation publique se fait principalement à travers elles. Ainsi, les arguments se cristallisent autour des familles qui donnent leur avis sur la pertinence d'une représentation cinématographique. Leurs voix passent pour une autorité légitime et indépassable. *The New York Times* cite

Tom Roger dont la fille de 24 ans, Jean, était hôtesse de l'air sur le vol 11 d'American Airlines qui a percuté la tour nord, dit qu'il aurait souhaité que les studios présentent la bande annonce à d'autres familles touchées par le 11 septembre. « Ce n'est pas la première fois que quelqu'un essaie d'exploiter l'histoire de cet événement. Ça ne me dérange pas. Mais on devrait mettre un avertissement avant la bande-annonce. Je ne sais pas comment traiter ces choses avec plus de sensibilité. Mais c'est le cœur du problème. »⁶⁷⁹

Le même article cite deux autres parents de victimes. De leur côté, Universal et Greengrass insistent beaucoup sur le soin porté à consulter les familles de ceux qui étaient dans le vol United 93. Quand on demande au réalisateur de définir sa vision du succès du film, il répond :

Honnêtement, vraiment, plusieurs choses, je pense. Un ou deux obstacles qu'il faut dépasser. Premièrement, il ne doit pas être rejeté par les familles. ...] Toutes l'ont vu désormais. Peut-être une ou deux doivent encore le voir. Il a été reçu avec un grand et sincère soutien. Nous nous sommes tous sentis soulagés, car je ne pense pas que l'on puisse dire que c'est un film facile à regarder. On craint de ne pas avoir bien résumé ou de les avoir blessés. Et ils ne sont pas tous forcément d'accord entre eux ; c'est un groupe assez divers, avec des points de vue différents sur les événements. C'est un vrai soulagement.⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ « Some theaters are showing a promotional spot about the making of "United 93" that explains some of the thinking and methodology behind the film, which depicts events in roughly the amount of time in which they occurred. » Waxman, *Ibidem*.

⁶⁷⁹ « Tom Roger, whose 24-year-old daughter, Jean, was a flight attendant on American Flight 11, which flew into the north tower, said he wished the studio had somehow notified other 9/11 families about the trailer. "It's not the first time someone is trying to exploit the history of this event," he said. "I don't have a problem with it. But there's a warning that ought to be put in advance of the trailer. I don't know how these things can be treated in a more sensitive manner. But that's the issue." » *Ibidem*.

⁶⁸⁰ « Honestly, truly, I think a number of things. A couple of hurdles it has to get through. Firstly it has to not be rejected by the families. They have all seen. Maybe one or two still have to see it. It's been marked by great, sincere support. We all felt incredibly relieved, because I don't think you can say it's an easy film to watch. There's the fear you've pitched it wrong or you've upset them. And neither do they all necessarily agree with each other; they're quite a diverse group of people, with different views about that event. That's very relieving. » Merchan (George), « Exclusive Interview : Paul Greengrass (United 93) »,

Dans un autre entretien de l'époque du tournage, il ajoute :

Je l'ai souvent dit – quand je réalisais des films en Irlande du Nord – si vous voulez comprendre quelques vérités profondes sur la violence politique, allez parler aux gens. Vraiment, allez parler aux personnes dont la vie a été détruite. Les familles de *Bloody Sunday*, les familles d'*Omagh*, les familles du vol United 93, ce qui est extraordinaire c'est qu'on trouve très peu de soif de vengeance. Occasionnellement, on en trouve quelques poches, mais son absence est remarquable. ...] Ces dernières semaines, on a dû me poser 300 fois la question : « Est-ce trop tôt ? » Je comprends cette question, mais jamais une famille du 11 septembre ne me l'a posée. Beaucoup m'ont dit : « Pourquoi cela a pris tant de temps ? » Et je pense que cela nous ramène au problème et que la question vraiment posée est : « Est-ce trop tôt pour nous ? »⁶⁸¹

Il est étonnant de constater ce souci des familles, car en réalité, comme le décrit bien Susan Faludi, dès le lendemain des attaques, la société s'est emparée de cet épisode pour en fabriquer un mythe national puissant sur la résistance héroïque d'Américains moyens face à une extrême adversité. Elle montre bien que cette fabrication mythique, à partir d'actes véritablement exceptionnels, tourne en stratégie de vivification des valeurs masculines et patriarcales au détriment de la réalité dans laquelle les femmes ont joué un rôle bien plus important que celui qui leur est accordé dans les représentations médiatiques. Le film de Greengrass ne fait pas exception.

L'héroïsme du vol 93 reposait sur quelques brefs appels téléphoniques – notamment la remarque de Thomas Burnett à sa femme qu'ils allaient devoir faire quelque chose – et les derniers mots énigmatiques de Todd Beamer, après la récitation de la Prière du Seigneur, entendue par un opérateur de chez Airfone : « Vous êtes prêts ? OK. On fonce. » En dehors de cela, les médias se sont fondés sur les déclarations des familles que leurs êtres aimés étaient « un mec responsable » (Jeremy Glick), « un mec fonceur » qui « n'aimait pas qu'on lui dise non » (Todd Beamer), et un homme qui « ne se serait jamais couché sans se

chud.com, disponible en ligne : <http://www.chud.com/6538/exclusive-interview-paul-greengrass-united-93>. Consulté le 12 mars 2016.

⁶⁸¹ « I've said it many times before – when I've made films in Northern Ireland – if you want to understand some of the deeper truths around political violence, go and talk to people. Truly, go and talk to people whose lives have been destroyed by it. That's when you really get to the heart of it. And if you spend time with the Bloody Sunday families, with the Omagh families, with the United 93 families, the extraordinary thing is that you find very little thirst for revenge. Occasionally, you find little pockets of it, but it's marked by its absence. ...]In the past few weeks, I must have been asked 300 times, "is it too soon?" I understand the question but I've never been asked it by a family of 9/11. I've had many of them say: "Why did it take so long?" And I think it goes to the same issue and that what we're really asking is: "Is it too soon for us?" » *indielondon.com, op. cit.*

battre » (Thomas Burnett) – remarques traitées par les médias correspondants comme de vraies sources.⁶⁸²

Faludi montre également que les médias se concentrent largement sur les allures athlétiques des hommes que l'on suppose avoir repris l'appareil des mains des terroristes. *Times* notamment les présente par tailles et par pratiques sportives comme si ces éléments rendaient obligatoires le courage et la bravoure⁶⁸³. CNBC essaie même de montrer qu'un vol pour San Francisco au départ de Newark est un « express à battants. Il faut vouloir voler à San Francisco à 8 heures du matin. Dans les banlieues du New Jersey, ça veut dire se lever à 4 ou 5 heures pour y être. Il y a des vols plus tard dans la journée.⁶⁸⁴ » Dans le tapage médiatique, aucune place n'est laissée aux femmes à bord de l'appareil et à leurs actions, même quand des témoignages existent. Faludi rappelle, par exemple, que l'hôtesse de l'air Sandra Bradshaw avait également émis un appel téléphonique chez elle pour raconter les événements et sa participation, avait fait bouillir de l'eau et décidé de s'élancer à la rencontre des terroristes avec cette seule arme. « On va essayer de leur jeter de l'eau et de reprendre l'appareil », dit-elle dans un message à son mari⁶⁸⁵. Mais comme le fait remarquer l'auteure :

D'autres appels téléphoniques ont pu être enregistrés et démontrer le courage des hôtesse de l'air et des passagères. Mais ces histoires n'ont jamais bénéficié de l'adulation des mêmes médias. La construction du mythe exigeait des sauveurs mâles et des femmes prisonnières. Dans ce récit, le café de Sandra Bradshaw ne pouvait pas devenir un symbole du courage américain. On confia un autre rôle aux hôtesse, celui de demoiselles effrayées que la détresse transforma en sirènes involontaires. Comme le dit *Newsweek* « les cris des hôtesse ont pu faire sortir les copilotés de leur cockpit ». Il n'y avait aucune place pour des héroïnes d'action.⁶⁸⁶

⁶⁸² « Flight 93 heroism rested on a few brief cell phone calls – most notably, medical-device executive Thomas Burnett's remark to his wife that they were going to have to do something – and the last enigmatic words of software sales man Todd Beamer, after reciting the Lord's prayer, overheard by an airfone operator : « you're ready. Okay. Let's roll. » Beyond that, the media based their case on the assertions of family members that their loved one was « to take charge guy » (Jeremy Glick), « a go-to guy » who « didn't take no for an answer » (Todd Beamer) - remarks treated by the network correspondents like hard to news leads. » Faludi, *op.cit.*, p. 56

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁸⁴ « overachiever express. You've got to want to fly to San Francisco at 8 AM. In Jersey suburbs, that means waking up at 4 or 5 a.m. to get there ; there are later flights later in the day. » *Ibidem.*

⁶⁸⁵ « We're going to throw water on them and try to take the airplane over. » *Ibidem.*

⁶⁸⁶ « Other phone calls recorded female flight attendants and female passengers displaying courage. But these stories never garnered the same media adulation. That me taking shape demanded male rescuers and female captives. In that story, Sandra Bradshaw's coffee could not become a symbol of American gumption. The flight attendants were assigned another role, as frightened damsels whose distress turned them into inadvertent sirens. As *Newsweek* put it, "The scream of the attendants may have collared the copilots out of their cockpits". There was no place for living-action heroines. » *Ibid.*, p. 57-58.

Il semble clair que l'attrait pour l'histoire du vol United 93 repose principalement dans la possibilité de transformer des victimes en héros. Parmi les quatre avions détournés le 11 septembre 2001, seul ce vol permet d'écrire l'histoire sous une lumière héroïque, faible lueur d'espoir pour une nation plongée dans le traumatisme d'une castration symbolique aussi fulgurante

Le débat vient aussi de l'impossibilité d'obtenir un récit fiable par un témoin direct puisqu'il n'existe aucun survivant. Les événements ont été reconstruits *a posteriori*, à partir des indications provenant des boîtes noires et de bribes de dialogues interceptés. La commission d'enquête du 11 septembre décide de ne pas enregistrer les témoignages des passagers et ils sont absents de son rapport. Ce qui se joue est multiple et complexe. Cette reconstruction mémorielle doit fabriquer une mémoire mythique et héroïque tant au niveau national qu'au niveau familial. Ce processus d'héroïsation passe par l'affirmation de valeurs masculines et guerrières qui doivent compenser les sentiments de victimisation et d'anéantissement perçus au lendemain des attaques. Les fréquentes références faites à la force physique – supposée puisque déduite des mensurations ou des pratiques sportives – de quelques passagers indiquent clairement la volonté de faire basculer les enjeux du rapport de force et du combat pour la maîtrise de l'hégémonie masculine du camp des terroristes vers le camp des victimes.

A l'intérieur de cet enjeu, la représentation des corps terroristes s'avère être une gageure supplémentaire. La production du film en Angleterre permet de trouver des acteurs britanniques d'origine arabe et de résoudre le problème du casting que certains films hollywoodiens ont pu connaître dans les années récentes. En effet, alors qu'avant le 11 septembre, le signifiant racial moyen-oriental pouvait très bien être incarné par un acteur juif, latino, Afro-Américain ou indien, il semble que l'actualité pousse les studios vers une plus grande précision physiologique. Les caractéristiques raciales qui constituaient les personnages de *l'Arabland* gênent désormais l'industrie. *The Los Angeles Times* rapporte :

Alors que les cinéastes racontent des histoires sur le 11 septembre et sur d'autres attaques, réelles ou fictives – parmi une liste en constante expansion on trouve *Munich*, *Syriana*, *Paradise Now* et vendredi prochain, *United 93* – la recherche de jeunes acteurs moyen-orientaux augmente. Mais les réalisateurs et les directeurs de casting doivent convaincre ces acteurs que leur cause cinématographique est plus noble que celle des générations précédentes qui avaient l'habitude de décrire les Arabes comme de grotesques fous fanatiques.

Les acteurs qui jouent des terroristes, des kamikazes et des pirates de l'air dans ces films sont pris dans un choix cornélien : ce qu'ils trouvent intéressant dans ces rôles – la complexité des personnages, leurs claires motivations, la possible histoire d'amour – est également source de critiques, car cela humanise des individus que certains considèrent comme des montres.⁶⁸⁷

L'article du *Los Angeles Times* raconte que Khalid Abdalla qui incarne Ziad Jarrah, libanais et chef présumé des terroristes sur le vol United 93, a hésité à accepter le rôle dans le film. Acteur britannique d'origine égyptienne, Abdalla est conscient des stéréotypes hollywoodiens, mais il dit avoir été convaincu par les films précédents de Greengrass⁶⁸⁸. Les autres acteurs engagés avouent aussi avoir eu les mêmes réserves. Jaimie Harding, britannique d'origine soudanaise qui interprète le terroriste saoudien Ahmed Al Nami, avoue avoir pensé que ce rôle pourrait autant aider que mettre fin à sa carrière d'acteur⁶⁸⁹. L'acteur le plus remarquable de ce groupe est assurément Lewis Al Samari qui incarne Saïd Al Ghamdi. D'origine irakienne, il a vécu assez longtemps en Irak pour être engagé dans l'armée de Saddam Hussein⁶⁹⁰. Il s'échappe du pays en 1993 et arrive au Royaume-Uni en 1998⁶⁹¹. De façon surprenante, ce passé fait écrire au magazine *Time* que « quand c'était possible, Greengrass a choisi des personnes proches de leur rôle⁶⁹² » et établit ainsi un lien injustifiable entre un soldat irakien et un terroriste d'Al Qaida.

Tout comme le point de vue du *Time*, le film de Greengrass comporte aussi une certaine ambivalence dans la représentation des terroristes. Les craintes des acteurs se trouvent intégralement justifiées, même si Abdalla déclare lors de la promotion du film que ce dernier « n'était pas un film avec des stéréotypes⁶⁹³ ». *United 93* reprend un point

⁶⁸⁷ « As filmmakers tell a number of stories about Sept. 11 and other attacks both real and fictionalized -- a rapidly growing list that includes "Munich," "Syriana," "Paradise Now" and Friday's "United 93" -- there's increased demand for young Middle Eastern actors. But directors and their casting agents must convince those actors that their cinematic cause is more noble than that of directors a generation ago, who routinely depicted Arabs as cartoonish, fanatical madmen.

The actors who play terrorists, suicide bombers and hijackers in this new crop of films are caught in a delicate predicament: The very things they find attractive in playing these parts -- three-dimensional characters, understandable motivations, the occasional love interest -- also open up their films to criticism for humanizing individuals that some consider monsters. » Horn (John), « Do They Really Want the Part ? », *Los Angeles Times*, 26 avril 2006.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

⁶⁸⁹ Timiraos (Nick), « Want to Play a Terrorist? Actors Face a Dilemma », *The Wall Street Journal*, 11 avril 2007.

⁶⁹⁰ « US bars United 93 star from premiere », *The Guardian*, 24 avril 2006. Disponible en ligne : <http://www.theguardian.com/film/2006/apr/24/news1>. Consulté le 14 mars 2016.

⁶⁹¹ *Ibidem*.

⁶⁹² Keegan (Winters), « Let's Roll! Inside the Making of *United 93* », *Time*, 9 avril 2006. Disponible en ligne : <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1181589,00.html>. Consulté le 14 mars 2016.

⁶⁹³ Horn, *op. cit.*

de vue gouvernemental sur la Guerre contre la terreur : sa dimension essentiellement religieuse. Alors que la dimension politique de l'islamisme pourrait être mise en avant, au moins autant que sa rhétorique religieuse, le récit prend une lecture presque uniquement religieuse des événements. À travers ce prisme, l'incarnation des terroristes participe à un autre phénomène culturel américain contemporain : la racialisation de l'islam et des musulmans. Le film s'ouvre sur un fond noir. La bande-son projette immédiatement une voix masculine qui murmure en arabe. Le premier plan s'ouvre sur un coran que le second plan place dans les mains de Ziad Jarrah lisant à voix basse dans sa chambre d'hôtel à New York. Un compagnon lui dit qu'il est temps de commencer à se préparer. La réplique est traduite et sous-titrée en anglais. Ziad regarde vers son compagnon et répond mais sa réponse n'est pas traduite. Par son signe de tête, on comprend qu'il approuve. Le fond noir revient. Des percussions sourdes et lointaines se font entendre. Les premières lignes du générique sont formées par des lettres blanches sur un fond noir. La dramatisation est sobre, mais puissante. Alors que la grosse caisse continue à un rythme lent, un nouveau plan sous forme de travelling aérien montre une vue de Manhattan que l'on reconnaît grâce aux typiques taxis jaunes. L'oraison de Ziad continue de nourrir la bande-son. Le plan aérien donne une dimension mystique et un point de vue narratif divin. Le récit revient dans la chambre des terroristes. La caméra s'installe derrière la porte de la salle de bains et dans l'entre-bâillement, on voit Ahmed nu et de dos qui se rase le pubis. D'autres plans successifs dans la séquence montrent les hommes en train d'embrasser leurs corans et de prier sur leurs tapis. Évidemment, il n'y a pas lieu de nier les convictions religieuses des terroristes qui s'embarquèrent sur le vol United 93 le 11 septembre 2001. Il n'est pas non plus question de nier la dimension religieuse de l'islam politique. Cependant il faut faire plusieurs remarques dans le choix d'organisation du récit filmique et dans leurs conséquences sur la caractérisation des personnages terroristes. D'abord, il apparaît clairement une orchestration de la confusion entre l'islam et l'islam politique. Comme c'était déjà le cas dans *The Siege*, le spectacle de la pratique religieuse musulmane est proposé aux spectateurs comme signe annonciateur d'une violence imminente. Or l'islam politique a deux volets : son objectif politique et sa rhétorique religieuse. Greengrass élimine totalement le premier volet pour ne présenter aux spectateurs que le second. Les corps terroristes sont entièrement pris dans des rituels religieux qui ne semblent exister que pour eux-mêmes et ne servent aucun projet politique. Prière, rasage rituel, langue liturgique, fétichisme religieux

deviennent autant de signes exotiques et effrayants montrés hors de tout contexte de revendication politique ou géopolitique. Pendant que la prière continue de remplir la bande-son, un insert montre Ahmed glisser un couteau dans son pantalon. La prière musulmane semble accompagner chaque signe de violence inexplicable et inexpliquée, qui devient ainsi inhérente à la religion musulmane elle-même et non pas à aux courants islamistes particuliers. Dans le plan qui les mène à l'aéroport, la voiture passe par des quais industriels où apparaissent des containers blancs sur lesquels est inscrit : *God Bless America* (Que Dieu bénisse l'Amérique). L'affrontement religieux est ainsi présenté par une opposition entre deux camps définis par leur croyance. Bien que la caractérisation ultérieure des personnages insiste sur leurs doutes, leurs hésitations et complexifient ainsi des terroristes généralement représentés dans une attitude robotique et monolithique, la mise en scène de Greengrass dans *United 93* participe à l'accréditation d'une lecture essentiellement religieuse des événements et raconte le début de ce qui peut passer pour une guerre de religions.

Dans les séquences suivantes, les corps terroristes sont surtout des corps silencieux plongés dans un océan de dialogues et de bribes de conversation. À partir de leur arrivée à l'aéroport, le groupe de quatre hommes passe les contrôles et s'installe dans la salle d'embarquement en attendant l'heure de départ. Le montage présente successivement les passagers, les membres de l'équipage, les contrôleurs de l'air engagés dans des dialogues dont la bande-son rend clairement compte. À l'inverse, les corps terroristes sont plongés dans un silence concentré et angoissé. La production avait déjà travaillé à séparer les acteurs jouant les terroristes des autres acteurs. Ils ne se sont rencontrés que sur le tournage des scènes dans l'avion⁶⁹⁴. La tension psychologique provient également de la participation de personnes réelles impliquées dans les événements comme Ben Sliney, directeur de la surveillance des espaces aériens et qui prenait son poste le 11 septembre 2001 précisément ; J.J. Johnson qui joue un pilote et Trish Gates qui interprète l'héroïque Sandra Bradshaw travaillent tous les deux pour la compagnie United et interprètent donc les rôles de collègues défunts.⁶⁹⁵ Cette tension palpable à travers le silence des terroristes produit deux effets : d'un côté, les motivations des quatre hommes paraissent réalistes, car imprégnées de doutes et d'hésitations qui apportent de la crédibilité au projet et de l'humanisme au personnage.

⁶⁹⁴ Keegan, *op. cit.*

⁶⁹⁵ *Ibidem.*

D'un autre côté, l'aphasie des corps terroristes est une déshumanisation face à tous les autres personnages qui parlent entre eux. Khalid Abdalla perçoit bien la complexité de son personnage :

Parmi les 19 pirates, il est vraiment le plus étrange. Il a reçu une éducation séculaire, il était scolarisé chez les chrétiens, il avait une petite amie en Allemagne, il a essayé d'abandonner l'opération en juillet 2001. Il est le seul parmi tous les pirates qui gardait un contact régulier avec sa famille – le 9 septembre il les a appelés pour leur dire qu'il les verrait le 22 pour un mariage. Son père est député au Liban, il est laïque, n'a aucun lien avec ce que son fils a fait et le dénonce. Ce n'est pas l'histoire stéréotypée qu'on attend – un père avec une grosse barbe qui dit à son fils combien l'Amérique est mauvaise et qu'il faut faire quelque chose.⁶⁹⁶

Dans son jeu, Abdalla utilise le silence pour rendre compte de ce portrait de jeune homme torturé et hésitant. La langue arabe ostracise encore les terroristes des autres personnages et installe une distance antagoniste artificielle entre eux et les spectateurs. Il semble logique que les quatre hommes utilisent l'arabe pour communiquer – rarement – entre eux. Il est plus surprenant de les voir hurler des ordres en arabe aux passagers alors qu'il semble bien que tous les terroristes soient en mesure de s'exprimer parfaitement en anglais.⁶⁹⁷ Parmi les dialogues en arabe, de nombreuses phrases ne sont pas traduites en anglais et restent donc incompréhensibles pour la majorité des spectateurs. Ces dialogues ne comportent aucune information essentielle, mais l'absence de traduction participe à l'exotisme déshumanisant et réifiant des personnages terroristes.

La réification trouve peut-être son état le plus paradoxal et le plus intéressant dans l'étrange insistance de la mise en scène à mettre en valeur les corps terroristes. Lewis Al Samari qui interprète Said Al Ghamdi et le très jeune Jamie Harding (19 ans) qui incarne Ahmed Al Nami, se retrouvent dévêtus sans aucune justification diégétique. Ahmed/Jamie est choisi pour illustrer le rasage des poils corporels, rituel rigoriste

⁶⁹⁶ « Out of the 19 hijackers, he's very much the odd one out. He had a secular upbringing, he went to a Christian school, he had a girlfriend in Germany, he tried to pull out of the whole operation in July 2001. He was the only one out of all the hijackers to keep in regular contact with his family – on September 9 he had called them to say that he'd see them on the 22nd for a wedding. His father is an MP in Lebanon who is also a secular man and who has no relationship essentially and totally disagrees with what his son did. It's not the stereotype story that you'd expect – a big bearded father at home telling his son about how bad America is for the whole of his life and saying he must do something. » « Khalid Abdalla interview », *Indielondon.com*. Disponible en ligne : <http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/united-93-khalid-abdalla-interview>. Consulté le 13 mars 2016.

⁶⁹⁷ *Rapport de la commission d'enquête du 11 septembre*, Paris, Éditions des Équateurs, 2004, trad. Bégaud et alt., p. 274-281.

véridique⁶⁹⁸, mais qui revêt pour un public ignorant des rites musulmans une signification exotique et érotique inquiétante dans le contexte d'une action terroriste. Le public est pris dans une perplexité orientaliste qui correspond bien à une longue tradition ambivalente face à deux islams vus d'Occident : un islam d'interdits et un islam sensuel à l'écoute des plaisirs⁶⁹⁹. Un premier plan avait déjà montré le rasage de la poitrine. Quelle spécificité l'insertion d'un plan sur le rasage du pubis apporte-t-elle ici ? On ne peut que constater la volonté de lier la pratique islamique - et islamiste - à la sexualité par un discours orientaliste qui privilégie les règles sexuelles dans sa fascination pour l'islam. Le corps musulman devient espace de rêve exotique, même si ce corps est terroriste. La teneur érotique ne cède pas entièrement la place à la terreur qui apporte une dimension inquiétante et fascinante.

Lors des scènes du détournement, on remarque qu'en l'absence de détails sur le déroulement réel des événements, le récit et la mise en scène proposent de dévêtir immédiatement deux des quatre terroristes présents. Le premier arrache sa chemise pour découvrir la – fausse — bombe qu'il cache. La bombe est attachée à sa poitrine, au-dessus d'un débardeur blanc (FIG. 30). L'histoire iconographique de ce vêtement est riche en connotations diverses, empruntées d'affirmations masculinistes. Ce vêtement met particulièrement en valeur la poitrine et les bras, symboles attractifs de virilité. Le second terroriste, Saïd, interprété par l'ancien soldat irakien, reste en débardeur blanc jusqu'à la fin du film. Il porte les marques d'une certaine ambivalence du spectacle de la terreur : son corps très athlétique, imberbe ou rasé, luit de transpiration à la manière d'un lutteur huilé. Comme pour ne pas paraître trop séduisant, il porte les traces de sang de l'attaque contre les pilotes. Le récit insiste à plusieurs reprises sur son souci d'effacer ces traces, ce qui permet de filmer de près le corps athlétique de Saïd/Lewis tout en mettant le sang en valeur (FIG. 31). Ainsi, pouvoir d'attraction et pouvoir de répulsion se mélangent dans le plan.

⁶⁹⁸ Voir Lagrange (Frédéric), *Islam d'interdits, Islam de jouissances. La recherche face aux représentations courantes de la sexualité dans les cultures musulmanes*, Habilitation à Diriger la Recherche, Université de Paris IV Sorbonne, 2007-2008, p. 57.

⁶⁹⁹ *Ibidem*.



FIG. 30 : Ahmed Al Haznawi (Omar Berdouni), *United 93* (1 h 1 min 1 s)



FIG. 31 : Saïd Al Ghamdi (Lewis Al Samari), *United 93* (1 h 9 min 58 s)

United 93 représente les corps terroristes sans apporter aucune rupture significative avec la nouvelle tradition orientaliste apparue à la fin des années 1990. Cette dernière, avait déjà introduit la racialisation du corps musulman et avait assuré la transmission du discours orientaliste du corps arabe vers le corps islamique. Ainsi, le corps musulman hérite de l'ambivalence orientaliste qui le décrit systématiquement comme porteur d'attraits sexuels et comme marqueur d'une violence potentielle inhérente. En réalité, la dimension terroriste ne produit que peu d'éléments originaux et spécifiques. Bien que ces attentats aient engendré des répercussions géopolitiques majeures et des transformations à long terme des relations internationales, le savoir général et populaire disponible sous forme de représentations culturelles était effectif avant les attaques et sert à les présenter au public américain à travers des stéréotypes ethniques et raciaux sans lien avec la violence politique terroriste ni avec l'islam politique. Cependant, représenter les corps des adversaires pose véritablement problème dans le contexte de la Guerre contre la Terreur. En effet, toute la rhétorique officielle s'efforce de ne pas incarner l'adversaire : la terreur n'a pas de corps *a priori*. Les guerres d'Afghanistan et d'Irak sont faites contre un « Axe du Mal », pas contre leurs populations.

American Airlines Flight 11 suspects (World Trade Center)



Satam M. Al
Suqami

Abdulaziz
Alomari

Waleed M.
Alshehri

Wail M.
Alshehri

Mohamed Atta

United Airlines Flight 175 suspects (World Trade Center)



Marwan Al-
Shehhi

Ahmed
Alghamdi

Mohand
Alshehri

Hamza
Alghamdi

Fayez Rashid
Ahmed Hassan
Al Qadi
Banihammad

American Airlines Flight 77 suspects (Pentagon)



Khalid
Almihdhar

Majed Moqed

Nawaf Alhazmi

Salem Alhazmi

Hani Hanjour

United Airlines Flight 93 suspects (Pennsylvania)



Saeed Alghamdi

Ahmad Ibrahim A.
AlHaznawi

Ahmed Alnami

Ziad Samir Jarrah

Conclusion

Au lendemain des attaques contre Oklahoma City en 1995, le portrait du terroriste présumé coupable avait fait la une de tous les magazines d'information. Le visage de la terreur incarnée par Timothy McVeigh avait marqué durablement les esprits et était resté longtemps dans les mémoires individuelles. Les Américains avaient eu aussi l'occasion de voir des images de McVeigh lors de son procès, d'entendre sa voix, ses réponses. Chacun avait pu voir bouger le corps du monstre quand il entrait et sortait du tribunal. Le corps de McVeigh était resté une réalité audiovisuelle tangible et familière. La situation est absolument différente pour les terroristes responsables du 11 septembre. Alors que chacune de leurs photos d'identité a circulé dans les médias et les réseaux sociaux, le public ne semble pas être arrivé à s'approprier ces visages ni ses corps avec la même facilité. Évidemment, la mort de chacun d'eux lors des attaques ne permettait pas de renouveler à l'envie les images disponibles. Cependant, il reste remarquable que l'attentat terroriste le plus meurtrier et le plus spectaculaire dans l'histoire mondiale ne soit attaché à aucune image de corps ou de visage précis. Ben Laden donne le sien à toutes les activités d'Al Qaida sans jamais commettre un attentat lui-même.

Le 11 septembre rend ce paradoxe particulièrement pressant alors que s'ouvre la première décennie du 21^e siècle. Jusque là, Hollywood avait produit des corps terroristes sans hésitation aucune et selon ses moyens de production industrielle. Les composantes culturelles, raciales, sexuelles variaient selon un contexte politique intérieur et international changeant, mais toujours représentable. Le cinéma hollywoodien est un cinéma de corps et le personnage terroriste participait à la kyrielle de prototypes incarnés. Quelques années seulement avant les attaques, *The Siege* montrait dans la pure tradition industrielle locale que les scénaristes avaient noté un changement de politique internationale : l'arrivée de l'islamisme comme force d'action planétaire. Les formules de production avaient alors fait glisser le personnage terroriste arabe nationaliste que l'on trouve encore dans *True Lies* vers le nouveau corps terroriste musulman que l'on voit dans *The Siege*. L'iconographie orientaliste avait été dénationalisée et islamisée, mais le corps du terroriste moyen-oriental restait reconnaissable, visible et spectaculaire.

L'aphasie hollywoodienne du lendemain des attaques se comprend par la prise de conscience de ce nouveau paradoxe de la représentation terroriste et des problèmes que posent désormais ces corps. Les images des tours en flammes avant qu'elles ne s'effondrent ont largement été décrites comme « hollywoodiennes ». Les moments les plus pénibles sont assurément ceux où les corps apparaissent : jetés dans le vide ou s'arrachant aux flammes. La douleur vient aussi de savoir que ces tours écrasent des milliers de corps invisibles à l'image en tombant. Le 11 septembre fait naître une nouvelle gêne dans la représentation du corps terroriste qui n'existait pas avant. Cette errance, cette absence omniprésente constitue la colonne vertébrale du film de Spike Lee, *25th Hour*. La séquence du vide de Ground Zero est à mettre en relation avec la problématique de disparition du corps de Maury, derrière les murs d'une prison ou par la fuite vers l'Ouest. Mais les attaques ne font pas naître un changement notable dans la construction de ce corps terroriste, désormais presque uniquement musulman. Ce dernier s'est construit au fil des décennies précédentes et il hérite des représentations arabes nationalistes principalement, mais pas uniquement, comme nous l'avons vu.

Le vrai changement du 11 septembre vient de la place centrale que le terrorisme et le corps terroriste occupent dans l'espace culturel. Il investit immédiatement les nouveaux enjeux inhérents au corps en général et à sa place dans la société contemporaine pour former un discours plus large sur la réaction patriarcale et la présence de la biopolitique dans le monde de l'après 11 septembre. Son absence même est signifiante et permet de former de nouveaux discours identitaires. Alors que *25th Hour* et *WTC* louent la guidance paternelle et les valeurs patriarcales hétéronormatives comme résistance aux attaques terroristes et comme nouvelles lignes de définition d'une « culture de la vie », *V For Vendetta* invite à la rébellion transidentitaire et au refus de la soumission à la violence patriarcale contre la violence terroriste. Ces nouveaux corps transgenres et transhumains ouvrent la voie aux représentations corporelles issues du 11 septembre.

Il faut désormais que Hollywood innove pour dépasser le traumatisme de voir ses recettes industrielles être appliquées dans la réalité et sortir du fantasme d'avoir inventé des corps de fiction qui semblent s'être incarnés pour provoquer la catastrophe nationale. Il faut désormais montrer le corps terroriste sous d'autres formes, avec d'autres représentations. Pour cela, l'industrie convoque un genre qui permet de brouiller les référents réels et fictionnels : la satire comique. De plus, loin de vouloir fuir

entièrement l'horreur de la réalité, elle s'en inspire à nouveau et propose une innovation subtile qui peut évoquer le corps terroriste sans jamais le mettre directement en scène sous la forme du *torture-porn*.

Chapitre 5. NOUVELLES STRATÉGIES DE REPRÉSENTATION DANS LES ANNÉES 2000.

Les années de la guerre contre la Terreur sont paradoxalement celles durant lesquelles Hollywood rencontre le plus de difficultés à représenter des corps terroristes. Pressée de tous côtés à prendre position, que ce soit en soutien à la politique gouvernementale ou fidèle à sa longue tradition progressiste, l'industrie hésite désormais à désigner clairement certains corps comme « terroristes ». Au cours de la décennie, les débats de l'actualité ont chargé le terme d'une densité politique et d'un potentiel polémique auxquels le public américain avait porté assez peu d'attention avant les attaques du 11 septembre 2001. Désormais, montrer un tel corps, le désigner ainsi, revient à prendre position dans des querelles qui déchirent toute la société. Alors que d'importantes manifestations contre les guerres menées en Afghanistan et en Irak sont organisées presque chaque fin de semaine dans les grandes métropoles du pays, George W. Bush est réélu président lors des élections de 2004 sur la promesse de continuer une politique dans laquelle la guerre contre le terrorisme reste une priorité absolue. Les nombreux scandales qui ponctuent les campagnes de l'armée américaine, l'usage avéré et revendiqué par les autorités de la torture, la surveillance généralisée et le fichage systématique des citoyens qui entrent en vigueur, tout cela force la société à ouvrir le débat sur les concessions que le système démocratique doit faire à la sécurité du pays. Dans un tel climat, le corps terroriste de fiction n'est plus jamais un simple corps de fantaisie. Il est irrémédiablement attaché à son référent réel omniprésent dans l'actualité et déterminant dans les changements de modes de vie que les Américains subissent pendant la décennie.

De plus, les recettes en provenance des marchés internationaux sont devenues si importants dans l'économie des grosses productions qu'un soin particulier doit désormais être apporté à la façon dont Hollywood représente le monde. En 2004, le marché extérieur correspond à 62,2% des recettes mondiales⁷⁰⁰. Or l'image des États-Unis dans le monde se dégrade considérablement à partir de l'attaque de l'Irak en 2003. Alors que les pays du Moyen-Orient, directement touchés par la politique américaine, ont une méfiance historique à son égard, c'est en Europe occidentale, marché de première

⁷⁰⁰ Mingant, *op. cit.*, p. 19

importance pour Hollywood, que l'image des États-Unis se dégrade le plus. Au lendemain des attaques contre New York et Washington, un sentiment de sympathie domine en Europe et les sondages montrent que la majorité des populations ont une image favorable des États-Unis⁷⁰¹. À partir de 2004, cette sympathie connaît une chute brutale en réaction aux guerres menées et aux scandales qui l'accompagnent⁷⁰². Vers la fin de la décennie, l'Europe tient également les États-Unis pour responsables de la crise économique mondiale qui s'installe à partir de 2008 et qui voit son origine dans le système financier des *subprimes*⁷⁰³. Dans ce contexte, la représentation du corps terroriste fait courir le risque aux productions qui s'y intéresseraient d'être immédiatement accusées de corroborer la perception répandue selon laquelle Hollywood serait un instrument privilégié de l'impérialisme américain à travers le monde et l'élément central de son *soft power*.

Comme nous l'avons vu, la majorité des films qui décident de braver ces obstacles et proposent des personnages terroristes subissent généralement de fracassants échecs commerciaux. Pourtant le corps terroriste est bien trop fondamental dans la décennie pour que sa représentation disparaisse. En réalité, une lecture plus attentive de la production hollywoodienne laisse apparaître de nouvelles stratégies de représentations, plus discrètes et subtiles que les précédentes bien qu'elles leur soient liées et qu'elles s'en nourrissent. Nous examinons ici deux exemples de ces nouveaux modes représentationnels. Le premier utilise un genre cinématographique inattendu dans le traitement du terrorisme : la comédie. En effet, le nombre de comédies qui proposent des personnages terroristes est particulièrement important si on le compare aux productions des autres genres. C'est à travers la vieille tradition critique du comique et à sa vocation structurellement polysémique que Hollywood échappe à l'autocensure et au tabou de la monstration. Le paradoxe offert par le spectacle du corps terroriste comique permet d'actualiser la représentation et d'y inscrire une certaine critique sociale et culturelle de l'Amérique dans la guerre contre la Terreur sans courir le risque d'être accusé d'antipatriotisme. La seconde stratégie est une subtile innovation. Au lendemain de la diffusion des images de torture des prisonniers irakiens dans la prison d'Abou Ghraib en Irak, le corps terroriste devient également synonyme de corps en souffrance.

⁷⁰¹ « Global Public Opinion in the Bush Years (2001-2008) », *Pew Research Centers, Global Attitudes & Trends*, 18 décembre 2008. Disponible en ligne : <http://www.pewglobal.org/2008/12/18/global-public-opinion-in-the-bush-years-2001-2008>. Consulté le 1er septembre 2016.

⁷⁰² *Ibidem*

⁷⁰³ *Ibidem*

La guerre contre la Terreur commence alors à produire des images de corps torturés qui remettent profondément en question les principes démocratiques et la vocation universelle des droits humains défendus par l'Occident. Les images de ces corps terroristes, masculins dans leur immense majorité et racisés, sexualisés et humiliés, s'installent comme des référents culturels incontournables pour la période. La position du citoyen occidental face au spectacle de la torture est une dimension essentielle de la réalité démocratique de cette décennie. Elle est aussi la source d'une tendance cinématographique hollywoodienne au succès commercial inattendu : le *torture porn*. Nouvelle tendance du cinéma d'horreur, le *torture porn* propose au spectateur une expérience directement tirée de la nouvelle réalité socio-culturelle née de la guerre contre la Terreur en substituant au corps terroriste – clivant et culpabilisant – un corps américain ou occidental qui va subir le traitement que les forces occidentales réservent aux corps terroristes réels. Le spectacle de la torture devient alors possible sans que le corps torturé soit explicitement présenté comme un corps terroriste alors que tout indique que c'est bien de lui dont il question en réalité. Ce jeu de substitution assure un immense retour sur investissement aux productions qui s'engouffrent dans le filon, aux premiers rangs desquelles on trouve deux franchises qui couvent la décennie : *Saw* et *Hostel*.

Enfin nous terminons notre étude par un objet qui peut sembler éloigner du cœur de notre travail mais qui nous semble fondamental pour cerner plus globalement les questions de représentation des corps terroristes et pour conclure notre étude sur une tendance forte de l'époque contemporaine. Dans la dernière partie du chapitre, nous laissons l'industrie cinématographique hollywoodienne pour nous intéresser à des objets audiovisuels qui s'en inspirent, s'y opposent et la complètent. En effet, le *torture porn* ne suffit pas à satisfaire une demande grandissante du public pour des images de violence terroriste. Hollywood connaît alors trop de tabous et d'autocensures pour proposer des mises en scène réalistes et violentes de corps terroristes en action. À la rareté de ces corps dans la production cinématographique répond l'apparition d'un foisonnement de sites Internet qui proposent de courtes séquences montrant la réalité de la guerre contre la Terreur et notamment son traitement des corps terroristes. Un trait inattendu et frappant de la diffusion de ces images est qu'elles sont distribuées à travers des sites de vidéos pornographiques. Dans la continuité des images d'Abou Ghraib qui avaient révélé la forte dimension sexuelle du traitement infligé aux

terroristes, ces images qui ne montrent pas de scènes sexuelles mais des moments d'une extrême violence, s'inscrivent naturellement dans un héritage visuel pornographique et dans des pratiques spectatoriennes de consommation qui sont analysées depuis peu par les spécialistes des *porn studies*. Cette tendance, appelée justement *war porn*, devient au tournant de la décennie un dispositif audiovisuel unique, héritier de la tradition de représentation des corps terroristes mais qui joue à la marge des genres visuels et des médias en suivant l'exemple de l'industrie pornographique reléguée à la marge de l'industrie cinématographique.

A. Le corps terroriste comique : un oxymore de la représentation ?

Une question se pose au lendemain des attaques les plus meurtrières jamais perpétrées sur le sol américain : comment rire après le 11 septembre ? Cette question pourrait se reformuler différemment : *de quoi* rire après le 11 septembre ? Pourrait-on rire du 11 septembre lui-même ? Peut-on rire alors que restent ancrées dans les mémoires vivaces de tous ceux qui ont assisté à l'« événement » les images devenues iconiques des tours du World Trade Center en flammes ou celles plus dérangeantes encore - et donc moins souvent diffusées -, des corps en chute de celles et ceux qui s'étaient retrouvés prisonniers des tours vacillantes et qui avaient décidé de sauter dans l'espoir de pouvoir choisir les modalités de leur agonie ? Peut-on rire des terroristes, de ceux qui semblent être à l'origine de cette nouvelle culture de la peur qui accompagne l'entrée des Etats-Unis dans le nouveau siècle ?

Alors que, comme nous l'avons vu, Hollywood connaît de 2002 à 2006 une longue période d'hésitation à reprendre le thème du terrorisme, la comédie permet d'aborder la question avec une légère avance par rapport aux autres genres cinématographiques. *Team America : World Police* (*Team America : Police du monde*, Trey Parker, 2004) sort en pleine période de campagne électorale, trois ans seulement après les attentats sur New York, deux ans après l'arrivée des troupes occidentales en Afghanistan et un an après le début de la guerre en Irak. Produit de l'univers « *trash* adolescent » de Matt Stone et Trey Parker, les créateurs de la série d'animation *South Park* (1997 - ?, Comedy Central), le film tire pleinement avantage de la distance apportée par l'utilisation de marionnettes et de leur longue tradition satirique pour oser des provocations difficiles à

imaginer ailleurs que dans un film d'animation. En réalité, *Team America* semble critiquer deux objets différents et interdépendants : d'un côté Hollywood et sa machine politico-industrielle – dans sa réalité comme dans la vision stéréotypée que le public américain perçoit - et d'un autre côté, la politique étrangère du gouvernement de George W. Bush après une année de guerre en Irak. La critique de l'industrie hollywoodienne prend d'abord la forme d'une parodie de film d'action directement inspirée des productions de Jerry Bruckheimer. Les références à la recette industrielle du film d'action sont parfois directes – une chanson est dédiée à l'échec du film *Pearl Harbor* et se moque sauvagement de sa réalisation par Michael Bay – parfois plus diffuses à travers ce qui semble dénoncer satiriquement l'irruption de la *pop culture* dans la culture politique américaine. Owen Gleiberman écrit dans *Entertainment Weekly* :

Team America surfe sur plusieurs décennies de clichés xénophobes dans les films d'action, mais ce qu'il pourfend réellement, c'est la fusion entre la politique et la *pop culture* - un monde dans lequel des héros filmiques gonflés jusqu'à l'absurde sont devenus des modèles pour des guerriers d'absolutisme en fauteuil. Ce que les combats *gonzo* de marionnettes soulignent malicieusement, c'est que virtuellement tout notre cinéma d'action et pour une bonne part notre politique étrangère, célèbrent désormais une fausse force et un faux pouvoir⁷⁰⁴.

Le corps de la marionnette est un instrument idéal pour mieux mettre en avant la relation au corps humain que l'industrie hollywoodienne construit dans les films en général, et particulièrement dans les films d'action que nous avons appelés « mélodrames coloniaux », cibles réelles de la satire de *Team America*. Comme le souligne *Variety*, qui sans surprise prend la défense de l'industrie dans sa critique du film, la MPAA s'est fait prendre au piège tendu par Stone et Parker en justifiant le classement R par « les scènes de sexe entre marionnettes dénuées d'organes génitaux⁷⁰⁵ ». Une autre séquence relevée par Roger Ebert montre parfaitement l'articulation entre le corps de la marionnette et la critique culturelle engagée par le film :

⁷⁰⁴ « *Team America* takes off on several decades' worth of xenophobic action clichés, but what it really skewers is the fusion of politics and pop culture — a world in which absurdly pumped-up film heroes have become the role models for warriors of armchair absolutism. What the gonzo marionette combat slyly underlines is that virtually all our action cinema, and more than a little of our national policy, now celebrates fake strength and fake power. » Gleiberman (Owen), « Team America: World Police », *Entertainment Weekly*, 14 octobre 2004.

⁷⁰⁵ « « for sex involving genitalia-free puppets » Lowry (Brian), « Team America: World Police », *Variety*, 9 octobre 2004.

On sait que les terroristes ont planifié de se retrouver dans « un bar du Caire ». L'hélicoptère de Team America doit atterrir au Caire et quatre membres de l'équipe en uniforme escorteront Gary, dont le visage a été grossièrement transformé pour paraître « moyen-oriental », jusqu'au bar où il entrera et demandera *whazzup*. Comme satire sur notre incapacité à infiltrer d'autres cultures, cela suffit, je suppose⁷⁰⁶.

Pourtant, bien que le film semble dénoncer la collusion entre l'industrie hollywoodienne et la politique du gouvernement en place, les critiques perçoivent plutôt un projet politique plus favorable à ce dernier qu'en nette opposition avec lui. Roger Ebert souligne que le discours politique derrière la satire est loin d'être facilement compréhensible et qu'il hésite à déceler une franche position politique. Il accuse plutôt le film de ne pas vouloir choisir un camp et de profiter d'une position cynique proprement commerciale :

Le contenu du film ne m'a pas choqué autant que son nihilisme. À une époque où le monde est en crise et où le pays fait face à une élection importante, la réponse de Parker, Stone et compagnie est de ricaner envers les deux bords – en réalité envers quiconque prendrait la situation actuelle du monde au sérieux. Peut-être ont ils raison sur le fait que certains parmi nous sont des marionnettes, mais ils ont tort de croire que nous sommes tous des idiots et complètement tort de penser que cela n'a pas d'importance⁷⁰⁷.

Variety perçoit bien plus nettement la position réactionnaire du film. Brian Lowry rappelle que dans *South Park*, une des chansons préférées de Cartman s'intitule « Les démocrates me rendent dingue »⁷⁰⁸ et qu'il n'est pas étonnant de voir le film s'attaquer sans retenue aux stars hollywoodiennes les plus politiquement engagées – notamment contre la politique de George W. Bush – comme Susan Sarandon, Tim Robbins, Alec Baldwin et Sean Penn.⁷⁰⁹ Enfin, la portée de la satire s'arrête là où la réalité politique commence. Alors que dans leur film précédent *South Park: Bigger Longer & Uncut* (*South Park : plus long, plus grand et pas coupé*, 1999), Saddam Hussein était présenté comme l'ennemi principal des Etats-Unis, dans *Team America*, c'est le dictateur nord

⁷⁰⁶ « Terrorists are known to be planning to meet at "a bar in Cairo." The Team America helicopter will land in Cairo, and four uniformed team members will escort Gary, his face crudely altered to look "Middle Eastern," to the bar, where he will go inside and ask whazzup. As a satire on our inability to infiltrate other cultures, this will do, I suppose. » Ebert (Roger), « Team America : World Police », *Chicago Tribune*, 14 octobre 2004.

⁷⁰⁷ « I wasn't offended by the movie's content so much as by its nihilism. At a time when the world is in crisis and the country faces an important election, the response of Parker, Stone and company is to sneer at both sides -- indeed, at anyone who takes the current world situation seriously. They may be right that some of us are puppets, but they're wrong that all of us are fools, and dead wrong that it doesn't matter. » *Ibidem*.

⁷⁰⁸ « Democrats piss me off ».

⁷⁰⁹ Lowry, *op. cit.*

coréen Kim Jong Il, peu présent dans la politique étrangère de George W. Bush, qui joue le rôle de l'antagoniste principal. Aucune figure politique américaine importante n'est représentée dans le film et aucune mention claire d'Al Qaida ou d'Oussama Ben Laden n'est véritablement assumée. Bien qu'il soit sans conteste une première incision dans le silence hollywoodien, le film pousse moins loin la critique qu'il ne voudrait le faire croire.

L'année suivante, une comédie de et avec le comique Albert Brooks pose une question fondamentale qui sert de justification à l'existence du film lui-même : *Looking For Comedy in the Muslim World* (2005). Les attentats de 2001 ont été décrits par le gouvernement de Georges W. Bush comme la preuve irréfutable que la « civilisation islamique » - telle que la définit Samuel Huntington par exemple mais aussi nombre d'orientalistes américains proches du pouvoir comme Bernard Lewis - est entrée dans une guerre civilisationnelle contre l'Occident, dont les Etats-Unis seraient la substance. Au-delà de la guerre de civilisation visant le « mode de vie » américain (*our lifestyle*)⁷¹⁰, Bush donne immédiatement à ce conflit une dimension religieuse en opposant ce geste décrit comme celui du « jihad islamique » à une nouvelle « croisade »⁷¹¹ chrétienne qui sera la réponse. Dans ces nouvelles représentations officielles, qui ne tardent pas à devenir dominantes, si l'Islam est une civilisation, elle n'est pas celle du rire et de la comédie. Les musulmans ne rient pas : ils prient, ils hurlent, ils menacent puis ils se font exploser pour atteindre le martyr. Rien de drôle ni de réjouissant. Le monde musulman du film de Brooks se limite en fait à l'Inde du nord où le comédien cherche à monter des spectacles de *stand-up comedy*. Le film, sous couvert de vouloir interroger un stéréotype sur le monde islamique, renforce en réalité une litanie de clichés allant de l'antisémitisme naturel de tout musulman à l'impossibilité réelle de rire puisque la seule séquence où Brooks semble parvenir à faire rire un groupe de musulmans est la scène où des talibans l'invitent à fumer des drogues locales et où tout ce petit monde se détendra enfin dans des éclats de rire burlesques - ils ne parlent pas anglais - mais largement conditionnés par leur état altéré. Cependant, le film s'est aventuré sur un terrain inconnu au moment de sa production : celui de l'association entre la comédie, au moins comme intention, et le monde musulman qui se confond alors avec le monde terroriste. La question que pose Brooks dans son film, celle de la compatibilité entre

⁷¹⁰ 16 septembre 2001, conférence de presse à la Maison Blanche.

⁷¹¹ *Ibidem*.

Islam et comédie, reste au cœur de tous les autres films présents sur notre liste. On pourrait même, sur le ton d'une demi plaisanterie, proposer d'y voir la question récurrente de l'œuvre « auteuriste » de Larry Charles, à qui l'on doit trois des films de la liste dont le plus grand succès : *Borat*.

Comédies sur le terrorisme et la Guerre contre la Terreur

Titre original	Titre français	Année de sortie	Box Office (en US\$)	Rang au b.o. annuel
<i>Team America : World Police</i>	<i>Team America, police du monde</i>	2004	32,786,074	84 (21 pour les films classés R)
<i>Looking For Comedy in the Muslim World</i>	-non sorti-	2005	888,975	246
<i>American Dreamz</i>	<i>American Dreamz</i>	2006	7,191,130	169
<i>Borat</i>	<i>Borat</i>	2006	128,505,958	16 (2 pour les films classés R)
<i>Delta Farce</i>	-non sorti-	2007	8,130,530	156
<i>Postal</i>	-non sorti-	2007	Non distribué	
<i>War Inc.</i>		2008	580,862	248 (83 pour les films classés R)
<i>Harold & Kumar Escape From Guantanamo Bay</i>	<i>Harold et Kumar s'évadent de Guantanamo</i>	2008	38,108,728	75 (17 pour les films classés R)
<i>Religulous</i>	<i>Religulo</i>	2008	13,011,160	133 (39 pour les films classés R)
<i>Brüno</i>	<i>Brüno</i>	2009	60,054,530	55 (16 pour les films classés R)

A.1 *Borat* (Larry Charles, 2006) : un « terroriste » bouffon ?

Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan (*Borat, Leçons culturelles sur l'Amérique au profit de la glorieuse nation Kazakhstan*, Larry Charles, 2006) est, comme son titre complet tend à l'indiquer, un *mockumentary* ou documentaire parodique. Le film exploite l'un des multiples personnages utilisés par le comique britannique Sacha Baron Cohen dans ses émissions de télévision, à partir de 1998 sur *Channel 4* au Royaume-Uni et à partir de 2003 sur *HBO* aux Etats-Unis. Baron Cohen se fait connaître à travers ses entretiens obtenus auprès de personnalités importantes du monde politique et médiatique et au cours desquelles il joue ses multiples personnages, prenant au piège des personnalités face à la caméra. Habitué aux défis et à la transgression de sujets tabous, il joue particulièrement avec son identité juive et dénonce régulièrement l'antisémitisme à travers de provocantes répliques qui seraient inacceptables si elles émanaient d'un acteur non juif. Le premier personnage créé et popularisé par Baron Cohen est Ali G, rappeur burlesque et figure satirique d'une classe britannique blanche en quête d'une modernité culturelle à travers l'appropriation maladroite des codes du rap. Par la suite, il invente Brüno Gehard, un exubérant journaliste de mode autrichien gay puis Borat Sagdiyev, improbable journaliste kazakhe, qui sont tous les deux développés dans des longs métrages ultérieurs.

Baron Cohen interprète Borat. Le film débute par la présentation du village au Kazakhstan. Les premières séquences présentent la vie et les moeurs locales sous une lumière particulièrement misérabiliste. Conscient de ce retard, le ministère de l'information kazakh décide d'envoyer Borat, reporter bien connu dans son pays, et son producteur faire un documentaire sur la plus glorieuse des nations : les Etats-Unis. Les deux étrangers arrivent à New York. Là, Borat découvre Pamela Anderson en regardant un épisode de *Baywatch* (*Alerte à Malibu*, 1999-2001, NBC). Apprenant la mort accidentelle de sa femme, il décide de partir en Californie pour demander la main de l'actrice. Mais Azamat, le producteur, refuse de prendre l'avion car il pense que les juifs qui ont causé le 11 septembre peuvent recommencer. Ils entreprennent donc pour un long périple par la route au cours duquel ils traversent de nombreux États et s'aventurent au cœur d'une Amérique prise sous des aspects peu flatteurs : raciste,

homophobe, xénophobe, ignorante, décadente. Ce qui semblait au départ être une grotesque peinture du Kazakhstan se révèle finalement être une satire acide de l'Amérique post 11 septembre. Le miroir du grotesque et de l'abject se retourne contre des Américains pris au piège de leur rejet et de leur intolérance. Borat retourne finalement au Kazakhstan après avoir essuyé le refus prévisible de Pamela Anderson. Le pays profite néanmoins de l'expérience et les derniers plans témoignent de l'amélioration apportée par l'influence américaine.

À aucun moment dans le film Borat ne se décrit comme musulman. Le projet du film n'est pas de développer un personnage musulman mais plutôt de montrer comment dans l'Amérique de la Guerre contre la Terreur, le musulman est imaginé et fantasmé. Borat devient un écran sur lequel les Américains rencontrés projettent leur imaginaire. Alors que Borat passe par le Nebraska, il est invité à chanter l'hymne national Kazakh en ouverture d'un rodéo. La séquence commence par un entretien entre Borat et le directeur de l'Imperial Rodeo. Ce dernier fait un commentaire sur la moustache de Borat et lui conseille de la raser afin de mieux s'intégrer dans la société américaine :

« Toutes les photos qui nous arrivent des terroristes... et tout le reste, les Musulmans, tu leur ressembles. Cheveux noirs et moustache noire. Rase cette foutue moustache noire pour ne pas avoir l'air louche et tu ressembleras à un Acadien. Je vois que beaucoup de monde te regarde en pensant : ' Voilà encore un fichu musulman, quelle sorte de bombe s'est-il accroché à la taille?' Et tu n'es probablement pas musulman, ça n'est peut-être pas ta religion⁷¹². »

Owen Gleiberman écrit dans sa critique du film pour *Entertainment Weekly* :

C'est une comédie de folie globale dans laquelle Borat, spécimen de *masculis ignoramus* en provenance du vieux monde et d'une nation sous-développée à moitié musulmane, représente un monde auquel nous n'avions pas à penser souvent avant le 11 septembre, et les gens auxquels Borat s'adresse deviennent le cœur symbolique de l'Amérique – un pays où l'intolérance se porte, de plus en plus, avec fierté⁷¹³.

⁷¹² « Of course every picture that we get back from the terrorists... anything else, the Muslims, they look like you. Black hair and black moustache. Shave that damn black moustache so you're not so conspicuous so you look maybe like an Acadian. I see a lot of people looking at you and thinking : ' Here is this goddam Muslim, what kind of bomb he has got staped around him. And you're probably not a Muslim, maybe that's not your religion. » *Borat*, 30 :38.

⁷¹³ « It's a comedy of global insanity in which Borat, the old-world specimen of *masculis ignoramus* from an underdeveloped half-Muslim nation, stands in for a world we didn't have to think much about before 9/11, and the people Borat talks to become the symbolic heart of America – a place where intolerance is worn, increasingly, with pride. » Gleiberman (Owen), « Borat », *Entertainment Weekly*, 10 novembre 2006.

Rien dans le film ne justifie explicitement de penser que le Kazakhstan de *Borat* soit une nation « à moitié musulmane ». Le Kazakhstan réel ne l'est pas « à moitié » et dans le film, il n'apparaît aucune mention positive de la religion du pays. D'ailleurs le village censé se trouver au Kazakhstan se situe en réalité en Roumanie⁷¹⁴, pays indéniablement chrétien. Pourtant, le corps de Borat signifie l'islamité dont parle Gleiberman : une islamité vue de et par l'Amérique post 11 septembre. Le personnage a été construit par Baron Cohen avec l'intention précise de renvoyer la société américaine au miroir de son racisme et de ses préjugés à travers la peinture de ce que les Américains peuvent penser comme un *masculus ignoramus* – pour reprendre l'étrange néologisme latin de la critique - vaguement européen et à moitié musulman. Même si Baron Cohen justifie le choix du Kazakhstan par le manque d'information et d'imaginaire disponibles au sujet de ce pays - largement inconnu du public visé - il semble particulièrement judicieux pour se placer à l'intersection entre une vieille géopolitique américaine où le monde communiste était l'ennemi déclaré et une nouvelle dans laquelle l'Islam l'a remplacé. Dans *Borat*, le Kazakhstan porte les marques des deux systèmes. Lors du générique d'ouverture, les lettres prétendument cyrilliques et l'aspect rétro de la carte qui présente le pays sur fond rouge aident le spectateur à rattacher le Kazakhstan à une iconographie du temps de la Guerre froide et à considérer que ce pays s'est quelque part figé à cette époque-là. D'un autre côté, le suffixe persan « -tan », comme le suffixe arabe « -ani » sont désormais reconnus comme des marqueurs linguistiques et phonologiques des pays du Moyen-Orient américain, et donc synonymes d'identité islamique. Le Kazakhstan s'inscrit dans une familiarité d'assonances avec Afghanistan, Pakistan, Ouzbékistan, etc., pays auxquels Gleiberman fait référence quand elle précise que ces terres restaient inconnues aux Américains d'avant le 11 septembre. Borat se présente donc comme un musulman dont l'islamité est toujours suggérée mais jamais avouée. A la fin du film, on apprend que le village kazakh est devenu chrétien sans que la religion remplacée soit nommée. La suspicion d'islamité se construit dès le début du film à travers des clichés orientalistes classiques comme celui de l'hypersexualité supposée de l'homme oriental déjà repérée par Edward Saïd dans son livre fondateur⁷¹⁵. L'antisémitisme caractérise ces supposés musulmans comme il les caractérisait déjà dans les années 1970 et 1980. L'insistance sur la foule orientale, dans laquelle Borat circule au début du film alors qu'il présente

⁷¹⁴ *Ibidem*.

⁷¹⁵ Saïd, *op. cit.*

son village aux spectateurs, rappelle également les normes de représentations de ces décennies. Comme à l'époque, la foule déshumanise et désindividualise. Elle tient donc ces personnages anonymes à distance d'un public nord-américain élevé dans le respect absolu de l'individualité. La foule aide à convoquer le fantasme de la surpopulation et de la surnatalité orientale, deux corollaires de son hypersexualité. Enfin, elle incarne le désordre politique qui prépare la démonstration du film : la satire du supposé ordre démocratique tel qu'il est incarné par les États-Unis et défendu dans les deux guerres que ceux-ci mènent à l'époque en Afghanistan et surtout en Irak.

Le Kazakhstan de *Borat* surgit à travers deux traits principaux qui organisent les imaginaires sur ces cultures musulmanes récemment découvertes : la ruralité et la sexualité. La ruralité apparaît d'abord à travers le retard matériel et technologique qui est dépeint à grands traits lors des séquences de présentation du pays, et qui continue durant tout le film à servir de ressort comique sur l'inadaptation de Borat à la culture américaine présentée sous ses aspects modernes. Magnétoscopes, radio réveils et montres à quartz forment les objets technologiques les plus avancés du pays. L'automobile se limite à des carcasses de véhicules sans moteur qu'il faut faire tracter par des chevaux. Les tenues vestimentaires, la mode capillaire et les danses du moment semblent figées dans des années 1980 indépensables. Evidemment, la santé souffre de ce retard technologique et la vieillesse prématurée de nombreux habitants témoigne d'une culture arriérée qui contraste fortement avec une Amérique qui prend grand soin de cacher le grand âge derrière de nombreuses dépenses cosmétiques et médicales. Enfin la ruralité donne corps à une masculinité bien particulière puisqu'elle semble prendre pour modèle sa proximité avec l'animalité. En effet, la présence des animaux est à chaque fois soulignée et reste omniprésente dans toutes les séquences au Kazakhstan et pendant plusieurs épisodes des aventures de Borat aux États-Unis. Dès les premières images, ours, cochons, vaches et chèvres pullulent dans le village et s'installent dans les logis. La cohabitation est si prégnante qu'elle permet immédiatement des plaisanteries sur les pratiques sexuelles zoophiles de la population.

La sexualité en est d'ailleurs l'autre trait majeur. La sœur de Borat, qu'il embrasse à pleine bouche devant la caméra, arbore fièrement une coupe obtenue pour son quatrième prix de prostituée dans le pays. Son voisin est le « violeur du village »⁷¹⁶ à qui il conseille de se limiter aux êtres humains avant son départ en voyage. Borat lui même

⁷¹⁶ « town rapist ».

confesse comme passe temps le goût pour les prises de vue cachées dans les toilettes féminines et montre fièrement son album de photos où s'accumulent les images de dames aux culottes baissées. Sa présentation au spectateur donne immédiatement le ton: « Bonjour. Je m'appelle Borat Sagdiyev. Comme vous, j'aime le sexe.⁷¹⁷ » Cette présentation qui montre l'inextricable dimension sexuelle de cette masculinité musulmane qui ne dit pas son nom, révèle également – bien plus subtilement – la nature bouffonne de Borat telle que Mikhaïl Bakhtine l'a définie⁷¹⁸. Pour le critique russe, la figure du bouffon dans le roman est construite autour de trois fonctions principales. Le bouffon ramène les éléments nobles – c'est-à-dire élitistes – vers le bas, vers le ventre et vers la terre. C'est ce qu'il appelle une « inversion grotesque ». Le bouffon est en charge de dire l'indicible, d'exprimer le non-dit. En faisant cela, il menace les interdits sociaux et les règles hégémoniques. Enfin le bouffon fabrique une parole de la marge qui s'attaque au pouvoir du centre. Ainsi, l'incipit de présentation du personnage dans lequel ce dernier avoue son goût pour le sexe doit être reçu comme une vérité bouffonne. Une vérité puisqu'il expose une quasi évidence : l'appétence sexuelle, probablement partagée par nombre des jeunes spectateurs auquel le film s'adresse principalement. Cette vérité partagée entre le personnage et son public révèle la réelle nature sympathique qui doit les lier tout au long du film malgré la mise en avant des caractéristiques repoussantes du « héros ».

En effet, Borat est sûrement le seul héros comique à dimension « terroriste » – même si cette dernière n'est qu'une projection fantasmée – de la période. C'est là que réside la principale audace du film. La dimension bouffonne de ce personnage fait jaillir une virulente satire des imaginaires américains et de la société dans la première décennie du siècle, selon finalement un procédé narratif classique dans lequel l'oriental vient jeter une lumière satirique sur un occident orgueilleux : Borat ne manque pas de rappeler les tribulations d'Uzbek et de Rica dans *Les Lettres Persanes* de Montesquieu. Dans ce dispositif, le corps de Borat, qui devient orientalisé jusqu'à la caricature, joue un rôle prédominant. Il est constitué par tout ce qui est exclu de la culture américaine. Radicalement autre, son pouvoir d'attraction et de répulsion révèle les oppositions et les contradictions à l'œuvre dans la société qui l'accueille. Son hirsutisme est sa principale caractéristique. Sa moustache est décrite comme le révélateur de sa possible islamité et

⁷¹⁷ « Hello. My name is Borat Sagdiyev. Like you, I like sex. »

⁷¹⁸ Bakhtine (Mikhaïl), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

de multiples scènes sont organisées autour de l'exhibition des poils de Borat et d'Azamat dont la plus fameuse est celle où les deux hommes luttent entièrement nus dans leur chambre d'hôtel avant de se poursuivre dans les couloirs et les ascenseurs de l'établissement. Le poil en excès devient alors un signe national kazakh. Cet hirsutisme rappelle l'animalité si présente dans les scènes du village natal de Borat. Selon Solène Robert, le poil porte toutes les valeurs contraires à l'étiquette victorienne. Largement combattu dans les modes et les pratiques corporelles militaires et civiles de l'époque où le rasage était une obligation morale, Robert rappelle que le roman de Bram Stoker décrit un Dracula hirsute comme signe de son éloignement avec l'humanité. Elle soutient également que les traits donnés par l'auteur à son vampire sont un florilège des stéréotypes assignés aux juifs à l'époque⁷¹⁹. Le film exploite pleinement cet héritage culturel afin de rendre monstrueux ces corps étrangers. L'ancienne étiquette victorienne se trouve également rappelée par l'insistance du film à montrer les tendances tactiles de Borat. Ce dernier poursuit les new-yorkais pour leur serrer la main, les embrasser, se colle contre eux pour leur adresser la parole et plusieurs scènes consistent à montrer les réactions outrées voire hystériques des individus concernés. Borat ne respecte pas la distance entre les corps pas plus qu'il ne se soucie des questions de décence, des interdits sexuels ou du contrôle de soi. Au-delà de la dimension infantile et bestiale qui en résulte, le corps de Borat est le prolongement de ces corps orientaux construits à l'époque coloniale britannique et dont Edward Saïd montre clairement qu'ils aident à construire l'idéal masculin civilisé de l'époque victorienne. Selon cette tradition, l'homme oriental est hypersexuel et ne contrôle ni son corps ni ses émotions. En cela, il s'oppose radicalement à l'idéal masculin victorien et par prolongement, à l'idéal racial de la blancheur qui naît à la même époque. Richard Dyer suggère que la peur de la violence et de la sexualité débridée inhérentes aux non blancs, orientaux ou afro-américains, révèle la peur du métissage et de l'impureté raciale⁷²⁰. Borat exploite ces dimensions culturelles à la perfection. Sa recherche obsessionnelle de Pamela Anderson se conclut par une violente course poursuite sur le parking d'un centre commercial où l'actrice semble fuir un potentiel violeur. Alors que son rêve impossible consiste à séduire ce parangon de la beauté féminine blanche, Borat retourne chez lui en compagnie d'une prostituée afro-américaine qu'il finit par épouser. Ainsi, même si le

⁷¹⁹ Robert (Solène), « Du poil de la bête » in Lançon (Bertrand) et Delavaux – Roux (Marie-Hélène)(dir.), *Anthropologie, mythologies et histoire de la chevelure et de la pilosité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 54-55.

⁷²⁰ Dyer, *White, op.cit.*, p. 26.

récit insiste sur les qualités humaines de ce dernier personnage, il semble finalement que la femme blanche reste un idéal inatteignable pour l'homme oriental.

A travers son machisme et son homophobie hyperboliques, la dimension bouffonne de Borat jette la lumière sur les limites d'une culture américaine qui se pense comme l'avant garde des questions d'égalité et de justice entre les genres et les identités sexuelles face à un monde oriental défini par sa supposée réaction dans ces domaines. Les perversions sexuelles de Borat, maintes fois mentionnées pendant le film, en sont les principaux ressorts comiques. Inceste, pédophilie, zoophilie semblent être les dimensions normatives de la sexualité kazakhe. Cependant, Borat précise qu'au Kazakhstan, « les réunions de plus de cinq femmes sont interdites, sauf dans les bordels ou dans la tombe ⁷²¹ ». Sa rencontre avec un groupe de féministes se solde par le départ de ces dernières face aux preuves scientifiques kazakhes sur la taille réduite du cerveau des femmes et à l'utilisation des doux noms de « bébé » ou de « petite chatte » avec lesquels Borat ponctue cet entretien. Alors qu'il cherche à acheter une voiture qui puisse « attirer les femmes qui se rasent le truc en bas ⁷²² », le vendeur répond comme une évidence : « Alors ça sera une Corvette ou un Hummer ». Le machisme hétérocentré de Borat est ébranlé alors qu'il comprend lors d'un entretien avec un candidat républicain à l'élection présidentielle que l'homme rencontré à la *gay pride* de Washington et qui « a essayé d'introduire un poing en latex dans son anus est un homosexuel ⁷²³ ». Ainsi, les trente premières minutes du film sont consacrées à la peinture d'un réactionnaire oriental, candide et berné. Bien que cette dernière soit bouffonne, elle reste vraisemblable et naturellement perceptible pour un public américain largement convaincu par les représentations orientalistes dominantes dans l'Amérique de la Guerre contre la Terreur.

Construite en deux mouvements, la satire qui semblait d'abord viser la culture kazakhe pour dénoncer l'archaïsme des sociétés « orientales » se retourne contre l'objet réel de sa critique – la société américaine sous la guerre contre la Terreur - à partir de la séquence clé du rodéo, déjà abordée précédemment. A la fin de l'entretien entre Borat et le directeur de l'*Imperial Rodeo*, notre journaliste kazakh essaye d'embrasser le cow boy sur la joue. Ce dernier se recule violemment et met en garde le visiteur sur une habitude

⁷²¹ « In Kazakhstan, it is illegal for more than five women to be in the same place. Except for in brothel or in grave. » *Borat*, 16:00.

⁷²² « I want to have a car that attract women with a shave down below.
- Well that would be a Corvette, or a Hummer. » *Borat*, 21 : 52.

⁷²³ « The man who tried to put a rubber fist in my anus is a homosexual ? » *Borat*, 26 :03.

qui indiquerait des tendances homosexuelles. Borat lui révèle qu'au Kazakhstan, on les met en prison et on les extermine. « Vous les pendez ? C'est ce qu'on essaye de faire ici. ⁷²⁴» Borat propose alors un *high five* au cow-boy qui le lui concède bien volontiers. Une séquence suivante met le journaliste en contact avec ce qui est présenté comme la subculture *hip hop* afro-américaine. Le visiteur demande à être initié à la langue du groupe et il tente ensuite de s'enregistrer dans un hôtel chic en utilisant le vocabulaire récemment appris : « On est juste deux macs, pas de putes ⁷²⁵» doit pouvoir expliquer que seul lui et Azamat partageront la chambre. Le vocabulaire du *hip hop* permet de souligner la dimension machiste d'une subculture urbaine américaine dont le clivage sexuel ne semble pas éloigné de l'économie sexuelle familière à Borat. Enfin, sa rencontre avec un groupe de jeunes blancs de classe moyenne, qui l'initient à une beuverie typique des fraternités étudiantes, permet d'exprimer le regret de ne plus avoir d'esclaves, de subir la pression des minorités et laissent Borat en lui rappelant qu'il « vaut mieux qu'une femme ⁷²⁶ » et en lui recommandant de « ne jamais laisser une femme le définir ⁷²⁷ ». Ainsi séquence après séquence, le spectateur attentif s'aperçoit que la réaction sociale passe insidieusement du camp de Borat vers le camp américain qui répond à ses idées conservatrices par ses propres résistances culturelles et sociales.

La démonstration induite par le film est immanquable et la dimension bouffonne du personnage atteint son paroxysme quand ce supposé musulman incarné par un acteur juif se réfugie dans une célébration pentecôtiste où Jim Smith, chef de la justice à la Cour Suprême, déclare : « L'essentiel c'est que nous sommes une nation chrétienne aujourd'hui, nous étions une nation chrétienne au commencement et nous serons toujours une nation chrétienne jusqu'au retour du Seigneur ⁷²⁸ ». La séquence montre les participants en transe, parler des langues occultes – suivant les rites pentecôtistes – et pratiquer un exorcisme sur Borat. Bien que cette séquence ne soit pas la scène finale, elle clôt en réalité toute la réflexion du film à propos de l'Amérique sous la Guerre contre la Terreur - que Borat avait décrit sous un lapsus calculé devant les spectateurs de *l'Imperial Rodeo* en célébrant leur « Guerre de terreur ⁷²⁹ ». Le périple du bouffon

⁷²⁴ « They hang them ? That's what we're trying to get done here. » *Borat*, 31 :38.

⁷²⁵ « We're just a couple of pimps, no hos » *Borat*, 37 :53.

⁷²⁶ « You're better than a woman. » *Borat*, 1 :05:21.

⁷²⁷ « Do not let a woman ever make you who you are. sic] » *Borat*, 1 :05 :23.

⁷²⁸ « The bottom line is : we are a Christian nation, we were a Christian nation at the beginning and we will always be a Christian nation until the Good Lord comes back. » *Borat*, 1 :07 :55.

⁷²⁹ « War of terror » *Borat*, 32 :14.

terroriste souligne et éclaire la nature conservatrice, réactionnaire, sectaire et illusoire d'une société américaine installée dans l'arrogance de son sentiment de supériorité. *Borat* semble dénoncer le socle démocratique qui soutient toute la politique de George W. Bush, de la guerre en Irak au PATRIOT Act en passant par les prisons de Guantanamo et d'Abou Ghraib. Le miroir de l'ignorance, du machisme, de la réaction sociale et du fondamentalisme religieux - qui décrivent les sociétés musulmanes attaquées et justifient leur agression - est retourné contre la société américaine. Chacun est ainsi renvoyé à ses réalités à travers la satire bouffonne.

A.2 Deux comédies entre humour ethno-raciale et comédie sexuelle : la dimension homonationale.

Contrairement à *Borat*, les quelques comédies qui décident de s'intéresser au terrorisme ne font pas du corps terroriste leur discours principal. En général, les films s'intéressent plutôt aux personnages américains et laissent les terroristes islamistes en toile de fond. La comédie se concentre principalement sur la satire de la société américaine plutôt que sur celle du terrorisme et du terroriste. En cela, la « comédie terroriste » établit un état des lieux intéressant sur la société américaine au temps de la guerre contre la terreur. Or une dimension assez inattendue fait surface rapidement : la convocation presque systématique d'un personnage gay en contrepoint du personnage terroriste. Ces comédies, aussi diverses soient-elles, organisent presque toujours une interaction entre ces deux personnages que le récit veut présenter comme naturellement antagonistes. La tactique semble toujours assez similaire : il s'agit de présenter une dimension ethno-raciale de la comédie et d'y ajouter par la suite un volet sexuel. L'humour et sa signification jaillissent de la juxtaposition de ces deux dimensions. Le discours qui apparaît tire vers une conclusion inévitable : le corps terroriste ne peut pas être un corps gay sous peine de se voir devenir corps comique. Or la comédie vient toujours en soutien aux corps gay. Elle ne les accuse jamais, ne les dévalorise jamais directement. La comédie qui s'intéresse au terrorisme place le corps homosexuel au cœur du corps national américain. En tant que corps résolument américain, le corps gay rejette et exclut le corps terroriste. C'est cette inscription du corps gay dans le corps national qui aboutit à la dimension homonationale de ces

récits⁷³⁰. Cette tactique comique est d'autant plus étonnante qu'elle apparaît à une époque où la place légale de la communauté LGBT au sein de la nation nourrit de vifs débats à travers les dernières étapes de la dépénalisation de l'homosexualité dans certains états et jusqu'aux premiers essais de légalisation du mariage gay.

American Dreamz (Paul Weitz, 2006), une comédie populaire à dimension satirique, et *Harold & Kumar Escape From Guantanamo Bay* (Jon Hurwitz & Hayden Schlossberg, 2008), une *teen comedy* à l'humour potache, bien que très différentes, montrent parfaitement comment comédie raciale et comédie sexuelle s'entremêlent pour aboutir à la dimension homonationale de la « comédie terroriste ». Paul Weitz, le réalisateur d'*American Dreamz*, est un vétéran de la satire sociale américaine. En 1999, il avait déjà livré une *teen comedy* culte en tournant *American Pie*. *American Dreamz* raconte l'arrivée aux Etats-Unis de Omer (Sam Golzani), jeune jihadiste irakien désigné pour mener un attentat contre le président américain fraîchement réélu (Dennis Quaid). Afin de pouvoir l'atteindre, il participe à un jeu télévisé animé et produit par Martin Tweed (Hugh Grant) dont la finale doit se dérouler en présence du président et de son épouse. Le film raconte les différentes étapes de la sélection et du concours où Omer s'illustre par des interprétations très « personnelles » de standards américains jusqu'à être qualifié pour la finale. Alors qu'il pourrait mener son opération jusqu'à son terme, il décide au dernier moment de ne pas porter la ceinture d'explosifs et de participer en candidat réel à la compétition. Cependant, William Williams (Chris Klein), un jeune soldat blessé en Irak et éconduit par sa petite amie qui participe également à la finale, trouve l'engin explosif et décide de le porter devant les caméras dans un geste désespéré d'amant éconduit. Alors que Omer essaie de le dissuader de poursuivre son geste, William se fait exploser accidentellement en entrant en contact avec le producteur Martin Tweed.

Harold & Kumar Escape From Guantanamo Bay est le second volet des aventures des deux personnages éponymes interprétés par John Cho et Kal Penn. Le scénario du film est construit sous forme de sketches vaguement liés entre eux par une trame principale. Alors qu'ils partaient en voyage à Amsterdam, Harold et Kumar sont pris pour des terroristes parce que le *bong*⁷³¹ que Kumar a construit dans les toilettes est

⁷³⁰ Voir Puar (Jasbir), *Terrorist Assemblages : Homonationalism in Queer Times*, Durham, Duke University, 2007 et supra.

⁷³¹ Un *bong* est une pipe à eau qui permet de fumer différentes drogues, notamment la marijuana.

pris pour un engin explosif par des passagers en panique. Envoyés à Guantanamo, ils s'échappent et doivent rentrer chez eux par leurs propres moyens. En chemin, ils vivront diverses aventures dont une rencontre avec des membres du Ku Klux Klan qui les prennent pour des Mexicains et une autre avec le président George W. Bush, fébrile consommateur de marijuana, qui garantit l'amnistie aux deux personnages. La franchise qui compte trois films⁷³² convoque un humour potache et scabreux bien loin des velléités de satire sociale de *American Dreamz*. Cependant, à l'inverse de ce dernier, le succès commercial est réel puisque pour un budget annoncé de 12 millions de dollars, le film rapporte presque 39 millions sur le marché domestique⁷³³.

Les deux films mettent immédiatement en avant la dimension ethno-raciale de leur comédie. Dans *American Dreamz*, c'est la famille de Omer qui permet de brosser un portrait assez détaillé de ce qui doit passer pour une famille arabo-américaine installée en Californie. Le jeune irakien est accueilli par son oncle Ali Riza (Jay Harik), sa tante Nazneen (Shohreh Aghdashloo) et leurs enfants Shazzy (Noureen DeWulf) et Iqbal (Tony Yalda). Il est étonnant de voir qu'aucun souci d'authenticité n'a été pris par la production pour rendre crédible cette famille supposément irakienne. Aucun des noms ne peut passer pour un patronyme arabe auprès d'un public ne serait-ce que légèrement averti. Leur caractérisation est fortement iranienne et nullement arabe. Le casting vient encore brouiller les pistes puisqu' il mélange dans une même famille des acteurs venus d'horizons ethniques bien différents. Omer et Nazneen sont incarnés par des acteurs d'origine iranienne. Shazzy est interprété par une actrice d'origine indienne alors que Ali et Iqbal sont incarnés par deux acteurs nés au Liban. Certains critiques ne s'y trompent d'ailleurs pas et Robert Koehler écrit dans *Variety* : « Les activistes arabes qui surveillent les stéréotypes dans la pop culture américaine apprécieront sûrement l'interprétation de personnages "moyen-orientaux" »⁷³⁴. En effet, une familiarité élémentaire avec le Moyen-Orient permet de différencier les traits physiques, les patronymes mais surtout les accents en anglais qui sont bien différents selon les langues maternelles parlées. En réalité, cette confusion fait apparaître l'existence d'une catégorisation valide et perceptible pour le public étatsunien qui réunit toute la diversité moyen-orientale sous ce qui est vu comme une unique dimension ethno-raciale que Robert Koehler appelle

⁷³² *Harold & Kumar Go To White Castle*, *Harold & Kumar chassent le burger*, Danny Leiner, 2004 et *A Very Harold & Kumar 3D Christmas*, *Le joyeux No 1 d'Harold et Kumar*, Todd Schrauss-Schulson, 2011

⁷³³ Source Box-office mojo

⁷³⁴ Koehler (Robert), « *American Dreamz* », *Variety*, 21 mars 2006.

« Mideast ». En tant que catégorie raciale, c'est-à-dire catégorie de corps et de couleur de peau, on peut s'accorder sur le terme utilisé par Gargi Bhattacharyya et parler ici de *brown people*⁷³⁵. La famille Riza est une famille *brown* et chaque membre devient une partie crédible de cette famille en raison de traits physiques disparates qui se retrouvent sous cette nouvelle catégorie ethno-raciale nourrie par les images de corps terroristes moyen-orientaux, ces derniers pouvant être aussi divers que des corps pakistanais, marocains ou libanais. Cependant les catégories raciales ne reposent évidemment jamais sur des référents réels stables mais sur des contrats sociaux et des réalités discursives qui rendent la famille Riza vraisemblable aux yeux des spectateurs étatsuniens.

D'origine indienne, Kumar est également un personnage *brown*, une dimension raciale clairement montrée dès le début du film. Alors qu'il passe le contrôle de sécurité pour embarquer dans le vol pour Amsterdam – contrôle de sécurité devenu iconique des nouvelles règles de sécurité héritées du 11 septembre – un agent afro-américain arrête Kumar et lui demande son autorisation pour une fouille au corps effectuée au hasard sur les passagers. Kumar remet en question la dimension fortuite de la fouille et demande frontalement si son « ethnicité⁷³⁶ » est en cause. La discussion tourne à la dispute et Kumar traite l'agent de « raciste ». Ce dernier, interloqué, rappelle qu'il est noir et Kumar lui répond qu'il est « à peine *brown*⁷³⁷ ». La dispute s'envenime et les deux personnages se traitent mutuellement de « Matthew Perry », le nom de l'acteur devenant ici le synonyme d'une indéniable – et non souhaitable – blancheur. La comédie vient de la compétition pour la reconnaissance d'une spécificité ethno-raciale minoritaire et vise la dénonciation de certains travers de la politique de discrimination positive. Les deux amis s'installent dans l'avion. Immédiatement, une passagère remarque Kumar et imagine qu'il est un terroriste islamiste en passe de commettre un attentat. Un plan subjectif censé représenter les pensées de la passagère présente Kumar en costume taliban avec une longue barbe, riant et mimant la chute de l'avion. Quelques minutes plus tard, Kumar se rend aux toilettes pour monter sa dernière invention : un *bong* permettant de fumer de la marijuana sans émettre de fumée. En raison d'une turbulence, la porte des toilettes s'ouvre et la passagère aperçoit Kumar, l'engin en main, en train d'essayer d'allumer une mèche. Elle hurle au terroriste et

⁷³⁵ Bhattacharyya (Gargi), *Dangerous Brown Men. Exploiting Sex, Violence And Feminism In The War On Terror*, New York, Zed Books, 2008.

⁷³⁶ « My ethnicity » *Harold & Kumar*, 04 :07

⁷³⁷ « Barely even brown », *Harold & Kumar*, 04 :27

Kumar entre dans la cabine le *bong* à la main pour essayer de s'expliquer. Un *qui pro quo* entre « bong » et « bombe » finit de provoquer une panique parmi les passagers. Trois *air marshalls* présents sur le vol ceinturent et arrêtent Kumar et Harold pour complicité. Dans ces premières minutes du film qui expliquent les raisons qui mènent les deux personnages à Guantanamo, l'ethnicité de Kumar passe pour être le facteur principal et son physique semble presque justifier à lui seul qu'il puisse être pris pour un terroriste.

Les deux films mettent donc un point d'honneur à installer longuement l'identité ethno- raciale de leurs personnages⁷³⁸. Mais presque aussitôt, les récits confrontent cette identité ethno- raciale à une identité sexuelle gay. Dans *American Dreamz*, Omer est présenté à son cousin Iqbal qu'il n'avait plus vu depuis l'enfance. Or Iqbal est une caricature de garçon efféminé et maniéré, à tel point que Michael Agger le décrit sur *Slate.com* comme « une *drag queen* arabe-américaine en bourgeon⁷³⁹ ». Il prépare assidument la présentation d'un numéro musical aux épreuves de sélection pour l'émission télévisée *American Dreamz* et montre ainsi son goût pour le kitch et le *camp*. Iqbal ponctue ses interventions de cris hystériques et balance ses hanches et ses cheveux à la moindre occasion. Alors qu' Omer vient d'arriver chez ses parents, Iqbal l'invite dans sa chambre aux murs tapissés de miroirs et au milieu de laquelle trône une boule disco. Omer montre certes dès le début du film un penchant réel pour le *camp* des comédies musicales qu'il connaît par cœur – la seconde séquence du film le montre en train d'exécuter impeccablement la chorégraphie de l'ouverture de *Cabaret* sous sa tente dans un camp d'entraînement terroriste en Afghanistan – mais son orientation sexuelle est immédiatement installée dans une hétérosexualité discrète mais indiquée sur le tee shirt qu'il porte dans la chambre de son cousin sur lequel il est écrit : « dingue de filles ⁷⁴⁰ ». C'est principalement l'exubérance d'Iqbal qui rend le doute difficile quant à son homosexualité et renforce ainsi l'hétérosexualité présupposée de Omer. Iqbal n'est ni un personnage négatif, ni un bouc émissaire. Son homosexualité n'est jamais abordée

⁷³⁸ Or cette catégorisation raciale englobe plus que les corps musulmans et moyen-orientaux qui constituent les corps ennemis désignés par l'idéologie de la guerre contre la Terreur. Elle s'étend jusqu'à désigner les corps sud-américains et latinos révélant ainsi sa presque arbitrarité et son manque de pertinence. L'ampleur de cette catégorie raciale est une évidente source d'humour et plusieurs comédies terroristes exploitent ce ressort comique. *Delta Farce* (CB Harding, 2007) raconte les aventures d'une unité militaire partie pour la guerre en Irak et parachutée par erreur au Mexique. C'est là que, persuadés d'être au Moyen-Orient, ils mèneront leurs opérations pendant presque tout le film.

⁷³⁹ « A budding Arab-American drag queen » Agger (Michael), « Paul Weitz's *American Dreamz* », *Slate.com*, 21 avril 2006. Disponible en ligne:

http://www.slate.com/articles/arts/movies/2006/04/american_dreamz.html. Consulté le 25 juillet 2016.

⁷⁴⁰ « Girl crazy »

frontalement ni le sujet d'aucune séquence particulière. La volonté de rendre évidente son orientation sexuelle tout en évitant d'en faire un thème du film est incontestable. Iqbal pourrait très bien ne pas être gay. Cependant il l'est et aucun critique ne s'est demandé pour quelle raison la production avait placé un personnage aussi caricatural à côté d'un terroriste attendant le signal de sa cellule dormante pour commettre un attentat. Evidemment, la nature kitch du jeu télévisé autorise de nombreux ressorts comiques *camp*, mais la solution de facilité créative ne suffit pas à expliquer la présence de ce personnage outrageusement gay dans cette comédie terroriste.

D'autant plus qu'on note également une forte présence gay dans *Harold & Kumar* alors que cette franchise construit son image de marque autour d'un humour graveleux hétérosexuel omniprésent. Or c'est dans la séquence de Guantanamo que les références gays apparaissent le plus crûment. Fraîchement arrivés dans la prison, les deux amis sont initiés à la tradition du « sandwich à la viande de bite » qui consiste à recevoir la visite d'un officier militaire dans sa cellule et à lui prodiguer une fellation. Harold et Kumar voient d'abord s'exécuter les deux prisonniers de la cellule voisine avant de recevoir la visite de Big Bob, au nom évocateur. Les deux amis réagissent avec un dégoût outré qui doit souligner leur inaltérable hétérosexualité et provoquer un sentiment similaire chez le public visé par cette comédie. Cependant, on comprend aussi que ce sketch est une critique des scandales sexuels qui ont touché l'armée américaine, dont les plus célèbres ont été illustrés par les photos prises dans la prison irakienne d'Abou Ghraib en 2004. Ainsi le film tient un discours à la fois conservateur et progressiste : la comédie vise d'abord à rappeler à un public hétérosexuel une norme selon laquelle la fellation entre hommes est une pratique dégradante supposée cliver et délimiter les identités sexuelles ; elle cherche ensuite à évoquer et dénoncer un scandale politique récent, prenant alors une position démocrate et progressiste sur la question. Mais le discours du film tend à prendre une position plus progressiste par la suite, complexifiant encore davantage son discours. Le dialogue entre Kumar et Big Bob permet d'inscrire la comédie dans la tendance hollywoodienne de défense des minorités sexuelles. Kumar demande au militaire si tous les gardes sont « gays ». Le dialogue utilise cette appellation neutre. Big Bob répond : « Putain, non ! Se faire sucer la bite, ça n'est pas être gay. Vous êtes les gays puisque vous sucez ma bite. En fait, ça me dégoute juste d'être à côté de vous, bande de tarlouzes. Maintenant mettez-vous à genoux et ouvrez la

bouche.⁷⁴¹» Le sketch dénonce ce qui doit passer pour l'homophobie idiote et illogique d'un homme cherchant un partenaire masculin pour une fellation. Ainsi, la comédie dénonce une certaine homophobie bien particulière : celle, repérable effectivement dans la réalité, qui sépare le discours et la pratique sexuelle. Or le physique de l'acteur qui incarne Big Bob est familier à tous ceux qui fréquentent la subculture gay « bear » : grand, très baraqué et portant fièrement son ventre protubérant, le crâne rasé et la barbe taillée à la mode *biker*, Big Bob semble être une annonce pour un bar « bear » de Los Angeles. D'un côté, cela rend d'autant plus évident le hiatus entre le discours et la pratique pour un public jeune et citadin familier de cette subculture ; de l'autre, la production semble faire un clin d'œil supplémentaire aux quelques potentiels spectateurs gays en leur montrant bien que la scène dénonce l'homophobie et ne l'organise pas. Harold et Kumar s'évadent finalement de Guantanamo grâce à la morsure qu'un des deux terroristes inflige au militaire. Alors que Harold hésite à s'évader d'une prison militaire aussi sécurisée, Kumar lui expose ainsi la situation : « c'est ça ou sucer des bites⁷⁴²», ce qui convainc immédiatement son compère. Plus tard dans le film, d'autres éléments viennent plutôt renforcer la dimension *gay friendly* du film, comme la participation de Neil Patrick Harris, un des très rares acteurs hollywoodiens s'étant officiellement déclaré gay et à avoir annoncé son mariage avec son compagnon⁷⁴³. Le discours de la comédie oscille donc entre une hétéronormativité revendiquée, nécessaire à la construction comique des scènes, et des éléments subtils et épars qui doivent désamorcer la même position normative.

Les productions de comédies terroristes développent des personnages gays dans des perspectives semblables : dénoncer la politique du gouvernement au niveau de la guerre contre la Terreur autant qu'au niveau de la politique envers les minorités sexuelles. Cependant, on peut se demander pourquoi traiter ces deux volets politiques ensemble ? La dénonciation de toute la politique gouvernementale place les productions dans une position délicate face à l'élan patriotique qui a déferlé sur le pays au lendemain des attaques du 11 septembre. Comment critiquer la politique du gouvernement sans passer pour un antipatriote ? C'est là que « la question gay » prend toute son

⁷⁴¹ « Fuck, no. There's nothing gay about getting your dick sucked. You're the ones who's gay [sic] for sucking my dick. In fact, creeps me out just bein' around you fags. All right, get down on your knees and open your mouth. » *Harold & Kumar*, 18 :50.

⁷⁴² « It's either that or sucking dicks ! » *Harold & Kumar*, 19:23.

⁷⁴³ Il s'agit de l'acteur David Burtka qui joue dans le troisième volet de la franchise : *A Very Harold & Kumar Christmas, Le Joyeux Noël d'Harold et Kumar*, Todd Strauss, Schulson, 2011.

importance. En effet, en affirmant que les personnages gays sont une partie intégrante de la nation et en montrant qu'il y a une incompatibilité essentielle et naturelle entre les minorités sexuelles et les terroristes, les productions produisent un discours incluant envers les gays et participent en même temps à dessiner une ligne d'incompatibilité culturelle et idéologique entre les terroristes et les valeurs américaines, dans lesquelles la reconnaissance des droits des minorités sexuelles devient soudain incontestable. Le public gay se trouve ainsi accueilli de plein droit au sein d'une communauté nationale représentée dans les films comme unie et inclusive. Subtilement, il apparaît une situation dans laquelle les minorités sexuelles sont décrites comme des éléments fondamentaux et définissants du « chez nous », dans un discours célébrant discrètement la supériorité d'une société dans laquelle l'inclusion sexuelle semble être une règle naturelle. C'est ce qui justifie de percevoir une dimension homonationale dans les comédies terroristes. Dans son analyse du discours homonational, Jasbir K. Puar définit ainsi ce terme qui décrit des réalités naissantes dans la décennie de la guerre contre la Terreur :

Ce qui est à l'oeuvre dans cette dynamique, c'est une forme d'exceptionnalisme sexuel - l'émergence d'une homosexualité nationale que j'appelle « homonationalisme » - qui correspond au *coming out* de l'exceptionnalisme de l'empire américain. De plus, cette sorte d'homosexualité opère comme un récit régulateur non seulement des identités gay, *queer* ou homosexuelles normatives mais aussi des normes raciales et nationales qui renforcent ces sujets sexuels⁷⁴⁴.

Selon Puar, l'homonationalisme se perçoit dans les discours qui défendent l'idée que l'inclusion des minorités et des identités sexuelles dans la société est une spécificité exceptionnelle des sociétés blanches occidentales. D'une part, ce discours efface toutes les tensions et les débats qui existent au sein de ces sociétés et qui résistent à l'établissement d'une société sexuellement égalitaire. D'autre part, il serait dans la continuité d'une position impérialiste - et donc raciste - qui considèrerait que les sociétés occidentales sont supérieures car exceptionnelles dans de nombreux domaines. Pourtant les années 2000 sont loin d'être une décennie sans débats publics à propos des minorités sexuelles aux Etats-Unis. En 2003, l'abandon par l'État du Texas de ses dernières lois interdisant la pratique de la sodomie provoque de nombreuses réactions

⁷⁴⁴ « At work in this dynamic is a form of sexual exceptionalism - the emergence of national homosexuality, what I term "homonationalism"- that corresponds to the coming out of the exceptionalism of the American empire. Further, this brand of homosexuality operates as a regulatory script not only of normative gayness, queerness, or homosexuality, but also of the racial and national norms that reinforce these sexual subjects. » Puar, *op.cit.*, p. 2.

négligentes et la naissance de débats houleux⁷⁴⁵. Depuis la présidence Clinton et durant toute la période des guerres en Afghanistan et en Irak jusqu'en 2011, la pratique de l'armée connue sous le nom de *Don't Ask, Don't tell*, prévoit un *statu quo* entre l'armée et les soldats. Ces derniers s'engagent à ne pas mentionner leur identité sexuelle – et donc à ne pas pouvoir demander des permissions adaptées à leur vie personnelle en cas de besoin – contre l'assurance que l'institution n'engagera pas de poursuites ni de procédures d'exclusion pour motif sexuel. Enfin les multiples rebondissements quant aux lois sur le mariage gay ont également jalonné les débats publics et servi d'arguments à de nombreuses personnalités politiques, qu'elles soient en faveur ou opposées à l'adoption d'une loi commune pour le mariage⁷⁴⁶.

L'insistance sur la dimension sexuelle de l'inclusion aide également à faire oublier la prépondérance de la dimension raciale qui reste pourtant un élément fondamental de ces comédies. En effet, les personnages gays *brown* apparaissent alors comme ce qu'Eric Macé nomme des « contre stéréotypes ». Dans son article *Rions ensemble des stéréotypes. Anti stéréotypes d'Arabes et de musulmans dans les mediacultures*, Macé propose une typologie à trois termes pour désigner des représentations qui cherchent à contrer des stéréotypes. Il repère ainsi des anti stéréotypes, des contre stéréotypes et des néo-stéréotypes. Il décrit ainsi les contre stéréotypes :

Les contre stéréotypes ne s'opposent pas aux stéréotypes mais en sont les opposés. ...] Cependant le contre stéréotype a pour ambiguïté de ne pas prendre en compte les stéréotypes, faisant au fond comme s'ils n'existaient pas ou plus, comme si l'existence même du contre-stéréotype suffisait à faire exister un monde post-raciste devenu indifférent aux marqueurs d'ethno-racialisation⁷⁴⁷.

Il les distingue des anti stéréotypes :

Il fait du stéréotype sa matière première, il n'existe que dans sa relation à ce dernier, il est un opérateur de monstration des stéréotypes produisant ainsi une rupture non seulement avec les logiques d'euphémisation des contre-stéréotypes mais aussi et surtout avec les logiques de réduction des stéréotypes déstabilisant les allants de soi hégémoniques en introduisant, le plus souvent par

⁷⁴⁵ Becker (Ron), *Gay TV and Straight America*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, p. 215.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

⁷⁴⁷ Macé (Eric), « Rions ensemble des stéréotypes. Anti stéréotypes d'Arabes et de musulmans dans les mediacultures. », *Poli*, Numéro 2, 2010, p. 19-20.

l'humour, des déboîtements de signification propices à la réflexivité sur les stéréotypes et sur les conditions de leur production et de leur reproduction⁷⁴⁸.

Ainsi, dans *American Dreamz*, Iqbal est un contre stéréotype. Alors que son orientation sexuelle n'est jamais commentée par aucun des autres personnages, l'homosexualité d'Iqbal passe pour l'illustration d'une étape mythique dans l'intégration à la société américaine de ce qui doit passer pour une famille arabe-américaine : celle où l'orientation sexuelle ne serait plus un débat ni une question. Or cette dernière est toujours un sujet de discussion, et le public s'attend évidemment à le voir d'autant plus discuté que l'action se déroule dans un champ culturel musulman où l'hétéronormativité et le patriarcat sont décrits comme rarement discutés. Or l'orientation sexuelle d'Iqbal, bien qu'elle constitue la particularité du personnage, semble arriver dans ce que Macé appelle un « monde post-raciste » - que l'on pourrait également décrire comme post-sexuel – dans lequel ni la race ni l'orientation sexuelle ne semblent plus être des facteurs déterminants de la réalité des personnages. Le public assiste au spectacle d'une société dans laquelle ces critères identitaires ne sont plus pertinents. Ainsi, loin de décevoir ou de remettre en question les attentes stéréotypées des spectateurs, *American Dreamz* renforce cette attente en la niant purement et simplement. La personnalité *drag queen* devient alors un effet de fiction, et non de réalité, auquel personne ne croit. Le discours supposant que la culture musulmane est donc intrinsèquement – et surtout spécifiquement- patriarcale et hétéronormative n'est pas remis en doute mais plutôt renforcé par le contre stéréotype. L'homonationalisme n'en sort que mieux affirmé puisque l'exceptionnalisme américain est justifié par le film qui en fait même un de ses principaux ressorts comiques. D'autres films, comme *Brüno* (Larry Charles, 2009), le film que Sacha Baron Cohen écrit à la suite de *Borat*, aboutissent également à une certaine dimension homonationale alors qu'ils cherchent à se confronter au thème terroriste.

La comédie montre clairement comment la production cinématographique continue à ne pas être à l'aise avec les corps musulmans qui sont désormais devenus synonymes purs et simples de corps terroristes, soit avérés soit en puissance. *Borat* exploite merveilleusement ce malaise de l'industrie en réussissant la gageure de faire un succès commercial en pleine guerre contre la Terreur autour d'un personnage

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 21

musulman qui ne dit pas son nom. Le corps de Borat porte tous les signes distinctifs que l'industrie a participé à créer - exotisme, pilosité, archaïsme, barbarie - et qui rendent ce corps lisible sans effort. Mais au delà de la formule de « l'arroseur arrosé » adoptée par cette comédie à l'allure grotesque mais au projet subtil, ce qui se retourne finalement contre le discours idéologique dominant, c'est ce tabou de la représentation du corps musulman car terroriste. Borat est un personnage tellement stéréotypé que son spectacle en tant que stéréotype ne peut pas échapper au public. En contemplant non plus un effet de réalité mais bien le stéréotype pour lui même, Borat devient ce que Macé appelle un anti stéréotype, c'est-à-dire un élément qui aide finalement le spectateur à réaliser et à confronter ses propres stéréotypes et ses propres préjugés.

Cependant, l'humour permet d'alléger les discours auto-référents ou autocritiques que l'industrie s'adresse malgré tout. L'utilisation des contre stéréotypes montre bien la conscience d'avoir fabriqué des stéréotypes à une échelle industrielle et la volonté d'y répondre différemment. Mais un discours qui se veut différent aboutit finalement à des ambiguïtés discursives dans lesquelles une position progressiste dans le secteur des identités sexuelles se fabrique aux dépens d'une validation des vues racistes et impérialistes de la politique étrangère américaine. Sans surprise, l'industrie cinématographique se trouve au carrefour des dynamiques socio-culturelles et des raisons commerciales. Toutefois, la comédie elle-même est un genre risqué et on doit reconnaître que toutes ces comédies cherchent à défendre des points de vue politiques plus ou moins forts. De façon classique dans le genre, l'humour est utilisé comme un moyen d'expression d'une certaine radicalité. Or d'autres formes de spectacle en lien avec l'idéologie et les thèmes de la guerre contre la Terreur exploitent plus directement la dimension voyeuriste de l'expérience cinématographique. Ainsi, apparaît en pleine polémique sur l'utilisation de la torture par l'armée américaine une nouvelle tendance télévisuelle et cinématographique qui exploite justement le spectacle de la torture non plus comme matière à discours mais plutôt comme une source pure et directe de plaisir.

B. Le démembrement du corps et la torture en spectacle

B.1 Abou Ghraib, dernière matrice de la représentation contemporaine des corps terroristes

Alors qu'on pouvait s'attendre à ce que ce que la question ne se pose plus dans un pays démocratique, les débats sur la définition, les bénéfices potentiels et les mises en pratique de la torture fleurissent dans les premières années de la guerre contre la Terreur. Le gouvernement de George W. Bush défend les méthodes dites de « techniques améliorées d'interrogations ⁷⁴⁹ » encadrées juridiquement et techniquement par les « circulaires sur la torture ⁷⁵⁰ » rédigées dès 2002 au ministère de la justice par John Yoo. Dans ces circulaires, le ministère réduit à l'extrême la définition de ce qui pourrait être de la torture ainsi que les liens avec les droits personnels garantis par l'*habeas corpus*. En 2006, dans l'affaire *Hamdan contre Rumsfeld*, la Cour Suprême déclare illégaux les arrangements gouvernementaux avec la constitution et avec les conventions de Genève. Le gouvernement décide alors de légiférer et fait adopter par le Congrès le *Military Commissions Act* qui autorise le Président à diriger des tribunaux d'exception échappant aux règles de défense des droits fondamentaux des citoyens et des conventions internationales. À tel point que cette année-là, une juge britannique déclare : « L'idée américaine de ce qu'est la torture ne semble plus coïncider avec celle de la plupart des nations civilisées ⁷⁵¹ ».

Les débats jalonnent les deux mandats de George W. Bush, pourtant un point de tension maximale est atteint dans le pays après les révélations photographiques des abus infligés dans la prison irakienne d'Abou Ghraïb. Dès 2003, Amnesty International alerte l'opinion internationale quant aux conditions, de détention dans cette ancienne prison du régime baasiste devenue une prison américaine ; mais ce sont les images obtenues et diffusées par l'émission d'information *60 Minutes II* sur CBS le 28 avril 2004, suivi deux jours plus tard par un article de Seymour M. Hersh dans *The New Yorker* qui mettent en lumière les détails et la réalité des pratiques de détention par l'armée. De

⁷⁴⁹ « Enhanced Interrogation Techniques ».

⁷⁵⁰ « Torture memos ».

⁷⁵¹ « America's idea of what is torture does not appear to coincide with that of most civilized nations » Norton-Taylor (Richard) et Goldenberg (Suzanne), « Judge's anger at US torture », *The Guardian*, 17 février 2006. Disponible en ligne : <https://www.theguardian.com/uk/2006/feb/17/politics.world>. Consulté le 28 juillet 2016.

nombreux Américains découvrent alors non seulement des preuves incontestables des pratiques tortionnaires de l'armée mais aussi la nature éminemment sexuelle, morbide et pornographique des procédés et des images produites par les soldats eux-mêmes. Une autre surprise pour le public est d'apprendre que la moitié des soldats impliqués dans le scandale sont des femmes. Sur les images, on voit d'ailleurs nettement ces dernières tenir des détenus en laisse (FIG. 4), poser à côté des pyramides humaines de corps dénudés et simulant des coïts (FIG. 2) ou le pouce levé, grand sourire, devant des cadavres de prisonniers décédés (FIG. 3).

Photos publiées de la prison d'Abou Ghraïb (2004)



Figure 9 ⁷⁵²



Figure 12



Figure 10



Figure 11

⁷⁵² J'ai choisi de ne pas indiquer les noms des soldats visibles sur ces clichés. En effet, seuls ces derniers sont reconnaissables dans la majorité des images. Or indiquer le nom des soldats et ignorer celui des prisonniers renforcerait, il me semble, l'effet de définition et de domination que le corps américain imprime à l'image.

Ces photos ont donné lieu à de nombreux commentaires culturels⁷⁵³ sur le rôle que les images ont tenu dans le témoignage qui a abouti au scandale et aux procès⁷⁵⁴. Sans images, ces exactions déjà dénoncées n'avaient pas attiré l'attention qui est venue par la suite. Or l'incontestable mise en scène pornographique de ces clichés clive les commentateurs des deux bords politiques. Dans le camp des conservateurs et des défenseurs de la politique gouvernementale, on pointe immédiatement le doigt vers Hollywood et vers l'industrie du porno. Ainsi Rebecca Hagelin, la vice présidente de la *Heritage Foundation* dénonce le lien entre ce qui s'est passé dans cette prison et la façon « dont le] pays permet à Hollywood de mettre presque n'importe quoi dans un film et de quand même l'autoriser dès 13 ans ⁷⁵⁵». Carles Colson, qui fut impliqué dans le scandale du Watergate mais s'est reconverti en pasteur très médiatique, voit plutôt une infection due « à un régime soutenu de MTV et de pornographie ⁷⁵⁶». Comme le rappelle Timothy Noah dans un article qui passe en revue toutes les réactions des camps conservateurs pour *slate.com* : féministes, gays, mixité dans l'armée, relativisme, universitaires gauchistes, Quentin Tarantino et les frères Farelly, tout le monde est accusé d'avoir participé à former « l'esprit d'Abou Ghraib »⁷⁵⁷. Du côté du gouvernement et de l'armée, George W. Bush exprime son « dégoût » face au spectacle de ces images mais se contente de dénoncer l'existence de « quelques pommes pourries » perdues dans le panier militaire⁷⁵⁸. A gauche, on insiste sur l'importance de ces clichés pris par les soldats et sur leur participation au procédé tortionnaire. Susan Sontag y consacre un de ces derniers textes. Elle souligne que malgré les horreurs montrées par ces images et l'abjection à laquelle elles font référence, leur nature d'images photographiques leur attribue toutes les qualités inhérentes à ces dernières : esthétisme, potentiel artistique,

⁷⁵³ Voir par exemple Butler (Judith), « "Explanation and Exoneration, or What We Can Hear." *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*, Londres, Verso, 2004, p. 1-18 ;

Sontag (Susan), « Regarding the Torture Of Others », *The New York Times*, 23 mai 2004. Disponible en ligne : <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>. Consulté le 28 juillet 2016 ; Williams (Linda) « Cluster Fuck.

⁷⁵⁴ Procès des soldats uniquement puisqu'aucun officier n'a été jugé pour ces actes.

⁷⁵⁵ « Our country permits Hollywood to put almost anything in a movie ans still call it PG-13 » Noah (Timothy), « Abu Ghraib Denial, Part 2 », *slate.com*, 13 mai 2004. Disponible en ligne : http://www.slate.com/articles/news_and_politics/chatterbox/2004/05/abu_ghraib_denial_part_2.html. Consulté le 28 juillet 2016.

⁷⁵⁶ « A steady diet of MTV and pornography » Rich (Frank), « It Was Porn That Made Them Do It », *The New York Times*, 30 mai 2004.

⁷⁵⁷ Noah, *op. cit.*

⁷⁵⁸ « Just A Few Bad Apples ? » *The Economist*, 20 janvier 2005. Disponible en ligne : <http://www.economist.com/node/3577249>. Consulté le 28 juillet 2016.

réification et déshumanisation des corps photographiés⁷⁵⁹. Elle rappelle également, comme d'autres voix à gauche⁷⁶⁰, que l'Amérique a inscrit la violence contre le corps des autres dans son projet initial de construction et que la torture sous la guerre contre la Terreur ne doit pas être comprise comme un épisode incompréhensible dans le progrès civilisationnel de la nation mais plutôt comme un épisode d'une histoire longue de violence contre les corps des natifs indiens, les corps des noirs, ceux des prisonniers en général, etc.

Gargi Bhattacharyya montre que la mise à disposition d'images de corps racisés en souffrance et en position de soumission s'inscrit également dans un mouvement historique long de spectacles à vocation sexuelle et raciste. Elle cite le travail d'Elizabeth Alexander sur la monstration de corps afro-américains :

Les corps noirs en souffrance ont été un spectacle mis à la disposition du public américain pendant des siècles. Cette histoire couvre les viols publics, les lynchages et les passages à tabac jusqu'aux arènes de gladiateurs du basketball et de la boxe. Dans les années 1990, les corps afro-américains ont été le site sur lequel les traumatismes nationaux – harcèlement sexuel, *date rape*, toxicomanie, conflits urbains raciaux et économiques, SIDA – ont été dramatisés⁷⁶¹.

Alexander et Bhattacharyya expliquent que ces corps fictionnalisés à travers divers médias – photographie, presse, télévision, cinéma, théâtre et littérature – ont surtout été consommés par la population dominante. Cependant, même si les hommes blancs ont été organisateurs et consommateurs de ces fictions, elles ont aussi été consommées par les Afro-américains et ont participé ainsi à former une histoire traumatique nationale dans laquelle chaque individu est invité à se positionner. Bhattacharyya suggère que cette réalité spectaculaire est actualisée par les images d'Abou Ghraïb qui formeraient elles aussi le creuset d'un nouveau récit de domination transnationale⁷⁶².

La fiction de la race permet les cruautés et le carnage des aventures impériales – parce que ces personnes ne sont pas comme nous, ne sont pas des personnes du tout et leur altérité prouve qu'elles sont moindres,

⁷⁵⁹ Sontag (Susan), *Devant la douleur des autres*, Paris, Editions Christian Bourgeois, 2003, trad. Fabienne Durand-Bogaert.

⁷⁶⁰ Voir aussi Rich (Frank), *op. cit.* ; les travaux des historiens Howard Zinn et Richard Slotkin.

⁷⁶¹ « Black bodies in pain for public consumption have been an American spectacle for centuries. This history moves from public rapes, beatings and lynchings to the gladiatorial arenas of basketball and boxing. In the 1990s, African-american bodies on videotape have been the site on which national trauma – sexual harassment, 'date rape', drug abuse, racial and economic urban conflicts, AIDS – has been dramatized. » Bhattacharyya, *op.cit.*, p. 112.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 113.

sans valeur, dangereuses et doivent être maîtrisées par tous les moyens⁷⁶³.

Or Jasbir Puar montre clairement comment l'armée américaine avait préparé l'invasion de pays musulmans en se fondant sur des textes et des approches culturalistes qui soutenaient que la sexualité était au cœur du psychisme musulman et qu'elle devait être au centre de toutes les démonstrations de puissance orchestrées par l'armée américaine vis-à-vis des « natifs ». Elle souligne l'importance que certains textes anthropologiques ont pris dans la préparation de l'armée, notamment un texte publié en 1973 par Raphael Patai : *The Arab Mind*⁷⁶⁴, un livre présenté comme « la bible des néo-conservateurs sur le comportement arabe ⁷⁶⁵ ». Ce livre d'un éminent professeur d'anthropologie à Princeton – également auteur de *The Jewish Mind* - décédé en 1996, il consacre vingt-cinq pages à la sexualité arabe décrite comme particulièrement problématique, empreinte de tabous, de honte et de répression. Il défend l'idée que la ségrégation entre les sexes, le voile des femmes et toutes les habitudes culturelles qui séparent les hommes et les femmes ont abouti à rendre les hommes arabes obsédés par le sexe⁷⁶⁶.

C'est précisément à travers cette forme de savoir que l'armée américaine a été instruite diplomatiquement. C'est exactement sur cette notion simpliste de l'Arabe / du Musulman / de la différence culturelle – au singulier – que le renseignement militaire a capitalisé pour créer ce qu'il pensait être une matrice de techniques tortionnaires spécifiques à cette culture et donc efficace⁷⁶⁷.

Puar rappelle que l'argument culturaliste, dans toute sa splendide essentialisation, a été utilisé par tous les bords. Chez les soldats, il apparaît dans leurs regrets exprimés de ne pas avoir eu l'occasion de « mieux connaître leur culture et leur mode de vie⁷⁶⁸ » ; tout comme il apparaît dans les écrits de Bernard Haykel, professeur d'études moyen-orientales à *New York University*: « Une telle déshumanisation est inacceptable dans

⁷⁶³ « The fiction of 'race' enable the cruelties and carnage of imperial adventures – because these people are not like us, are not people at all, and their otherness proves that they are lesser, unworthy, dangerous, and to be contained by any means possible. » *Ibid.*, p. 121.

⁷⁶⁴ Puar, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁶⁵ « the bible of neo-cons on Arab behavior » *Ibidem*.

⁷⁶⁶ *Ibidem*.

⁷⁶⁷ « It is precisely through this knowledge that the U.S. military has been diplomatically instructed. It is exactly this unsophisticated notion of Arab / Muslim / cultural difference – in the singular – that military intelligence capitalized on to create what it believed to be a culturally specific and thus 'effective' matrix of torture techniques. » *Ibid.*, p. 84.

⁷⁶⁸ « their culture and their way of life » *Ibid.*, p. 83.

toutes les cultures, mais spécialement dans le monde arabe. Les actes homosexuels vont à l'encontre de la loi islamique et il est humiliant pour les hommes d'être nus face à d'autres hommes.⁷⁶⁹» Puar met parfaitement en évidence les préjugés hétéronormatifs et homophobes que ces approches culturalistes essaient vainement de couvrir. L'homosexualité, comme la culture, est envoyée à la face de l'autre bord. Alors que des manifestants au Caire réclament le départ «des tortionnaires homosexuels américains⁷⁷⁰» d'Irak, répétant l'argument occidentaliste classique selon lequel l'homosexualité serait un import occidental, des organisations américaines conservatrices expliquent également la présence de la torture par la déprivation culturelle que l'homosexualité est censée apporter⁷⁷¹.

Pourquoi parler autant de sexe quant à ces images de torture ? Comme le demande Puar : « Pourquoi même parler de sexe ? Est-ce que quelqu'un était véritablement en train d'avoir un rapport sur ces photos?⁷⁷² » Au-delà de l'illustration de la pensée de Gayle Rubin pour qui l'érotophobie générale apporte « un surplus de sens⁷⁷³ » à toutes les discussions autour de la sexualité, Puar suggère que le centrage des commentaires sur la sexualité, et notamment sur l'homosexualité, permet de continuer à se concentrer sur les quelques images divulguées et participent à faire oublier les exactions qui n'ont pas été fixées par des images, notamment les viols avérés de femmes irakiennes et afghanes, à l'intérieur et à l'extérieur des centres de détention⁷⁷⁴. Le déplacement de l'attention du corps féminin comme espace national et guerrier – on sait que le viol des femmes fait partie de toutes les campagnes militaires – vers le corps masculin comme signe de castration et porteur des stigmates d'interruption de la force reproductive est peut-être une des spécificités les plus marquantes des images d'Abou Ghraib et une innovation médiatique de la guerre contre la Terreur. En effet, les mises en scène sexuelles nient toutes les capacités de fertilité des corps masculins exhibés et engagés dans des simulations de sexualité non reproductive. Elles lancent donc des messages rassurants aux membres de la communauté nationale : le peuple américain

⁷⁶⁹ « Such dehumanization is unacceptable in any culture, but it is especially so in the Arab world. Homosexual acts are against islamic law and it is humiliating for men to be naked in front of other men. » *Ibid.*, p. 82.

⁷⁷⁰ « homosexual American executioners » *Ibid.*, p. 96.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁷² « But why talk about sex at all ? Was anyone having sex on these photos ? » *Ibidem.*

⁷⁷³ « excess of significance » Rubin (Gayle), « Thinking Sex : Notes on a Radical Theory of the Politics of Sexuality » in Abelove (Henry), Barale (Michele Aina) et Halperin (David) (dir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, 1993.

⁷⁷⁴ Puar, *op. cit.*, p. 98.

qui, bien que choqué par ces images, constate cependant que l'armée fait son travail en rendant impossible la « reproduction terroriste » ; mais elles envoient également des messages dissuasifs aux ennemis qui comprennent la menace de castration contenue dans la propagande des images sexualisées de torture. Ainsi, les discours sur la sexualité intéressent à la fois la normativité et la normalisation de la sexualité, mais aussi une recherche de définition nationale. C'est ce que Puar appelle la dimension nationalo-normative de la sexualité. Elle théorise ainsi ces idées :

...] c'est précisément la féminisation [...] et en conséquence l'insistance sur l'exclusion mutuelle des positions masculines et féminines, qui enlève au corps masculin torturé sa sexualité nationalo-normative. Cette féminisation confisque la virilité du corps mâle et donc compromet non seulement son pouvoir de pénétrer et de reproduire sa propre nation (nos femmes) SIC] mais aussi de contaminer d'autres nations (leurs femmes)⁷⁷⁵. De plus, *a priori* la sexualité perverse du terroriste est projetée hors du domaine des sexualités nationalo-normatives : « la forme de punition », c'est à dire le mélange d'anus et de pénis, « correspond aux sources avérées de transgression » non seulement à cause du désir de trancher la capacité du terroriste à se reproduire sexuellement, mais aussi à cause de la déviance (homo)sexuelle systématiquement attachée au corps terroriste. Ces deux attributs, la fertilité du terroriste (dans le cas des hommes musulmans, interprété à travers la polygamie) et les perversions (homo)sexuelles du terroriste, gagnent d'autant plus de force que le terroriste est également conçu a priori comme apatride, manquant de légitimité et de limites nationales.⁷⁷⁶

Ce qui est fondamental dans cet argument, c'est l'idée que le spectacle de la torture produit donc toujours un discours sexuel. Il n'a finalement pas besoin de la mise en scène pornographique pour exprimer à travers le spectacle des corps torturés une dimension sexuelle, normative et nationale. Or l'année du scandale d'Abou Ghraib sortent les premiers opus de deux nouvelles franchises de films d'horreur qui donnent naissance à ce qui est immédiatement décrit comme un nouveau sous-genre: le *torture*

⁷⁷⁵ Il semble que les parenthèses ne soient pas placées logiquement. Cependant, j'ai respecté l'édition originale au risque de reproduire la coquille qui s'y est sûrement glissée.

⁷⁷⁶ « [...] it is precisely feminizing [...] and the consequent insistence on the mutually exclusive positions of masculine and feminine, that strips the tortured male body of its national-normative sexuality. This feminizing divests the male body of its virility and thus compromises its power not only to penetrate and reproduce its own nation (our women) SIC], but to contaminate the other's nation (their women) as well. Furthermore, the perverted sex of the terrorist is a priori cast outside the domain of normative national sexualities : the 'form of punishment', that is meddling with penis and anus, 'corresponds to the putative source of transgression' not only because of the desire to truncate the terrorist's capacity to sexually reproduce, but also because of the (homo)sexual deviancy always attached to the terrorist's body. The two attributes, the fertility of the terrorist (in the case of Muslim men, interpreted through polygamy) and the (homo)sexual perversions of the terrorist, are rendered with extra potency given that the terrorist is also a priori constituted as stateless, lacking national legitimization and national boundaries. » *Ibid.*, p. 99.

porn. Ces films organisent un récit autour de scènes de torture en gros plans, ces dernières constituant le principal intérêt spectaculaire. Les films du *torture porn* mettent rarement en scène des corps terroristes et ne font jamais référence à la guerre contre la Terreur dans laquelle le pays est engagé. Seuls deux films font exception : *Five Fingers* (Laurence Malkin, 2006) et *Unthinkable (No limit)* (Gregor Jordan, 2010) qui connaissent tous les deux des échecs commerciaux inattendus et retentissants⁷⁷⁷. Les deux principales franchises de *torture porn* sont *Saw* (2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010) et *Hostel* (2005, 2007, 2011). De 2004 à 2008, les films *Saw*⁷⁷⁸ dépassent toutes les prévisions commerciales de Lionsgate, sa maison de production, pour se rapprocher du record historique obtenu en 1996 par le premier *Scream* (Wes Craven). Lionsgate ne laisse pas passer cette opportunité et enchaîne avec une deuxième franchise promise au même succès : *Hostel*⁷⁷⁹.

Les corps torturés dans ces films ne sont pas présentés comme des corps terroristes, cependant il n'échappe pas aux critiques qu'ils entrent en résonance avec la situation politique et les débats les plus essentiels quant à la définition de la démocratie américaine. En effet, le débat sur la torture n'existe qu'à travers les arguments sur son efficacité dans la lutte contre le terrorisme. À cette époque, le corps torturé est indéniablement connecté culturellement au corps terroriste. Ainsi le *torture porn* doit être vu comme une tactique supplémentaire de Hollywood pour pouvoir aborder le thème du corps terroriste en évitant les écueils de la représentation de l'actualité, du corps musulman et des menaces d'échecs qu'ils impliquent. Au regard des résultats, cette tactique commerciale porte merveilleusement ses fruits puisque dans la décennie, la franchise *Saw* bat tous les records de vente de tickets dans l'histoire du film d'horreur. Le *torture porn* est assurément le genre le plus représentatif de la relation au spectacle du corps souffrant qui existe pendant les années de la guerre contre la Terreur.

⁷⁷⁷ Nous analysons ces deux films plus loin dans le chapitre.

⁷⁷⁸ *Saw* (James Wan, 2004), *Saw II* (Darren Lynn Bousman, 2005), *Saw III* (Darren Lynn Bousman, 2006), *Saw IV* (Darren Lynn Bousman, 2007), *Saw V* (David Hacki, 2008), *Saw VI* (David Greutert, 2009), *Saw 3D* (David Greutert, 2010).

⁷⁷⁹ *Hostel* (Eli Roth, 2006), *Hostel : Part II (Hostel – chapitre II)*, Eli Roth, 2007), *Hostel : Part III* (Scott Spiegel, 2011).

B.2 Le torture porn ou comment jouir de la torture sans corps terroriste – les franchises *Saw* et *Hostel*.

Au cours de la décennie, au rythme industriel d'une sortie de film par an, *Saw* et *Hostel* deviennent les emblèmes de ce que l'on commence à décrire sous le terme aguichant de *torture porn*. La définition du *torture porn* résiste cependant à une approche simple. S'agit-il d'un genre en soi ou plutôt d'un sous-genre du film d'horreur ? Ne devrait-on pas plutôt le considérer comme une école ou un mouvement, parfois décrit d'ailleurs comme « le pire mouvement dans l'histoire du cinéma⁷⁸⁰ » ?

L'appellation *torture porn* apparaît pour la première fois dans le titre d'un article de David Edelstein publié en 2006 dans *New York Magazine : Now Playing At Your Local Multiplex : Torture Porn*⁷⁸¹. Edelstein y remarque d'abord la fréquence du gore et de la torture dans des productions cinématographiques récentes qui ne se limitent pas aux films d'horreur *stricto sensu*. Il cite notamment en exemple *The Passion of The Christ* (*La Passion du Christ*, 2004) de Mel Gibson qui est souvent cité par ceux qui commentent les images d'Abou Ghraib. Il propose une généalogie de ce goût insistant pour le spectacle de chairs ouvertes en proposant une origine qu'il situe dans les films d'exploitations italiens du début des années 1980 comme ceux de Umberto Lenzi, *Mangiati Vivi !* (*La Secte des cannibales*, 1980) et *Cannibal Ferox* (1981). Edelstein note le succès commercial et populaire de ces films, mais il s'étonne principalement de les voir distribués et diffusés dans des lieux ordinaires de consommation. Il s'inquiète de voir ce spectacle de violence offert parmi la programmation plutôt familiale des multiplex présents au sein de ces centres névralgiques de la circulation urbaine que sont les *malls* américains. Afin d'appréhender ce phénomène, Edelstein avance trois idées principales. Il semble d'abord vouloir se rassurer en postulant que le public s'identifie assurément aux victimes de la violence et cela afin de ressentir des émotions fortes qui leur permettraient d'échapper à une certaine anesthésie culturelle et sociale, prédominante dans la période. Cependant, il voit dans ces films une idéologie relativiste absolue qui aboutirait à une vision nihiliste du monde. Loin d'engager le public sur la voie de la condamnation de la violence montrée, ils inviteraient ce dernier à abandonner tout jugement moral face à des atrocités décrites dans le détail. Enfin, Edelstein rappelle que

⁷⁸⁰ Aftab (Kaleem), « Don't Lose Your Heads », *Arts & Books Review*, 5 juin 2009.

⁷⁸¹ Edelstein (David), « Now Playing At Your Local Multiplex : Torture Porn. Why has America gone nuts for blood, guts, and sadism ? », *New York Magazine*, 2006. Disponible en ligne : <http://nymag.com/movies/features/15622>, consulté le 10 mai 2016.

les tueurs en série semblent occuper une place disproportionnée dans l'imaginaire culturel étatsunien. Loin de seulement frémir à leur spectacle, les Américains désireraient également s'identifier à eux : « En tant que victime potentielle, nous craignons les tueurs en série. Cependant, nous cherchons également à nous identifier à leur pouvoir⁷⁸². » Ainsi, la peur supplanterait l'empathie et ferait de chaque spectateur un bourreau potentiel.

Alors que dans la proposition d'Edelstein, la juxtaposition des termes *porn* et *torture* passe plutôt pour une expression de rejet épidermique et peu réfléchi, Steve Jones propose de se pencher plus sérieusement sur ce que produit l'accolade de ces deux mots qui sont loin d'être neutres. Dans son article *The Lexicon of Offense : The Meanings of Torture, Porn, and 'Torture Porn'*⁷⁸³, Jones suggère que le public est susceptible de ressentir une excitation sexuelle à travers le spectacle de la torture. Certains réalisateurs corroborent cette impression. Eli Roth parle de *eyegasm* (oeilgisme) pour décrire la scène dans *Hostel* où Kana, jeune touriste japonaise, perd son œil et laisse couler une poche de pus de son orbite. Tom Shankland, réalisateur de *w Delta z (Waz, 2007)* décrit les scènes de torture comme des *money shots*, terme emprunté au genre pornographique qui indique le moment de l'éjaculation en gros plan. Or Jones rappelle que cette consommation d'images de torture ne se satisfait pas uniquement d'images tirées de films de fiction. Alors que les États-Unis se battent en Afghanistan et en Irak, et que les médias répercutent les affaires comme celles d'Abou Ghraib, il fleurit sur Internet des sites spécialisés dans ce que l'on nomme alors le *War porn* (porno de guerre). Ces films tournés par des soldats américains avec des téléphones portables et mis en ligne sur des plateformes de partage donnent naissance à des sites spécialisés comme *nowthatsfuckedup.com* et *ogrish.com*. Les spectateurs y cherchent des images de violence guerrières commises contre des individus, des sévices et des mises à mort, ainsi qu'un nombre important de clichés sur des cadavres devenus de véritables trophées de guerre. Ces sites font l'objet de poursuites pas les autorités militaires américaines et les images disparaissent après une période de diffusion qui laisse largement le temps de les capturer et de les faire circuler par d'autres routes, même après la disparition des sites spécialisés. Ces images « réelles » entrent en résonance avec d'autres images d'actualité de l'époque qui exposent également la souffrance et la mort : par exemple la célèbre

⁷⁸² *Ibidem*. Toutes les traductions sont ma responsabilité sauf indiqué autrement.

⁷⁸³ Jones (Steve), « The Lexicon of Offense : The Meanings of Torture, Porn, and 'Torture Porn' » in Attwood Feona (dir.), *Controversial Images*, Londres, Palgrave, 2013, p. 186-200.

vidéo de décapitation du journaliste Daniel Pearl kidnappé par les talibans en 2002 ou encore les images en plans rapprochés de la pendaison de Saddam Hussein en 2006. Ainsi le *torture porn* s'inscrit dans un tissage d'images dites limites ou controversées en lien avec le spectacle du supplice et de la mort, dans la réalité et dans la fiction.

Comme le remarque Steve Jones dans son article, une pratique de représentation est généralement appelée « pornographique » pour la situer immédiatement dans une pratique culturelle inférieure⁷⁸⁴. Le *torture porn* reçoit ainsi les mêmes objections que le porno : une trop grande insistance sur les corps et une absence – supposée – de récit. Si on résume grossièrement ces arguments, ces films seraient des apologues de la chair aux dépens de son contraire – l'âme ? – et leur vulgarité serait rendue manifeste par leur refus d'organiser une narration de type aristotélicienne. Ces deux reproches principaux montrent bien la disqualification culturelle obtenue à partir de critères culturels élitistes. Or peu importe que le *torture porn* soit un genre en soi ou un sous-genre du film d'horreur. Il est plus intéressant de constater que son expérience spectaculaire se situe à la croisée des deux genres qui lui ont donné son nom et, comme eux, le considèrent principalement comme un *body genre* (genre corporel), une notion avancée pour la première fois par Carol Clover dans son étude du *slasher*, sous-genre de film d'horreur où l'antagoniste tranche, coupe et lacère (*to slash*) les chairs de ses victimes⁷⁸⁵. Elle fait immédiatement le rapprochement entre le *slasher* et le film porno. Pour Clover, ces deux genres se rejoignent en ce que le spectacle d'un corps traversé par une émotion intense, de peur ou de plaisir, constitue le point d'ancrage pour le regard des spectateurs. Linda Williams élargit la proposition de Clover en y incluant le mélodrame, le film « tire-larmes »⁷⁸⁶. Pour Williams, « il semble que ce qui condamne ces films à être vils est la perception selon laquelle le corps du spectateur est amené presque involontairement à imiter des sensations et des émotions éprouvées par le corps à l'écran, ce à quoi s'ajoute le fait que ce corps exhibé est féminin⁷⁸⁷. » En effet, dans le cinéma porno comme dans le mélodrame, les corps féminins occupent majoritairement l'écran. Clover fait le même constat pour le *slasher*. Elle soulève alors le

⁷⁸⁴ Jones, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁸⁵ Clover (Carol), « Her Body, himself. Gender in the Slasher Film », *Representations*, Numéro 20, Automne 1987, p. 187-228.

⁷⁸⁶ Williams (Linda), « Film Bodies : Genre, Gender and Excess », *Film Quarterly*, Vol.44 (Été 1991), p. 2-13. Traduit en français par Gabrielle Hardy et Raphaël Nieuwjaer. Traduction disponible en ligne : <http://www.debordements.fr/spip.php?article91> Consulté le 10 mai 2016.

⁷⁸⁷ *Ibidem*.

paradoxe de l'identification du spectateur à ces corps de femmes. En effet, le porno et le film d'horreur sont souvent perçus comme des genres appréciés majoritairement par un public masculin. Or la *final girl* est un personnage devenu systématique dans le *slasher* à partir de la fin des années 1970 : une jeune fille qui est la dernière survivante au massacre et qui arrive à bout de l'assassin grâce à sa seule ingéniosité et à la force de son caractère. Grâce à cette idée, Clover ouvre la voie à une nouvelle finesse d'analyse qui rompt avec une lecture monolithique du genre dans laquelle les personnages masculins sont des bourreaux, les femmes leurs victimes et le spectateur masculin jouit d'une position sadique en s'identifiant au bourreau. Linda Williams précise ainsi :

« En ce qui concerne les films d'horreur, les féministes ont longtemps considéré les femmes torturées ou mutilées (de façon factice) comme des victimes du sadisme. Cependant des travaux plus récents ont suggéré que ces films pouvaient présenter un cas intéressant, et peut-être même instructif, d'oscillation entre les pôles sadique et masochiste. Cette thèse, avancée par Carol J. Clover, laisse penser en effet que le plaisir d'un spectateur occupant la place du masculin [*masculine-identified viewer*] suit une identification variable, d'abord à l'impuissance initiale de la misérable victime, passive et terrorisée, puis à sa prise de pouvoir [*empowerment*] finale.

L'argument est le suivant. Lorsque la fille-victime d'un film comme *Halloween* saisit enfin le couteau (la hache, la tronçonneuse) phallique pour l'opposer au monstre-tueur, l'identification du spectateur se déplace de « la terreur abjecte construite comme le propre du féminin » à un pouvoir actif aux composantes bisexuelles.⁷⁸⁸ »

Ces critiques féministes soutiennent ainsi qu'il n'existe pas d'identification constante et obligatoire entre le genre d'un personnage et celui du spectateur, pas plus qu'il n'existe de tendance stable et essentiellement sadique ou masochiste dans le film d'horreur ou le film porno. Il faut se référer à l'ensemble du récit et de la mise en scène pour pouvoir analyser au cas par cas les dispositifs qui invitent les spectateurs, hommes et femmes, à se placer par rapport aux personnages et aux situations. Ainsi, le *torture porn* pris comme un genre corporel utilise les corps à l'écran, victimes et bourreaux, pour faire ressentir afin de faire comprendre. Corps masculins et féminins sont habilement mélangés par les productions pour éviter un schéma simpliste d'hommes bourreaux et de femmes victimes. Dans *Saw*, bien que Jigsaw (Tobin Bell) soit le bourreau de la majorité des épisodes de la franchise, dès le second opus, il utilise des femmes tortionnaires dont certaines sont appelées à le remplacer après sa disparition. *Hostel*

⁷⁸⁸ *Ibidem.*

joue lui aussi de façon postmoderne avec l'économie sexuelle du récit, en complicité avec les attentes des spectateurs désormais familiers et attentifs aux dimensions machistes ou misogynes du genre. *Hostel II* utilise pleinement le dispositif de la *final girl* en gratifiant les spectateurs d'une véritable castration dans la scène finale. Ces fluctuations d'identification tantôt au bourreau, tantôt à la victime sans distinction de sexe permettraient d'élargir l'horizon commercial du film et contribueraient à populariser ces films auprès des publics féminins.

Au-delà du genre corporel et de son système d'identification complexe, le *torture porn* utilise également un dispositif de surveillance très explicite qui place les spectateurs dans une position voyeuriste particulière. Dans *Saw*, le tortionnaire est souvent séparé de la victime qu'il observe à distance, voire à travers un écran et un système de vidéo surveillance. Dans *Hostel*, la distribution des pièces de torture le long du couloir force la caméra à se promener longuement dans le couloir, à regarder à travers des hublots ou des persiennes. De savants dispositifs technologiques sont mis en place pour torturer les victimes et il est rare que le corps du bourreau entre en contact avec le corps de la victime. Cette distance entre les deux corps est reproduite par le dispositif cinématographique lui-même. Les spectateurs sont eux aussi à distance des bourreaux comme des victimes. À l'instar des bourreaux, ils ne peuvent ni être vus ni être reconnus. Le plaisir voyeuriste est donc total puisque le spectateur peut regarder sans jamais voir le regard se retourner contre lui ou contre elle. Le dispositif tortionnaire et le dispositif de surveillance/visionnage semblent s'unir pour inviter les spectateurs à une attente et une recherche minutieuse. La torture a lieu, en général, car on cherche le moment où la résistance physique et psychologique de la victime doit rompre. Ce moment de rupture est l'horizon d'attente inavoué du public. La question est donc toujours de savoir si ce corps peut résister. On cherche la preuve d'une résistance impossible au delà d'un certain stade à atteindre. Le cinéma porno propose un horizon d'attente similaire. Dans son ouvrage fondateur pour l'étude du genre pornographique, Linda Williams stipule que ce dernier se caractérise par une recherche infinie de la preuve du plaisir, notamment celle du plaisir féminin. La caméra scrute le corps dans leurs moindres détails et dans une proximité qui doit permettre de faire éclater la vérité sur ce mystère toujours renouvelé : « On cherche ici à s'assurer d'être le témoin non d'une représentation volontaire du plaisir féminin, mais de sa confession

involontaire⁷⁸⁹. » Ainsi le *torture porn*, en plaçant le spectateur au cœur d'un dispositif scrutateur du corps des victimes produit une relation sadique et masochiste entre le public, le bourreau et ces corps tout en produisant des discours sur le corps et sur la sexualité. Car comme Williams le rappelle :

« Avec l'invention du cinéma, le fétichisme et le voyeurisme ont acquis de l'importance et une nouvelle forme de normalité, à travers le lien qu'ils entretiennent avec la quête positiviste de vérité sur les phénomènes visibles. ...] Vus sous cet angle, le cinéma et la psychanalyse sont tous deux des mécanismes de pouvoir et de plaisir socialement déterminés – et déterminants. Il est dès lors intéressant de noter les correspondances et les parallèles que l'on peut tracer entre les inventions du cinéma et de la psychanalyse. Il s'agit de discours sur la sexualité qui se renforcent mutuellement et produisent des formes particulières de savoir et de plaisir.⁷⁹⁰ »

Or ces films sont rarement discutés sous l'angle que Puar proposait dans lequel le corps torturé devient systématiquement porteur de significations sexuelles, normatives et nationales. Pourtant, les discours produits par le *torture porn* laissent apparaître principalement une nouvelle angoisse quant aux corps hétérosexuels et à la société organisée par et pour ces mêmes corps. Le *torture porn* devient alors le genre privilégié de l'angoisse hétérosexuelle aux prises avec les changements sociétaux contemporains. En tant que seule sexualité légitime dans l'organisation patriarcale, toute crise patriarcale peut être vue comme une crise de l'hétérosexualité. À ce titre, les films du *torture porn* se préoccupent frénétiquement des relations familiales et de leur implication dans les situations qui mènent à la torture. Dans *Hostel*, une scène clé du récit se concentre principalement sur l'exposition du discours patriarcal et hétéronormatif du film. Paxton (Jay Hernandez) et Josh (Derek Richardson), deux étudiants américains, ont décidé de se rendre en Slovaquie avec leur ami Islandais Oli (Eythor Gudjonsson) après le récit des aventures sexuelles d'un garçon rencontré à Amsterdam. La scène commence dans le compartiment du train. Alors que Josh s'est assoupi, il est réveillé en sursaut par la chaleur du postérieur de Oli tout près de son visage et sur lequel on a dessiné un sourire. Le jeune américain hurle de dégoût et les deux compères pouffent de leur mauvais tour. Ainsi la scène débute par une traditionnelle exposition d'amitié homophile construite à travers le rejet de l'ambiguïté

⁷⁸⁹ Williams (Linda), « La Frénésie du visible. Pouvoir, plaisir et savoir pornographique moderne » in Vörös Florian (ed.), *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 102.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 97.

homosexuelle inhérente aux groupes de jeunes garçons. La blague de Paxton et d'Oli confirme aux spectateurs l'identité hétérosexuelle des personnages à travers le rejet de toute mise en scène homosexuelle. Entre alors dans le compartiment un chirurgien allemand (Petr Janis) qui discute avec sa fille au téléphone. Après s'être excusé de l'interruption, il montre fièrement une photo de sa petite fille aux trois compagnons. À la surprise des deux étudiants, Oli sort son portefeuille et montre la photo de sa petite fille de six ans. Les deux jeunes laissent échapper des regards interrogateurs et légèrement réprobateurs, capturés en gros plans. Le chirurgien sort de son sac un bol de salade et commence à manger des filets de viande avec ses doigts. La caméra revient successivement sur les visages dégoûtés des trois autres. Paxton propose alors une fourchette, mais le chirurgien précise qu'il aime manger avec ses mains. Le corps paternel est ici le sujet de deux remarques : à travers Oli, on exprime la condamnation d'une liberté sexuelle à l'extérieur du cadre familial. La surprise des deux étudiants doit reproduire celle du public qui ignorait jusque là que ce libertin était en réalité un père de famille. La réprobation organisée par l'échange de regard des étudiants inscrit dans le film celle proposée aux spectateurs. La condamnation de cette liberté sexuelle est sans appel puisque Oli sera la première victime des tortionnaires de l'auberge où les voyageurs se rendent.



Figure 13 : Le chirurgien allemand « opère » Oli qui avait refusé ses avances. (*Hostel*)

À travers le chirurgien – et au-delà du présage scénaristique où l'on comprend qu'il sera l'un des tortionnaires de l'auberge — le corps paternel est confronté à la binarité du propre et du sale, du pur et de l'impur. La culture puritaine et l'étiquette victorienne participent toutes les deux à indiquer que l'homme qui mange avec ses doigts annonce l'entrée dans le domaine de l'abjection. Dans son étude sur les fantasmes masculins à travers l'analyse des lettres de soldats allemands, Klaus Theweleit montre précisément comment la masculinité se construit dans un fantasme du solide et de la dureté, en

opposition aux liquides et aux corps fluides perçus comme féminins et abjectes⁷⁹¹. Or dans la suite du film, les nombreuses scènes de tortures en gros plans et plans rapprochés scrutent la production de tous les fluides corporels lâchés par les victimes. Bave, vomi, urine, à l'exception du sperme, jamais présenté. Les tortionnaires font jaillir ces fluides corporels du corps des victimes, révélant ainsi à la caméra et aux spectateurs leur propre pouvoir masculin et la féminité ou la féminisation de leurs victimes. Seuls les fluides dévalorisants, ou non valorisés, donnent lieu au spectacle. La semence virile, sujet du fameux *money shot* pornographique, ne trouve pas sa place ici. Elle reste un véritable tabou. Or ce dernier révèle en fait le lieu de la crise hétérosexuelle. L'impossibilité de faire jaillir le sperme ou de jouer avec lui souligne combien les films participent à gérer une angoisse du corps hétérosexué pris dans la modernité capitaliste. Le regard scrutateur de la caméra du *torture porn* interroge deux résistances principales : la première concerne les corps hétérosexués en prise avec la montée en pouvoir des femmes dans nos sociétés technologiques et capitalistes. La seconde résistance est corollaire à la première : les films reflètent les angoisses liées à la modernité médicale qui a mis fin à certains privilèges dont jouissait l'hétérosexualité comme celui du monopole de la sexualité reproductrice.

La fin de *Hostel II* nous éclaire parfaitement sur le discours politique du film à propos de la montée en puissance des jeunes femmes dans une société capitaliste et patriarcale. Alors que le premier épisode de la franchise racontait les mésaventures de trois jeunes hommes capturés dans une auberge slovaque, le second opus remplace les héros par trois héroïnes. Durant tout le film, des clins d'œil métanarratifs et des passages autoréférentiels donnent une dimension postmoderne qui sensibilise en permanence les spectateurs au travail entre le genre du film d'horreur et les enjeux en terme de genre sexuel (*gender*). Ainsi, les références à la *final girl* et à son potentiel féministe sont évidentes. Voilà pourquoi Beth (Lauren German) se retrouve seule survivante de son groupe de jeunes amies arrivées à l'auberge quelques jours plus tôt. Par son courage et sa vivacité d'esprit, elle échappe finalement à son bourreau. Ce dernier, comme les autres tortionnaires invités, avait « acheté » sa victime aux enchères sur *ebay*. Le début du film explique clairement aux spectateurs comment l'économie 2.0 joue un rôle prépondérant dans l'organisation de cette industrie de la torture et de

⁷⁹¹ Theweleit (Klaus), *Male Fantasies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

l'abattoir humain. Le récit insiste à plusieurs reprises pour expliquer que ces riches hommes sont tous des pères de famille⁷⁹². Ils sont parfaitement intégrés dans une société technologique et capitaliste qu'ils possèdent et maîtrisent parfaitement. L'horreur plonge ainsi ses racines dans le pouvoir financier des tortionnaires, l'organisation commerciale de l'auberge qui fonctionne comme un immense parc à thèmes pour adultes afin qu'ils se libèrent du stress de leurs responsabilités et de la technologie qui permet autant d'appâter les victimes, que de les vendre aux enchères puis de mettre à disposition des bourreaux des instruments de torture sophistiqués. Dans la scène finale du film, Beth rachète sa liberté à un prix plus élevé que celui payé par son tortionnaire. Elle joue la carte d'un nouveau capitalisme où règne la finance dématérialisée, déspatialisée et définie par la transaction instantanée. Elle survit grâce à sa confiscation du pouvoir financier qui castre littéralement son tortionnaire. Avant de quitter sa cellule, elle finit de cisailer le sexe de l'homme et le jette aux chiens sous le regard outré des gardes. La dernière scène de *Hostel II* organise ainsi une représentation de l'angoisse masculine face à la montée en puissance des femmes dans le capitalisme du 21^e siècle. Sous sa mise en scène grand-guignolesque, le film tient finalement un discours plutôt progressiste envers la position des femmes et semble traiter avec sarcasme les peurs masculines quant à la perte de virilité et de pouvoir reproducteur que cette situation provoque.



Figure 14 : Beth castre son tortionnaire après s'être achetée sa liberté. (*Hostel II*)

Or la plus profonde angoisse hétérosexuelle n'est pas liée à l'absence de la mère, mais plutôt à celle du père dans les nouvelles conditions de reproduction hétérosexuées. C'est ce dernier dont la présence physique et l'apport physiologique deviennent de plus en plus contingents dans les méthodes d'insémination et de procréation assistées. Le

⁷⁹² On trouve parmi eux une unique femme d'affaires. Le récit rend ainsi compte de la réalité du manque de parité dans les sphères dirigeantes des grands groupes internationaux.

discours survalorisant de la force et de la nécessité du « bon » père dans le *torture porn* doit aussi être compris comme une réaction à la modernité technologique et sociétale en matière de reproduction hétérosexuée et de partage du pouvoir avec les minorités sexuelles qui peuvent désormais avoir accès à la reproduction médicale assistée. Cette angoisse traverse la majorité de ces films. Elle est particulièrement visible dans l'obsession pour la technologie médicale qui hante ces franchises. Alors que ces technologies jouent un rôle fondamental dans la renégociation du privilège reproducteur entre les groupes sexuels à travers les technologies sur les embryons, celles d'assistance à la fécondation et les recherches sur les cellules souches, de nombreux débats sociétaux apparaissent à travers le monde pour reposer les liens qui doivent exister entre les corps sexués, les technologies médicales et les lois. Les deux franchises mettent en avant des personnages qui sont médecins ou chirurgiens. Dans *Hostel*, le bourreau allemand devient tortionnaire après avoir raté sa carrière de chirurgien. *Saw III* se passe entièrement dans un environnement médical et tous les personnages sont en prise avec des décisions relatives à la pratique. Tous les épisodes de la franchise sont inspirés par une iconographie médicale omniprésente : instruments, lumière, aménagement des espaces, tout connote le monde hospitalier et particulièrement les sections opératoires et chirurgicales. *Saw* est véritablement hanté par la maladie et par des corps malades. Le « héros » de la franchise, Jigsaw, est lui-même victime d'un cancer et vit ses derniers jours au fil des épisodes. *Saw II* est entièrement construit sur le spectacle de corps agonisants puisque tous les participants sont infectés par un virus inconnu et dont on ne connaît pas les modes de transmission. Ces corps malades hétérosexuels du début du vingt-et-unième siècle rappellent singulièrement le stigmatisme du corps malade qui était devenu une représentation dominante du corps homosexuel pendant les années de l'épidémie de SIDA. Richard Dyer remarque que c'est au moment où les hommes homosexuels ont commencé à être perçus autrement qu'à travers des stéréotypes féminisants que le nouveau stéréotype du corps malade homosexuel est apparu et l'a surpassé en fréquence.

Désormais, alors que les pectoraux devenaient plus gros, les attributs cadavériques du SIDA devenaient encore plus familiers. Les magazines spécialisés mettent côte à côte de magnifiques étalons aux corps imposants tout en décrivant par le détail les terribles souffrances de ceux qui étaient malades du SIDA. Jeffrey Weeks note dans *Sexuality and Its Discontents*, l'ironie amère de l'irruption du SIDA à la fin d'une période où l'image des hommes homosexuels

sous leurs formes efféminées avait marqué une pause : « Le culte d'un beau corps joua un rôle vital dans le rejet de l'image efféminée]. Mais le SIDA est une maladie du corps, il brise et détruit ce qui fut un temps glorifié.⁷⁹³

Le corps malade est toujours infertile. Il remet en cause la capacité reproductive du corps sexué. Le *torture porn* expose généralement des corps jeunes, dans la force de l'âge reproducteur, et transforme ces corps soit en les pathologisant, soit en les déchirant pour en faire jaillir l'intérieur. Le corps malade hétérosexuel porte l'angoisse de la non-reproduction naturelle. Mais l'infertilité du corps malade doit aussi être appréhendée sous son angle économique. Le corps fragilisé est un corps vieillissant, tel Jigsaw. Le corps malade est assimilé au corps vieux et provoque alors une angoisse de la marginalisation dans une société active où le marché du travail devient un souci permanent, particulièrement pour les jeunes générations qui savent que l'accès à ce marché conditionne leur accès au couple, au mariage et à la reproduction.



Figure 15 : Jigsaw agonisant dans son environnement médicalisé. (*Saw III*.)

Grâce à tous ces éléments d'expressions anxiogènes pour les jeunes générations hétérosexuelles, le spectacle de la torture sur des corps qui portent les marques de ces angoisses permet de faire osciller une identification — comme le proposait Linda Williams — entre sadisme et masochisme, entre victime et bourreau. Le souci,

⁷⁹³ « Now, as the peccs got bigger, the cadaverous effects of AIDS became even more familiar. The gay glossies set side by side even more generously proportioned hunks with every more detailed, alarming and heart-rendering accounts of AIDS sufferers. Jeffrey Weeks notes in *Sexuality and Its Discontents* the bitter irony of AIDS occurring at the end of a period when gay men as effete was put to rest as prevalent image : ' The cultivation of the body beautiful was a vital part of that rejection of the effeminate image]. But AIDS is a disease of the body, it wrecks and destroys what once was glorified.' » DYER Richard, « Rock : the Last Guy You'd have Figured ? » in *The Culture of Queers*, New York, Routledge, 2002, Kindle edition, emplacement 3799.

omniprésent dans les films *Saw*, de répondre à une règle du jeu, rappelle l'obsession pour les nouvelles normes sociétales qui redistribuent privilèges et pouvoir entre les groupes dominants et les minorités, notamment les récentes réformes légales visant l'égalité comme le mariage pour les couples homosexuels, leur droit à l'adoption et l'ouverture – relative — des technologies de fertilisation aux couples lesbiens. Cette nouvelle règle du jeu qui paraît cruelle et dangereuse pour les personnages des films de *torture porn* est une mise en scène des difficultés que les jeunes générations d'hétérosexuels de classes moyennes peuvent ressentir face à la pression venue de nouveaux discours et de nouvelles normes dont la règle sociétale la plus douloureuse et la plus connue s'exprime sous le nom de *politically correct*. La fascination – puisque nous sommes au spectacle et que nous discutons d'un plaisir scopique — pour le corps malade et pour la technologie qui ouvre et possède les corps repose sur un consensus culturel qui perçoit nos sociétés comme empoisonnées et stériles. Sur un réel mode pornographique, ces films invitent à découvrir le secret du moment où tout lâche, où le corps rompt. Le *torture porn* propose aux spectateurs de jouir de la crise de la société hétérosexuelle plutôt que de s'en inquiéter.

Ainsi, les corps torturés du *torture porn* suivent parfaitement l'analyse que Jasbir Puar avait faite à partir des images d'Abou Ghraib. Le spectacle de la torture permet de normer, de normaliser et de nationaliser les discours sexuels que les corps torturés produisent. Mais ce que les deux franchises nous montrent, c'est que même des corps non terroristes permettent de produire des discours sexuels nationaux. La dimension ethno- raciale des corps de *Saw* et de *Hostel* n'est pas fondamentale. Un certain discours sur la blancheur victimisée peut s'y lire mais, comme nous l'avons vu, il est déjà apparu à d'autres occasions. Il est intéressant de constater que les deux films ayant fait le choix de « littéraliser » leur discours en rattachant le spectacle de la torture à son contexte de la guerre contre la Terreur ont subi des échecs patents. *Five Fingers* est pourtant produit par Lionsgate, le spécialiste du *torture porn*. Les conditions de production suivent d'ailleurs les recettes des premiers films de *Saw* et de *Hostel* : tourné en 2004 comme le premier *Saw*, le scénariste obtient les commandes de la réalisation et on trouve une forte unité de lieu. Les épisodes de torture sont également médicalisés et la tension narrative provient principalement de l'attente et de l'anticipation des dispositifs tortionnaires. Le film raconte le kidnapping au Maroc de Martjin (Ryan Philippe), jeune banquier hollandais venu aider à financer un programme humanitaire. Enfermé et

torturé par un groupe islamiste dont le chef est Ahmat (Laurence Fishburne), Martijn subit petit à petit l'ablation des doigts de sa main droite alors que le groupe le suspecte d'appartenir à la CIA et cherche à comprendre le motif réel de sa visite au Maroc. La tactique tortionnaire fonctionne et Martijn avoue finalement appartenir à une cellule terroriste qui cherche à obtenir au Maroc une bactérie qui pourrait infecter des chaînes américaines de fast-food. Alors que Youssef (Said Taghmaoui) abat Martijn d'une balle dans la tête, Ahmat et son groupe se trouvent être des agents de la CIA ayant orchestré une mascarade afin de faire passer Martijn aux aveux. La dernière séquence révèle aux spectateurs que l'histoire ne se passait pas au Maroc mais à New York.

Sorti en 2006, le film fait une carrière éclair dans les salles. Seul *Variety* prend la peine d'en faire la critique. La majorité des 300 000 dollars de recette sont faits à l'étranger. Les dynamiques ethno-raciales du dispositif tortionnaire sont totalement différentes de celles dans les franchises à succès et inverses à celles des tortures réelles de la Guerre contre la terreur. Ici, deux corps noirs et un corps arabe – portant tous les signes d'appartenance à une mouvance islamiste - sont responsables d'infliger la torture et le corps blanc est la seule victime. La dimension christique de ce corps torturé est d'ailleurs avérée par une séquence de bain dans laquelle Aicha (Gina Torres), portant un hidjab, lave les blessures de Martijn. Les références aux épisodes de la vie de Jésus ainsi qu'aux codes de représentation dans l'art chrétien sont transparentes. L'utilisation d'acteurs afro-américains – Laurence Fishburne et son épouse Gina Torres – pour incarner les deux tortionnaires supposément arabes rappellent les pratiques de *typecasting* des années 1970 et 1980 où l'altérité moyen-orientale était fabriquée à partir du clivage racial américain blanc/noir. Bien que Fishburne accomplisse un remarquable travail d'acteur, tant dans son imitation de l'accent arabe que dans une gestuelle visiblement très étudiée, le choix d'utiliser des acteurs afro-américains pour incarner des personnages arabes- et malgré la pirouette scénaristique de la révélation à la fin du film - participent à inviter à nouveau un *Arabland* auquel plus personne ne croit. Les plans au Maroc reprennent une version islamisée des stéréotypes hollywoodiens où le spectateur est invité à contempler un pays traditionaliste où les costumes religieux dominant et où les animaux et les humains partagent les transports collectifs. Ces clichés rappellent la critique de *Borat* et l'échec du film vient probablement de là.

L'échec de *Unthinkable* est plus difficile à cerner. Le film suit l'agent d'interrogatoire *black-op* Henry Humphries (Samuel L. Jackson) et l'agent du FBI Helen Brody (Carrie-Ann Moss) qui mènent l'enquête à propos de Steve Younger (Michael Sheen) un terroriste avéré qui a posé trois engins nucléaires à travers le pays. Arrêté, Younger est torturé par Humphries alors que Brody essaie désespérément d'utiliser des moyens légaux. Evidemment, le film explique que la torture est bien plus efficace dans cette situation. Avec des moyens de production bien supérieurs à ceux de *Five Fingers*, la dimension thriller vient étoffer l'enchaînement des scènes de torture. Comme dans le film précédent, la configuration ethno- raciale se trouve aussi renversée. A la différence de *Five Fingers*, la production ne tente même pas une distribution en salle et le film sort directement en DVD. Il est donc difficile de comprendre ce qui explique les échecs commerciaux de ces films. On peut établir un faisceau d'explication : la référence trop directe à l'actualité ? Les situations et représentations stéréotypées ? Ou au contraire directement tirées d'un discours *politically correct* trop évident et trop pédagogique ? Ou encore le fait que le spectacle du corps torturé n'est plus appréciable pour lui même puisqu'il fait directement référence aux corps torturés de la Guerre contre la terreur ? Il semble en effet que les corps et les tortionnaires des franchises à succès du *torture porn* permettent bien mieux de percevoir les discours sexuels inhérents au spectacle de la torture et de pouvoir les placer dans des dynamiques culturelles plus profondes que de simples références à une actualité immédiate, aussi gênante et prégnante soit-elle ou peut-être justement à cause de la gêne et de l'urgence que cette actualité occasionne.

C. Ce que Hollywood n'a pas voulu faire, le *War Porn* l'a osé.

Avec la vague du *torture porn*, Hollywood récupère les relations de pouvoir et les politiques sexuelles à l'œuvre dans les images d'Abou Ghraib en y effaçant un élément gênant bien que central : le corps terroriste. Car le succès commercial des films ne semble assuré que par l'absence de corps reconnaissables en tant qu'ennemis dans la Guerre contre la Terreur. En adoptant cette tactique commerciale, l'industrie détourne effectivement les dynamiques culturelles et politiques à l'œuvre dans les images de la prison irakienne mais elle ne fait que prolonger une tendance déjà présente dans la réception et le commentaire de ces images : la survalorisation du corps blanc américain

par rapport au corps irakien et la captation de l'attention en tant qu'individualités. En effet, les images sont le plus souvent accompagnées de commentaires sur le comportement des soldats américains dont les noms sont connus et l'identification ne pose jamais problème. À l'inverse, les corps irakiens sont largement laissés dans l'anonymat en raison des difficultés à les identifier ou du manque d'information sur l'identité des prisonniers. La tactique hollywoodienne qui évite la représentation de corps terroristes depuis les attaques du 11 septembre semble satisfaire le public américain qui répond positivement au spectacle de la torture cinématographique à condition que les références à la pratique réelle soient invisibles. Or au moment même où les franchises du *torture porn* battent tous les records au box office, on commence à voir apparaître sur des sites Internet des images de corps ennemis torturés, abattus, violés ou dépecés par des soldats américains en Irak et en Afghanistan. Ces images sont tournées loin de Hollywood par les soldats eux-mêmes, et diffusées sur des sites internet pornographiques comme *nowthatsfuckedup.com*, *gotwarporn.com* ou plus généralistes comme *Youtube* et *Myspace*.



"Cooked Iraqi," posted April 15, 2005 by "sideburnz"



"Bad day for this dude," posted Oct. 28, 2004 by "chris"

Figure 16 : Archives de *nowthatsfuckedup.com*



Figure 17 : Archives de *nowthatsfuckedup.com*



oldroom.JPG
 Filesize: 71.53 KB
 Viewed: 6176 Time(s)
 Description:
 My old room on cam
 victory. Really miss t
 place.

Figure 18 : Archives de *nowthatsfuckedup.com*

Ces images échappent au contrôle des autorités militaires qui se montrent assez peu inquiètes de leur succès et de leur diffusion. Elles contrastent largement avec les règles déontologiques des médias traditionnels et donnent une image de la guerre très éloignée de la doxa gouvernementale sur les frappes « chirurgicales » et la guerre « propre ». Internet offre ainsi les images que Hollywood refuse. Les corps terroristes et insurgés sont visibles, exposés, consommables par le public intéressé. Ces images de corps terroristes exploités par les vidéos commencent à être connues sous l'appellation de *war porn*. Les corps terroristes du *war porn*, comme ceux du porno avant lui, échappent au cinéma et trouvent un espace médiatique plus accueillant sur la toile. La pornographie du corps terroriste s'installe sur Internet selon deux modalités très différentes bien qu'entremêlées sur plusieurs aspects. Le *war porn*, son mélange de trophées de guerre, d'images de tortures et d'exactions guerrières mises à disposition de l'arrière ; et une production pornographique au sens traditionnel du terme qui s'inspire des images de la guerre contre la terreur pour produire des films à vocation d'excitation sexuelle, pour des publics aussi bien hétérosexuels que gays, mais toujours imaginés comme masculin.

Pour le *war porn*, la pornographie est une nouvelle fois mobilisée pour décrire des dynamiques de représentation qui semble *a priori* bien éloignées d'images sexuelles à vocation masturbatoire. Le rapprochement entre la guerre et la pornographie apparaît pour la première fois sous la plume de Jean Baudrillard dans un article intitulé « Pornographie de la guerre » et publié dans *Libération* le 19 mai 2004⁷⁹⁴. Dernier tenant de la *French theory*, la popularité de Baudrillard aux Etats-Unis explique la rapidité avec laquelle ce texte est traduit, diffusé, repris et commenté par plusieurs médias progressistes. Dans son article, le philosophe réagit aux images d'Abou Ghraib. Il compare ces dernières à celles du 11 septembre qu'il voit comme « les images exaltantes d'un événement majeur », source de sidération, alors que l'abjection provoquée par celles d'Abou Ghraib vient de ce qu'elles représentent :

une parodie de violence, une parodie de la guerre elle-même, la pornographie devenant la forme ultime de l'abjection d'une guerre impuissante à être

⁷⁹⁴ Baudrillard (Jean), « Pornographie de la guerre », *Libération*, 19 mai 2004. Disponible en ligne : http://www.liberation.fr/tribune/2004/05/19/pornographie-de-la-guerre_480052. Consulté le 8 août 2016.

... simplement la guerre, à simplement tuer, et qui s'étend dans un reality-show ubuesque et infantile, dans un simulacre désespéré de la puissance.⁷⁹⁵

Cette violence serait le résultat d'une trop grande puissance et le signe d'un profond besoin de s'infliger à soi-même l'humiliation que l'on fait subir aux autres car :

...] comme on le sait, la violence qu'on inflige aux autres n'est jamais que l'expression de celle qu'on s'inflige à soi-même, elle ne peut du même coup que s'humilier elle-même, s'avilir et se renier elle-même dans une sorte d'acharnement pervers.⁷⁹⁶

L'article poursuit et se conclut par une réflexion sur l'ontologie de ces images :

Là est la vérité de ces images, ce dont elles sont chargées : la démesure d'une puissance se désignant elle-même comme abjecte et pornographique. La vérité, et non la véracité. Car, à partir de là, il est inutile de savoir si elles sont vraies ou fausses. Nous sommes désormais et à jamais dans l'incertitude quant aux images. Seul leur impact compte, dans la mesure même où elles sont immergées dans la guerre. Même plus besoin de journaliste « embedded », ce sont les militaires eux-mêmes qui sont immergés dans l'image par la grâce du numérique, les images sont définitivement intégrées à la guerre. Elles ne la représentent plus, elle n'impliquent plus ni distance, ni perception, ni jugement. Elles ne sont plus de l'ordre de la représentation, ni de l'information au sens strict, et du coup, la question de savoir s'il faut les produire, les reproduire, les diffuser, les interdire, ou même la question « essentielle » de savoir si elles sont vraies ou fausses, est « irrelevante ».

Pour que les images soient une véritable information, il faudrait qu'elles soient différentes de la guerre. Or, elles sont devenues aujourd'hui exactement aussi virtuelles que la guerre, et donc leur violence spécifique s'ajoute à la violence spécifique de la guerre.⁷⁹⁷

Alors que l'auteur n'est pas un spécialiste de ce domaine, son approche postmoderne permet de mettre en lumière plusieurs dimensions proprement pornographiques dans ces images, et dans celles qui viendront dans les années suivantes pour former le *war porn*. La place de la fascination et de l'abjection dans le genre pornographique, sa relation à la réalité et à la vérité, les questions soulevées par le spectacle érotisé de l'humiliation, la place du consommateur devenu producteur dans l'ère de la pornographie digitale, tous ces thèmes présents dans le texte du philosophe sont largement discutés dans le domaine des études pornographiques. Même si son article présente donc l'avantage de placer les images d'Abou Ghraib au sein d'un réseau de

⁷⁹⁵ *Ibidem.*

⁷⁹⁶ *Ibidem.*

⁷⁹⁷ *Ibidem.*

questions qui intéressent les chercheurs investis dans ce champ, la définition de la pornographie par Baudrillard n'est ni claire ni rigoureuse. Il utilise le terme comme un synonyme de l'abjection et il semble que ce soit les mises en scène sexuelles à l'œuvre dans certaines photos de la prison – mais pas toutes – qui motive le choix de ce mot, insistant ainsi sur la « valeur ajoutée » que la dimension sexuelle peut apporter au système tortionnaire. On retrouve une nouvelle fois le « surplus de sens » dénoncé par Gayle Rubin dans les discours sur la sexualité⁷⁹⁸. Cependant, le reste de l'article permet de lancer des pistes de réflexions extrêmement précieuses sur la potentielle « nature » pornographique de ces images, non seulement de celles représentant des mises en scène sexuelles mais aussi de celles où ces dernières sont absentes.

On trouve chez d'autres auteurs la proposition de voir ces images comme le signe d'une humiliation opérée sur des corps étrangers et décrits comme potentiellement terroristes, mais qui cherche finalement à s'humilier soi-même. Dans un autre article célèbre et très commenté, un autre ténor de la philosophie postmoderne – et grand familier de la culture américaine – en vient à des conclusions assez proches. Pour Slavoj Žižek, l'humiliation que les militaires ont fait subir aux corps irakiens n'est pas tant une opération qui vise à « altérer » ou à exclure mais plutôt à intégrer ces corps dans les valeurs démocratiques américaines à travers des rites culturels profondément ancrés dans la société étatsunienne. Žižek fait référence aux rites d'initiation obligatoires dans les clubs de fraternité des universités américaines :

Abou Ghraib n'a pas été un exemple de l'arrogance américaine envers un peuple du Tiers Monde : en étant soumis à des tortures humiliantes, les prisonniers irakiens ont été réellement initiés à la culture américaine, ils ont goûté au revers obscène qui forme le supplément nécessaire aux valeurs publiques de la dignité individuelle, de la démocratie et de la liberté. Il n'est donc pas surprenant de s'apercevoir peu à peu que l'humiliation rituelle des prisonniers irakiens n'était pas un cas isolé mais une pratique courante : le 6 mai, Donald Rumsfeld dut admettre que les photos publiées sont juste le « haut de l'iceberg » et qu'il y a des choses plus dures à venir, parmi lesquelles des vidéos de viols et de meurtres.⁷⁹⁹

⁷⁹⁸ Rubin, *op.cit.*

⁷⁹⁹ « Abu Ghraib was not simply a case of American arrogance towards a Third World people: in being submitted to the humiliating tortures, the Iraqi prisoners were effectively initiated into American culture, they got the taste of its obscene underside which forms the necessary supplement to the public values of personal dignity, democracy, and freedom. No wonder, then, that it is gradually becoming clear how the ritualistic humiliation of Iraqi prisoners was not a limited case, but part of a widespread practice: on May 6, Donald Rumsfeld had to admit that the photos rendered public are just the "tip of the iceberg," and that there are much stronger things to come, including videos of rape and murder. » Žižek (Slavoj), *Move the Underground! What's Wrong with Fundamentalism? Part II*, <http://www.lacan.com/zizunder.htm>. Consulté le 8 août 2016.

Zizek insiste sur l'importance que les humiliations à connotation sexuelles peuvent avoir dans ces contextes, tout en reconnaissant que la liberté de choix des initiés dans les fraternités n'est pas comparable à ce qui se passe dans un environnement carcéral militaire comme celui de la prison irakienne. Cependant, son argument prend sa valeur dans la reconnaissance que ces rites ne sont pas accessoires mais fondamentaux à la construction de l'identité et de la citoyenneté pour certains américains.

En accord avec le philosophe slovène, Jane Ward va plus loin et soutient que l'humiliation sexuelle est d'ailleurs un élément constitutif et obligatoire de l'identité hétérosexuelle blanche américaine⁸⁰⁰. Elle rappelle que les bizutages de l'armée consistent à faire endurer aux nouvelles recrues des actes sexuels pour lesquels ces derniers doivent réagir avec soumission, endurance, dégoût et répulsion.

Les recherches sur le bizutage militaire suggèrent que quand les hommes soldats doivent manger quelque chose depuis l'anus d'un autre soldat ou qu'ils sont pénétrés analement par des mains ou des objets lors des cérémonies d'initiation, il est attendu qu'ils endurent ces actes en manifestant visiblement de la répulsion homophobe et une résilience hétéro-masculine.⁸⁰¹

Ward défend l'idée que l'hétérosexualité masculine repose sur une ambiguïté fondamentale qui mélange attirance et répulsion pour les objets sexuels légitimement désirés – le corps des femmes, elles mêmes considérées de façon complexes et contradictoires sans que cela soit un frein pour le désir – comme pour les objets sexuels qui constituent l'interdit normatif: le corps des autres hommes, ou les pratiques considérées comme propres à l'homosexualité⁸⁰². Traditionnellement, les Marines surnomment leurs petites amies restées chez eux « Susie chatte pourrie ⁸⁰³ ». Ward cherche à établir comment la violence, le dégoût, la soumission volontaire – ou pas – participent aux rites de construction de l'hétérosexualité blanche masculine américaine.

...] Mon argument est que la domination, l'humiliation, l'analité et la répulsion ne sont lues productivement que dans leur dimension fétichisée pour l'hétéro-

⁸⁰⁰ Ward (Jane), *Not Gay. Sex Between Straight White Men*, New York, New York University Press, 2015.

⁸⁰¹ « Research on military hazing suggests that when male soldiers are commanded to eat objects out of other soldiers' anuses or are anally penetrated with hands and objects during initiation ceremony, they are compelled to endure these acts with visible displays of homophobic repulsion and hetero-masculine resilience. » *Ibid.*, p. 153.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 154.

⁸⁰³ « Susie Rottencrotch », *Ibid.*, p. 155.

masculinité blanche, laquelle dimension apporte de l'hétéro-érotisme dans le milieu homosocial. En ce sens, le bizutage – qui contient tous ces éléments – n'est pas qu'une simple pratique ; c'est aussi un trope hétérosexuel qui facilite l'accès à une activité homosexuelle tout en inscrivant un sens hétérosexuel à celle-ci.⁸⁰⁴

D'autres exemples exploités par Ward montrent que le bizutage militaire s'est répandu dans la société civile et qu'il est pratiqué par certaines sociétés privées– elle cite une société de sécurité en poste en Afghanistan qui a documenté photographiquement ses cérémonies d'initiation, largement copiées sur celles de l'armée – ou par les fameuses fraternités universitaires. Le bizutage chez ces derniers a donné lieu à l'apparition d'un nouveau genre pornographique disponible sur Internet. Ce que l'auteure veut montrer, c'est que l'attention des commentateurs sur ces violences sous estime systématiquement la dimension érotique et sexuelle de ces actions pour favoriser les analyses de hiérarchie et de pouvoir qui s'y expriment indéniablement aussi. En cela, la tendance dénoncée par Ward serait de ne plus considérer ces actes comme sexuels. Elle reconnaît que ces caractéristiques culturelles constitutives de certaines identités sexuelle et raciales américaines sont en jeu dans la rencontre entre l'imaginaire sexuel imaginé comme pervers mais au cœur de l'hétérosexualité masculine blanche et les violences réelles et les tortures infligées aux corps afghans et irakiens par les soldats américains.

Le bizutage institutionnalisé – impliquant des règles rigides, une humiliation de type homosexuelle et une répulsion évidente – a été présenté comme un exemple sans équivoque de harcèlement extrême et sexualisé, pendant lequel les jeunes garçons sont obligés d'agir en dehors de leurs pulsions sexuelles normales. Mais il existe une autre façon de voir le bizutage, non pas comme une pratique uniquement abusive qui « éloignerait » les hommes hétérosexuels de leur constitution sexuelle naturelle mais comme l'expression du lien entre pouvoir et plaisir sur lequel repose toute l'hétéro-masculinité.⁸⁰⁵

Ward démontre clairement que ces violences érotiques ne sont ni accidentelles ni liées à un contexte limité à l'armée et à l'université, mais bien fondamentales dans la

⁸⁰⁴ « [...] I will argue, dominance, humiliation, anality, and repulsion are more productively read as having a fetishized quality within white hetero-masculinity, one that infuses homosocial settings with the hetero-erotic. In this sense, hazing – which entails all of these elements – is not simply a practice ; it is also a hetero-erotic trope, one that facilitates access to homosexual activity while inscribing this activity with heterosexual meaning. » *Ibid.*, p. 156.

⁸⁰⁵ « Institutionalized hazing – involving rigid rules, homosexual degradation, and evident repulsion – has been posited as a clear-cut example of extreme and sexualized bullying, wherein young men are forced to act out of accord with their normal sexual impulses. But there is another way of viewing hazing, not as a purely abusive practice that forces straight men to “stray” from their natural sexual constitution, but as one expression of the nexus of power and pleasure that undergirds hetero-masculinity more broadly. » *Ibid.*, p. 166

constitution même de l'hétérosexualité masculine blanche américaine puisque développée dans des structures qui lui sont réservées historiquement. À travers la mention du genre pornographique du *hazing* où ces cérémonies – réelles ou fictives – sont filmées puis mises en ligne afin d'être disponibles sur les plateformes de diffusion pornographique, elle montre un point de contact entre l'érotisme hétéro et homo. En effet, si les pratiques de bizutage sont hétérocentrées et reposent sur la claire manifestation d'homophobie, ces films sont largement consommés par un public gay.

En cela, le *war porn* appartient à une autre tendance de la pornographie digitale qui apparaît justement autour de 2005 et qui naît de la massification du streaming⁸⁰⁶. Dans cette nouvelle tendance, héritière de l'essor qu'a pris dans les décennies précédentes le porno amateur, il existe une nouvelle « centralité de l'utilisateur ⁸⁰⁷ » qui permet de proposer une quantité diverse et toujours renouvelée de flux médiatiques. Comme le remarquait Baudrillard, les militaires servent désormais de producteur de flux. C'est en effet dans ce contexte que les premières images de *war porn* font leur entrée dans le monde de la pornographie numérique. Chris Wilson avait créé son site pornographique *nowthatsfuckedup.com* pour faciliter l'échange de vidéos et de films pornographiques, notamment pris en cachette des jeunes filles filmées⁸⁰⁸. Le site, ouvert en 2004, permet aux utilisateurs-producteurs de poster leurs médias et demande une inscription et un abonnement de dix dollars pour accéder aux espaces de visionnages. Or les compagnies de cartes de crédit refusent les paiements en provenance de zones dangereuses telles que l'Afghanistan et l'Irak, privant ainsi les soldats en poste de pouvoir accéder au site⁸⁰⁹. Wilson décide alors d'accorder un accès au site à ceux qui enverront une photo qui permette d'établir clairement leur présence sur les zones de guerre. Alors que les premières images qui arrivent ne servent qu'à confirmer leur localisation, la possibilité de publier des images de plus en plus représentatives de la violence de leur quotidien attire et motive les troupes. C'est ainsi qu'apparaît pour la première fois la dimension essentielle du *war porn* qui consiste à proposer sur la même plateforme des images à caractère sexuelle explicite et des images d'hyper-violence.

⁸⁰⁶ Vörös (Florian) (dir.), « Introduction », *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 22.

⁸⁰⁷ Mowlabocus (Sharif), « Porno 2.0 ? La centralité de l'utilisateur dans la nouvelle industrie du porno en ligne. », in Vörös, *op. cit.*, p. 225.

⁸⁰⁸ Zornick (George), « The Porn of War », *The New York Times*, 22 septembre 2005.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

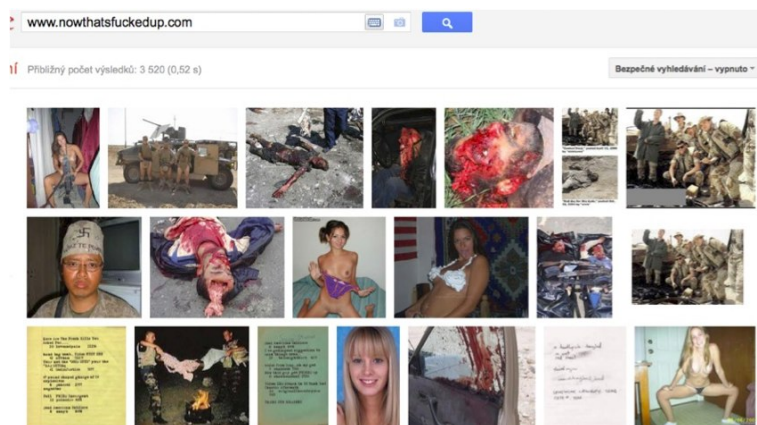


Figure 19 : Re-création d'une mosaïque avec des images de *nowthatsfuckedup.com*

En 2005, Wilson déclare avoir inscrit 150 000 utilisateurs dont 45 000 soldats⁸¹⁰. Son site n'est pas le seul à diffuser directement des images violentes des situations de guerre. L'armée elle-même semble utiliser discrètement *Youtube* pour diffuser certaines images⁸¹¹. Un soldat utilisateur du site explique qu'il est motivé par les commentaires des civils qui peuvent réagir aux images qu'il poste : « Je suis surtout intéressé par les réponses des civils restés chez nous. La plupart savent ce que CNN leur dit et ils ne pourraient pas faire face ici.⁸¹² » Au-delà du besoin de créer un lien avec l'arrière ou de dénoncer une censure médiatique, on voit que la nature de mise en résonance (*echoing service*) du site est primordial pour les utilisateurs de ces nouvelles plateformes de *streaming*⁸¹³. Une fois les images des militaires installées dans les grilles du site, ce dernier devient une mosaïque de restitution des imaginaires militaires dans lesquels la sexualité et la mort, le désir et l'abjection se côtoient. Les corps sont largement répartis en trois groupes : ceux des insurgés sont souvent méconnaissables en raison du choix de montrer des images à la forte plus value choquante, les corps jeunes et soumis à l'uniforme militaire des américains et les corps juvéniles des « petites amies » ou des *pin-up* mises en ligne et échangées contre ceux des cadavres irakiens. Ainsi, les corps présentés sont tous – mais à différents degrés – soumis à un double dénigrement : d'abord dans l'appropriation de leur image en tant qu'objet d'attraction ou de répulsion

⁸¹⁰ *Ibidem*.

⁸¹¹ Singer (P.W.), *Wired for War. The Robotics Revolution and Conflicts in the 21st Century*, New York, Penguin Books, 2009 ; Ramirez (Jessica), « The Appeal – And Danger – Of War Porn », *Newsweek*, 10 mai 2010. Disponible en ligne : <http://www.newsweek.com/appeal-and-danger-war-porn-70195>. Consulté le 9 août 2016.

⁸¹² « I mostly take interest in the response of civis back home. Most know what CNN tells them and could'nt hack it there. » Zornick, *op. cit.*

⁸¹³ Mowlabocus, *op. cit.*, p. 227.

plus ou moins involontaire : l'idée de départ du site était de poster des images prises à l'insu des jeunes filles, et évidemment ni les cadavres ni les corps torturés ne sont volontairement sur le site. Le second dénigrement vient de se voir asservi au jugement et au plaisir du spectateur.

Or il existe une différence fondamentale entre l'utilisation de ces sites par les soldats et la consommation par d'autres d'images et de vidéos diffusées afin d'extérioriser leur rapport à la mort, à la guerre et leur gestion de l'abject. Dans son travail fondamental sur la question, Julia Kristeva montre clairement que le rejet de l'abject hors de soi est une étape constitutive et fondamentale de la subjectivité. L'abject brouille la séparation entre l'autre et le soi. Il permet de faire naître et de renforcer le sujet:

Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection. Lorsque cette peau à la surface du lait, inoffensive, mince comme une feuille de papier à cigarettes, minable comme une rognure d'ongles, se présente à mes yeux ou touche mes lèvres, un spasme de la glotte et plus bas encore, de l'estomac, du ventre, de tous les viscères, crispe le corps, presse les larmes et la bile, fait battre le cœur, perler le front et les mains. Avec le vertige qui brouille le regard, la *nausée* me cambre, contre cette crème de lait, et me sépare de la mère, du père qui me la présente. De cet élément, signe de leur désir, « je » n'en veux pas. « Je » n'en veux rien savoir, « je » ne l'assimile pas, « je » l'expulse. Mais puisque cette nourriture n'est pas un « autre » pour « moi » qui ne suis que dans leur désir, je m'expulse, je *me* crache, je m'abjecte dans le même mouvement par lequel « je » prétends *me* poser. Ce détail, insignifiant peut-être, mais qu'ils cherchent, chargent, apprécient, m'imposent, *ce rien me retourne comme un gant, les tripes à l'air: ainsi ils voient, eux, que je suis en train de devenir un autre au prix de ma propre mort.* Dans ce trajet où « je » deviens, j'accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi. Protestation muette du symptôme, violence fracassante d'une convulsion, inscrite certes en un univers symbolique (ma famille), mais dans lequel, sans vouloir ni pouvoir s'intégrer pour y répondre, ça réagit, ça abrégit. Ça abjecte.

Le cadavre (*de cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte. Une plaie de sang et de pus, ou l'odeur douceuse et âcre d'une sueur, d'une putréfaction, ne signifient pas la mort. Devant la mort signifiée – par exemple un encéphalogramme plat – je comprendrais, je réagis ou j'accepterais. Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre *m'indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Etrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir.⁸¹⁴

⁸¹⁴ Kristeva (Julia), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, Point essais, 1983, p. 12.

Si nous laissons ce texte dans sa longueur, c'est parce qu'il nous semble fondamental pour comprendre l'existence d'enjeux bien différents entre les producteurs d'images abjectes et les consommateurs de ces mêmes images. Pour les soldats confrontés au cadavre réel, aux corps abjects réels, leur capture en image permet de mettre une distance et de réifier cette réalité peu soutenable tout en la partageant avec d'autres et donc en diffusant le choc et le trauma. Cette mise à distance est d'ailleurs constitutive de la pornographie. Comme le rappelle Gloria Steinem, le suffixe graphos dans « pornographie » signifie « description de, discours sur » et implique donc une distance entre le sujet et l'objet. Cette dernière fait donc naître chez le spectateur un désir de rapprochement en vue d'objectifier et de faire naître une position voyeuriste⁸¹⁵. Pour les consommateurs civils de ces images, chasseurs d'images abjectes sur la toile et de confrontations uniquement virtuelles au spectacle du corps cadavérique, l'expérience de l'abjecte ne peut pas être de la même nature. Comme le précise un expert en choc post-traumatique qui commente une vidéo sur laquelle des soldats se moquent d'un chien en train de dévorer le cadavre d'un irakien : « Ce comportement peut être un mécanisme de résistance à la guerre car ils doivent arriver à normaliser ce qui n'est pas normal afin de survivre, ...] mais les personnes qui regardent ces images ne peuvent pas savoir ça, donc ils ne peuvent pas comprendre la totalité de ce qu'ils regardent.⁸¹⁶ »



David Swanson rappelle ainsi à propos d'une image d'Abou Ghraib bien moins diffusée que celles montrant des mises en scènes sexuelles avec des hommes [FIG.9] : « Une image présuppose un public, quelqu'un qui aime ou qui apprécie cela. Voici l'image d'une jeune prisonnière à Abou Ghraib qui soulève sa chemise comme on le lui a certainement ordonné. Quelqu'un s'attend à ce que nous apprécions cela en tant que pornographie.⁸¹⁷ »

Figure 20 : Prisonnière à Abou Ghraib

⁸¹⁵ Citée par Jones (Steven), « Horrorporn/Pornhorror : The Problematic Communities and Contexts of Online Shock Imagery » in Attwood (Feona), *Porn.com*, New York, Peter Lang, 2010, p. 133.

⁸¹⁶ « The behavior may be coping mechanism for war, because they might have to normalize what is not normal in order to survive. ...] But the people who watch this stuff can't know that, so they can't understand the entirety of what they're seeing. » Ramirez, op. cit.

⁸¹⁷ « A photograph presupposes an audience, someone to enjoy or appreciate it. Here's an image of a young female prisoner in Abu Ghraib raising her shirt as she was certainly forced to. Someone expects us

Comme toujours dans les questions autour de la pornographie, le contexte de mise en contact entre le spectateur et l'image porno, ainsi que la spécificité individuelle du spectateur sont fondamentaux pour comprendre comment une image se charge en signification et devient source d'excitation ou de rejet. Steven Jones tente d'expliquer la relation du spectateur à des images violentes placées pour choquer sur des sites pornographiques :

...] la victimisation fait vendre ; la source du plaisir est dans la complaisance immorale et hyperbolique à l'égard de la transgression de l'obtempération de la victime. L'omnipotence et la domination du responsable et la description de la victime comme petite et physiquement faible sont mis en avant. Parce que le persécuteur est généralement anonyme dans ce genre de film (le plan étant filmé de façon subjective, laissant le responsable hors champ), la scène rend également le spectateur passif. Il est placé de façon à être sans contrôle ; il n'est que *virtuellement* dans l'action, en contraste avec le plaisir *réel* du bourreau et la douleur *réelle* de la victime. Le point de vue subjectif sur l'action dénote une relation privée intimité/viol rendue publique, rendant d'autant plus tangible l'absence du spectateur dans la scène et la « réalité » de cette dernière. Un autre effet réaliste provient du contexte moral de l'image qui interdit d'envisager le plan comme une mise en scène. Les plaisirs de « maîtrise et de contrôle » qui sont inhérents à l'utilisation de l'ordinateur apporte de sinistres connotations *supplémentaires en se mêlant à des images qui montrent spécifiquement la violation des droits d'une autre personne*⁸¹⁸.

En effet, la relation à la réalité qu'entretient le *war porn* est aussi fondamentale et problématique que pour les autres genres pornographiques. L'intérêt pornographique et le plaisir des images reposent principalement sur la croyance que ce qui est montré est

to enjoy that as pornography.» Swanson (David), « The Iraq War as a Trophy Photo », <http://www.tomdispatch.com/post/91318/>.

⁸¹⁸ « [...] victimization is the selling point, the source of pleasure is the immoral, hyperbolic indulgence in the transgression of another's compliance. They omnipotence and dominance of the perpetrator, and the depiction of the victim as small and physically restricted are emphasized. Because the victimizer is usually anonymous in this type of film (the footage being filmed from first-person perspective, leaving the perpetrator unseen.), the act also situates the viewer as passive. The viewer is positioned as lacking control ; only *vicariously* involved in the action, in contrast to the *real* pleasure of the victimizer and the *real* pain of the victim. The first person perspective on the action denotes a private intimacy/violation made public, further emphasizing the viewers absence from the act itself and its "reality". An additional appeal to reality is made through the moral context of the image which refuses to explicitly frame the footage as a performance. The pleasures of "mastery and control", which are inherent to computer use, take a rather more sinister overtones here, becoming intertwined with imagery that specifically deals in the violation of another person's rights. » Jones, *op. cit.*, p. 132.

vrai⁸¹⁹. Comme nous l'avons vu précédemment, Linda Williams remarque que le cinéma naît de cette volonté de connaître les mystères du corps, particulièrement ceux du corps féminin, et que le plaisir de voir est indissociable du plaisir de posséder une connaissance scientifique et technologique de la réalité : « Le plaisir cinématographique spécifique et inattendu de l'illusion du mouvement du corps est en partie un produit dérivé de la quête de "vérités" corporelles auparavant invisibles. ⁸²⁰» Sa remarque garde toute sa pertinence dans le nouveau champ médiatique du porno en ligne et particulièrement du *war porn* que les soldats produisent avec leur propre équipement technologique portable. Ainsi apparaît une nouvelle dimension biopolitique déjà décrite par Michel Foucault qui affirmait que le pouvoir sur les corps s'exerce *par* la technologie et devient source de plaisir *à travers* la technologie⁸²¹.

Il existe pourtant un premier moment dans la lecture du *war porn* où le spectateur oublie l'existence de la technologie et jouit du sentiment de non médiation qui existe entre lui et ce qui est montré. Zabet Patterson y voit un élément typique de la relation à la réalité qui existe entre le spectateur du porno en ligne et le matériel pornographique : « Le spectateur connaît la nécessité de médiation télévisuelle et son inévitable transformation des vies décrites, mais il continue de le nier afin de prendre plaisir dans l'exactitude microscopique de ce qui est montré et le grossissement des moindres détails.⁸²²» Patterson utilise aussi des concepts postmodernes pour rendre compte de la relation à la réalité que le spectateur fabrique à travers un écran d'ordinateur. Il souligne l'importance d'un nouvel anti-espace dans lequel l'expérience du contact médiatique se fait. À l'inverse de la salle de cinéma qui organise spatialement la projection du film comme du spectateur à l'intérieur de la fiction, le spectateur isolé devant l'écran d'un ordinateur personnel se place dans une illusion d'espace que Baudrillard avait essayé de décrire pour parler de la télé réalité et dans lequel Patterson croit que le consommateur de porno en ligne se retrouve également : « Ce n'est plus

⁸¹⁹ Cela ne remet pas en question la position de Baudrillard qui rejette l'idée de vérité quant à ces photos en raison de leur fonction dans la stratégie militaire et impérialiste des Etats-Unis. Il nous semble aussi que leur impact fait partie d'une expression de puissance qui ne fait pas grand doute. Pourtant, au niveau de leur consommation individuelle en tant que matériel pornographique, la croyance en leur fidélité dans la reproduction de la réalité reste un élément déterminant du plaisir.

⁸²⁰ Williams, *La frénésie du visible*, *op. cit.*, p. 88.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 89.

⁸²² « The viewer is aware of the necessity of televisual mediation and its inevitable transformation of the depicted lives, but still disavows it in order to take pleasure in the microscopic exactitude of what is shown and the magnification of the minutest details. » Patterson (Zabet), « Going On-line : Consuming Pornography in the Digital Era » in Williams (Linda) (dir.), *Porn Studies*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 115.

question de regard vers l'écran] mais d'une hallucination de type "être là" tout en sachant que l'on est pas "là" et qu'en fait, il n'y a pas de "là" (c'est à dire pas de réalité hors de sa médiation.)⁸²³ » Baudrillard et Patterson soulignent l'existence d'un espace illusoire, proprement u/topique puisqu'il ne semble plus relié à une topologie enregistrée comme réelle par le spectateur et qui paraît essentielle au plaisir de ce genre de spectacle. Le *war porn* révèle ainsi toute sa fibre pornographique en ce qu'il organise la révélation involontaire d'une vérité des corps. Si le *torture porn* organise un discours sur l'angoisse de non reproduction et sur la modernité sexuelle, le *war porn* convoque une réalité indéniable sur les corps montrés : non plus les conditions de leur jouissance ou les recoins inexplorés de l'anatomie humaine, mais plutôt leur répugnante finitude et leur obscène fragilité.

Cependant il ne faut pas oublier que les corps qui servent à ramener la réalité de la finitude de la vie dans les foyers américains sont ceux des pays occupés par l'armée américaine et que ces films sont aussi et surtout des preuves de sa puissance militaire et de la soumission de ces corps à cette puissance. Il n'est pas difficile de rapprocher les images capturées par les soldats de celles proposées par l'administration militaire et de les traiter dans l'ensemble comme des trophées de guerre. Ces images semblent également répondre et dialoguer avec celles que Al-Qaida avait pu faire lors des différentes décapitations de prisonniers. Cependant ces décapitations n'étaient pas diffusées en premier sur la toile. Les vidéos étaient envoyées à des groupes de presse sélectionnés qui étaient chargés de les faire circuler dans leurs réseaux professionnels. Les images finissaient souvent postées en ligne mais elles avaient été capturées à partir de flux médiatiques télévisés⁸²⁴. Un tournant est pris dans la constitution du genre en 2008, au moment où la présence américaine dans la région et le borbier de l'Irak provoque l'explosion de la guerre civile en Syrie. La propagande par l'image, notamment sous la forme du *war porn*, est récupérée par des groupes jihadistes qui s'installent dans la région, notamment parmi les plus radicaux qui forme en 2006 l'État islamique d'Irak qui devient l'État islamique au Levant (Daech en arabe) à partir de 2012. La propagande de Daech est organisée selon les principes validés par sa concurrente Al-Qaida. La production de vidéos hyper violentes devient une priorité de la production de Daech.

⁸²³ « It is no longer a question of watching but of a hallucinatory "being there" while knowing that one is not "there" and that in fact there is no "there" there (i.e., no reality apart from its mediation) » *Ibid.*, p. 116

⁸²⁴ Voir El Difraoui (Abdelsiem), *Al Qaida par l'image. La prophétie du martyr*, Paris, PUF, 2013.

Contrairement à ce que faisait As Sahab, la maison de production d'Al Qaida, Al Hayat, la maison de production de Daech, utilise directement les réseaux sociaux afin de diffuser ses vidéos⁸²⁵. Ces dernières inondent alors les nombreux sites qui héritent de la ligne éditoriale de *nowthatsfuckedup.com* comme *getsexed.com*, *pornplaying.com*, *liveleak.com* et *exactsex.com*.

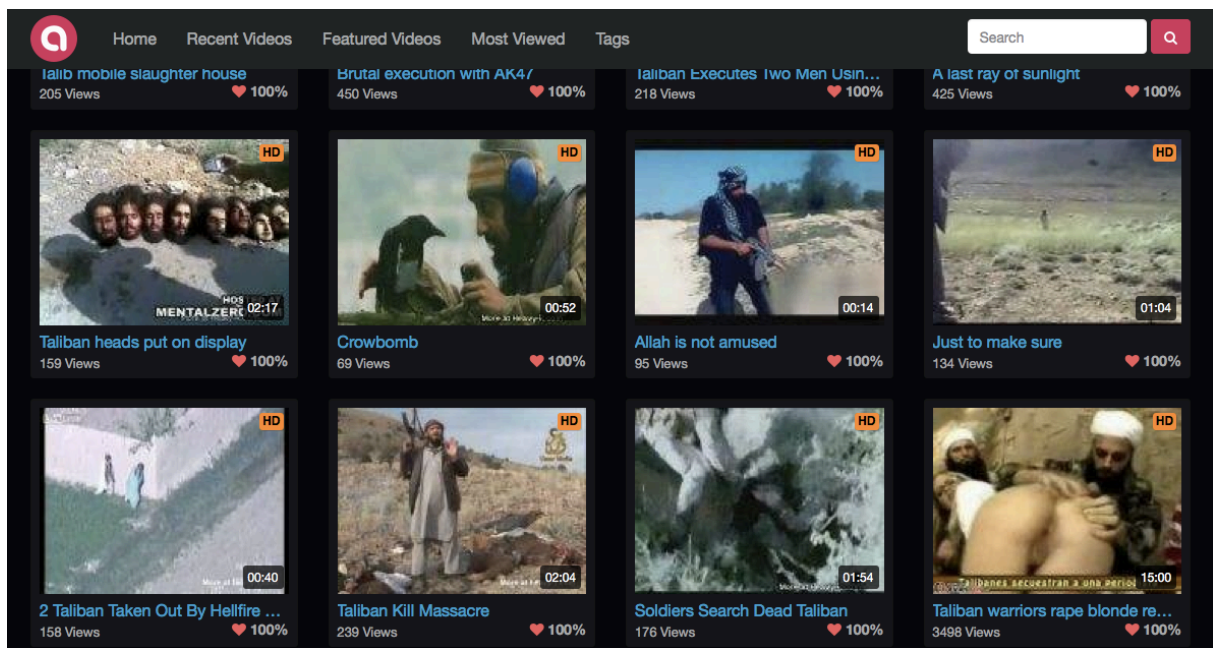


Figure 21 : Capture d'écran de *pornplaying.com* (août 2016)

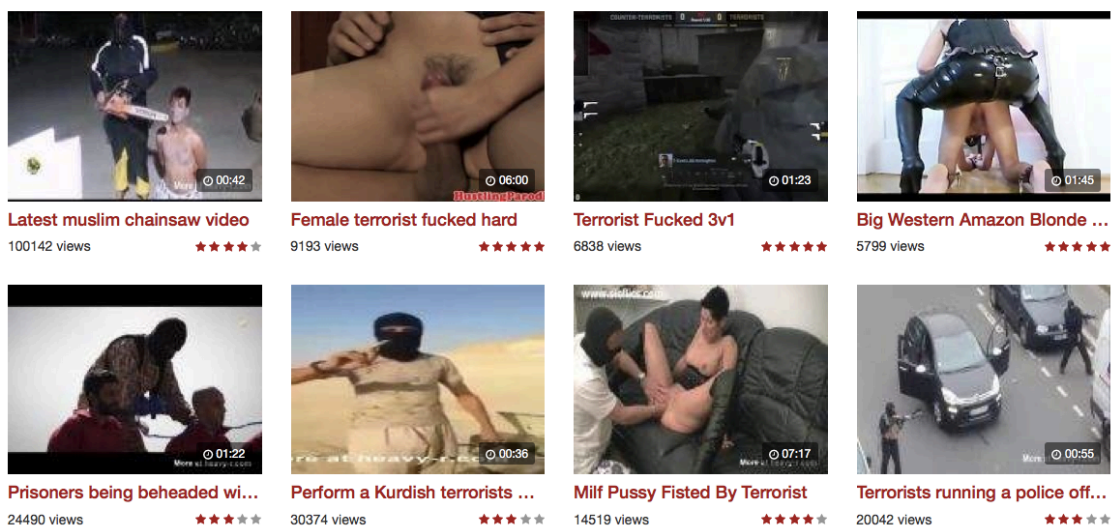


Figure 22 : Capture d'écran de *getsexed.com* (août 2016)

⁸²⁵ Toscer (Olivier), « Daech. La propagande de la terreur », *teleobs.com*, 7 mars 2015. Disponible en ligne : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20150304.OBS3861/daech-ou-la-fabrique-de-l-horreur.html>. Consulté le 10 août 2016.

Les noms des sites ne laissent plus planer de doute quant à leur vocation. On assiste à une véritable explosion de l'offre de *war porn* terroriste à cause du volume de production de Daech. Or ce dernier met en ligne de nombreuses vidéos qui montrent sa domination sur des factions ennemies, les organisations militaires étatiques qu'il combat ou les populations qu'il doit soumettre. Les sites de diffusion de contenus pornographiques récupèrent les vidéos mises en ligne par Al Hayyat ou directement par certains combattants jihadistes depuis les réseaux sociaux. Elles sont proposées au visionnage parmi d'autres vidéos de natures très différentes. Une simple recherche avec les mots clés « sex » et « terrorist » fait remonter des propositions de visionnage organisées en grille qui permet de voir la variété de contenus disponibles [FIG. 10 & 11]. Les sites proposent des clips courts, souvent tronqués, qui mélangent des films de natures très différentes. On y trouve des extraits de films : *Crowbomb* est un extrait de la comédie britannique *We Are Four Lions* (Chris Morris, 2010) [FIG 10] ; des vidéos mises en ligne par les organisations terroristes, Daech ou Talibans qui portent l'oriflamme typique de ces maisons de productions et les bandes sonores faites de chants religieux : *Taliban Kill Massacre* [FIG 10] et *Prisoners Being Beheaded* [FIG 11] ; des vidéos amateurs de fiction, souvent comiques ou satyriques et qui se moquent des vidéos de violence extrême des organisations terroristes : *Latest Muslim Chainsaw Video* [FIG 11] - ; des images d'actualité de différents attentats, souvent filmées par des téléphones portables puis vendues et diffusées par des médias traditionnels : *Terrorists Running a Police Off* [FIG 11] ; enfin, des vidéos à contenu sexuel traditionnel avec différentes valeurs de production mais généralement faites par des studios de production pornographique et non par des amateurs : *Taliban Warriors Rape Blonde Reporter* [FIG 10], *Female Terrorist Fucked Hard* [FIG 11], *Milf Fisted by Terrorist* [FIG 11].

Dans cette nouvelle configuration du *war porn*, l'économie raciale des corps a changé. Les vidéos hyper violentes mises en ligne par les organisations terroristes montrent principalement des actions commises sur les corps des populations locales. Les vidéos dans lesquelles la mise en scène concerne principalement des corps blancs - rares militaires occidentaux ou russes présents, plus généralement travailleurs humanitaires, chercheurs et journalistes - ne sont pas largement diffusées sur ces sites, peut-être parce que leur écho auprès des médias occidentaux est bien plus important que ceux qui montrent des massacres de corps *brown* et que ces vidéos sont plus faciles

à trouver sur des plateformes de partage grand public comme *Youtube* ou *Facebook*. Pourtant, alors que le *war porn* et son droit d'accès et de diffusion sont défendus avec les mêmes arguments que pour le porno, à savoir la liberté d'expression, *Youtube* et *Facebook* accepte d'effacer les vidéos qui montrent des exécutions de corps blancs en précisant que ces vidéos leur paraissent d'une violence extrême « incontestable »⁸²⁶. Il semble donc que le renversement du rapport de force entre les corps dans le *war porn* pose problème.

Cette évidente domination du corps blanc sur le corps *brown* se retrouve particulièrement mise en lumière dans les vidéos sexuelles. *Taliban Warriors Rape Blonde Reporter* à travers l'inscription de la blondeur de la journaliste insiste évidemment sur sa blancheur. Cette dernière se retrouve kidnappée par trois hommes à la barbe postiche qui l'emmènent dans une grotte afin de s'en servir comme esclave sexuelle. La prédation de la femme par des hommes de couleur est à la source du ressort érotique de la scène. Les acteurs sont d'ailleurs latinos puisque la couleur ambrée de leur peau et la présence de prépuces sur leurs verges indiquent un exotisme interracial qui valide la fiction du corps racisé prenant possession du corps blanc. À l'inverse, *Big Western Amazon Blonde Fucking A Short Dick Paki Terrorist In Arse* – à travers un vocabulaire qui laisse percevoir l'origine britannique de la personne responsable du titre – convoque expressément le mythe de la domination occidentale et les tropes hétérocentrés de l'humiliation sexuelle : sodomie passive masculine et taille réduite du sexe.

La place de la relation raciale dans ces vidéos permet de comprendre qu'elle soit fondamentale dans le rapport que le spectateur de ces sites, imaginé comme blanc masculin civil et hétérosexuel, entretient avec chacun des clips de la plateforme, sexuels ou uniquement violents. Bien que les images de *war porn* ne montrent plus de soldats américains présents dans les images ou nommément producteurs de ces dernières, le spectacle qui est offert au spectateur occidental qui utilise ces sites est bien celui de la consommation d'une domination fantasmée et virtuelle de ces corps *brown* montrés dans leur fragilité, leur finitude et leur abjection.

⁸²⁶ Toscer, *op. cit.*

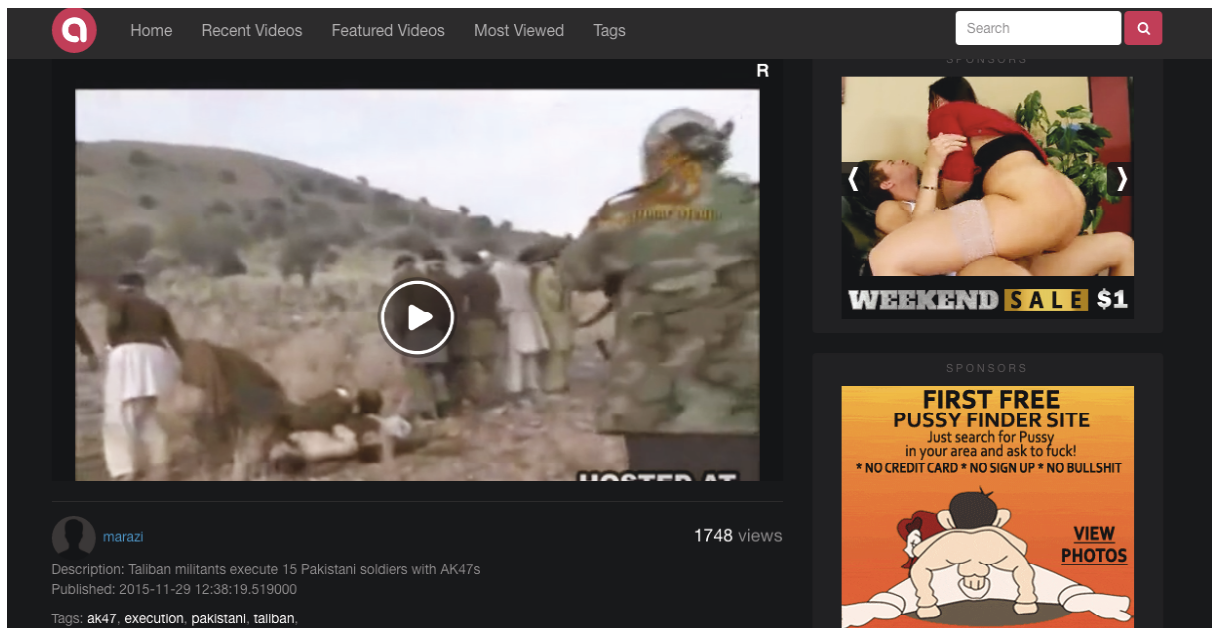


Figure 23 : Capture d'écran de *pornplaying.com* (août 2016)

La mise à disposition de ces vidéos ensemble, *war porn* et porno traditionnel, sur les mêmes plateformes invite à une nouvelle approche interdisciplinaire afin de comprendre ce qui change profondément dans la consommation de la pornographie en ligne à travers ces sites qui se répandent rapidement. Les études sur la violence grandissante dans les images pornographiques se concentrent encore principalement sur la pornographie à caractère sexuelle⁸²⁷. Or j'ai voulu montrer dans ces pages que le *war porn* est un vrai genre pornographique qui recoupe toutes les questions posées par la pornographie sexuelle mais qui en pose également de nouvelles qu'il faut désormais explorer. Il semble urgent de travailler sur des écrans de plus en plus présents dans nos foyers et dans lesquelles une vidéo annonçant « l'exécution de 15 soldats pakistanais par des Talibans avec des AK 47 » FIG 12] est entourée d'images .gifs publicitaires pornographiques qui semble inviter le spectateur à passer d'une vidéo à l'autre dans un réflexe homogène de consommation. L'u/topie dans laquelle l'expérience pornographique en ligne plonge le spectateur reste organisée par une nouvelle économie capitaliste de la consommation – et du paiement – instantanés dans laquelle le *war porn* semble trouver toute sa place.

⁸²⁷ Voir Jones, *op. cit.* ; Maddison (Stephen), « 'Choke On It, Bitch' : Porn Studies, Extreme Gonzo And The Mainstreaming of Hardcore » in Attwood (Feona) (dir.), *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*, London, I.B. Tauris, 2009.

Les corps terroriste des fictions hollywoodiennes ne peuvent pas satisfaire la soif pornographique inhérente aux corps de l'Autre. Cette « frénésie du visible » qui naît dans la Guerre contre la terreur bénéficie de l'apport des nouvelles technologies pour satisfaire ce désir insatiable de regarder ces corps dans des situations rares et obscènes, qu'elles soient sexuelles ou mortifères. Le *war porn* suit la mouvance pornographique du début du 21^e siècle en rendant « *on/scene*⁸²⁸», visible et disponible de multiples façons d'accéder aux corps terroristes. Mais l'évolution en moins d'une décennie de la situation géopolitique et des technologies a transformé profondément les modalités de production et de consommation de ces images. S'il apparaît comme une forme moderne de la coutume ancestrale des trophées de guerre, le *war porn* prend une résonance particulière tant dans sa place au sein des réseaux de distribution pornographique - qui s'en emparent avec une facilité et un naturel qui restent encore à interroger - que par la résonance qu'il prend dans la culture et l'idéologie américaine.

Il nous semble cependant indéniable que ces images ne se placent pas tant en rupture avec les corps hollywoodiens mais plutôt en continuité avec eux. La nature « réelle » de ces images ne peut plus être considérée comme pertinente, ni opposable à la fiction des productions hollywoodiennes. Au-delà de l'évidente fictionnalisation qu'apporte n'importe quel objectif de caméra ou d'appareil photo, ces images n'existent pas tant en elles mêmes qu'elles servent des discours de propagande pour montrer force, résolution et détermination : des objectifs qui ne sont pas non plus étrangers à la production hollywoodienne. En ce sens, il n'est pas étonnant que le *war porn* soit apparu pendant une période de riche activité terroriste. Finalement, cette dernière se définit autant à travers la propagande par l'action qu'à travers la propagande par l'image. Ce qu'il est urgent de noter et d'étudier plus en profondeur, c'est la façon dont la forme pornographique a pu servir de véhicule aussi bien adaptée à ces images. Le *war porn* confirme parfaitement la vision de Simon Hardy qui soutient que la modalité pornographique est devenue une structure expressive puissante et dominante à notre époque :

Les techniques de représentations pornographiques peuvent et doivent informer les constructions de l'expérience réelle, et à l'occasion, de réelles relations de pouvoir. Nous voyons aussi [...] que d]es réalités dérangeantes peuvent parfois

⁸²⁸ Selon l'expression de Linda Williams sur la prolifération des formes pornographiques. Williams, *Porn Studies*, *op. cit.*, p.1.

nous être retournées à travers la pornographie. L'image pornographique n'est pas innocente ; elle est efficace. Elle peut aider à constituer et à amplifier des réalités que nous pouvons voir comme progressive ou régressive, désirable ou indésirable.⁸²⁹

La modalité d'expression pornographique devient un enjeu médiatique tel qu'elle doit désormais sortir du seul champ des études filmiques et médiatiques pour entrer dans celui des études politiques et de relations internationales. Sans cela, il sera difficile de comprendre comment le *soft power* occidental peut se retourner contre lui-même.

⁸²⁹ « The techniques of pornographic representation can and do inform the construction of real experience, and on occasion, real relations of power. We also see [...] that some] disturbing realities can sometimes be fed back to us through pornography. The pornographic image is not innocent ; it is efficacious. It can help to constitute and to amplify realities, which we may regard as progressive or regressive, desirable or undesirable. » Hardy (Simon), « The New Pornographies : Representation or Reality ? » in Attwood, *Mainstreaming Sex*, *op. cit.*, p.16.

CONCLUSION

Lors du commencement de ce travail, notre première intuition était que la représentation du terroriste dans le cinéma hollywoodien présentait un important paradoxe: alors que seule une dimension politique revendiquée peut distinguer la violence terroriste des autres formes de criminalités, nos premières familiarités avec des « terroristes hollywoodiens » ne faisaient apparaître aucune référence politique crédible. Plusieurs questions se posaient alors : pourquoi convoquer spécialement ce personnage et où était passée sa dimension politique ? Quelles sont les spécificités du terroriste dans le riche panel d'antagonistes utilisés par l'industrie hollywoodienne ? Quels avantages et quels enjeux se cachaient derrière le développement important de ce personnage ? Ces questions devenaient d'autant plus pressantes que nous sortions d'une décennie dans laquelle le terroriste réel était devenu un élément central non seulement des relations internationales mais surtout de la politique américaine, tant sur le plan intérieur qu'extérieur. Or si on considère sérieusement les industries culturelles comme des producteurs de savoir à travers la représentation du monde qu'elles proposent au public, les enjeux de ces représentations dépolitisées *a priori* revêtent une importance capitale. Notre intuition s'opposait aux discours dominants de l'époque, tels que nous les avons présentés dans l'introduction, qui postulaient que Hollywood participait consciemment et depuis toujours, à une propagande politique qui reflétait parfaitement les lignes gouvernementales en matière de politique étrangère. Ces études, qui ne s'intéressaient à la représentation du terrorisme que depuis 2001, l'abordaient dans une perspective géopolitique qui ignorait un trait saillant de l'expression cinématographique : le cinéma est un spectacle du corps. Cette idée constituait notre seconde hypothèse et nous pressentions qu'il se jouait dans la représentation du corps terroriste quelque chose de particulier qui devait être absent du corps des autres antagonistes hollywoodiens. Il restait donc à déterminer ces enjeux et à proposer une étude dans la longueur historique plutôt que de poser le prédictat du 11 septembre 2001 comme un point d'origine.

À l'issue de cette recherche, il nous semble possible de dégager cinq traits qui viennent répondre à nos interrogations de départ.

Un personnage ambiguë et une politique du corps.

Comme nous l'avons vu, le « terroriste hollywoodien » apparaît comme une figure ambiguë dont le manque de projet politique est compensé par une politique du corps qui le définit depuis son apparition dans les premiers James Bond au début des années 1960. Son ambiguïté vient d'abord de son pouvoir de fascination et d'attraction qui est à la hauteur de la répulsion et de l'effroi qu'il doit provoquer et qui le définissent autant que son projet politique. Le terroriste terrorise, mais il attire et rivalise avec le héros pour capter l'attention du public. Dès Ernst Stavro Blofeld, le corps terroriste entre en dialogue avec le corps héroïque et se hisse à son niveau de finesse, de sophistication et d'attrait. Son pouvoir de séduction se trouve parfois pris en charge par la diégèse du film comme dans *Nighthawks* où Wulgar est montré charmeur, séducteur et bourreau. L'attractivité du personnage terroriste résulte aussi des valeurs guerrières qui lui sont attachées et de la relation complexe et ancienne qui unit la société pacifique à ceux qui doivent la protéger en usant d'une violence qui fascine et rassure à la fois. Or le personnage terroriste pose irrémédiablement la question fondamentale de la légitimité de la violence et de son utilisation. Ainsi dans *Nighthawks*, Wulgar et DaSilva sont construits en miroir et incarnent tous les deux des valeurs guerrières, illégitimes pour le premier mais pas pour le second.

L'ambiguïté du corps terroriste est directement liée à la volonté de dépolitiser le projet révolutionnaire et cette tactique est l'héritage d'une représentation qui précède celle du terroriste comme image du Mal absolu : la représentation du nazi. Plus ancienne et mieux installée dans l'imaginaire culturel américain, la représentation du nazi offre l'avantage de remonter à la dernière victoire militaire américaine, celle de la Seconde guerre mondiale ; et le personnage nazi lui aussi est traité avec une ambivalence où se mêlent de la répulsion pour le projet politique et de la fascination pour le corps et ses accessoires. Les deux premières décennies de notre étude montrent clairement que le nazi modèle le terroriste. Le contexte de la Guerre froide, dans laquelle les États-Unis ne se sentent pas toujours bien engagés, notamment à cause du borbier vietnamien, explique que la genèse d'un nouveau personnage antagoniste passe irrémédiablement par le souvenir du dernier ennemi vaincu.

Cette fascination pour le terroriste se retrouve encore présente dans des productions postérieures qui ne craignent pas de montrer le terroriste comme un agent de la résistance, soit à un pouvoir politique illégitime comme dans *Red Dawn* et dans *V*

for Vendetta, soit à une société consumériste, inégalitaire et castratrice comme dans *Invasion USA* et dans *Fight Club*. De façon fort différente, ces deux films proposent de jouir du spectacle de la destruction terroriste. Mais alors que *Invasion USA* défend également un projet patriotique typique des années Reagan, *Fight Club* construit une fascination plus radicale et plus engagée du côté terroriste en faisant une peinture nihiliste de la société américaine à la sortie du XXe siècle dans laquelle le corps terroriste et son projet destructeur passent pour des opportunités salvatrices.

La dépolitisation du projet terroriste en faveur de la mise en valeur du corps en action explique les deux traits caractéristiques suivants du terroriste hollywoodien: il est un personnage profondément lié aux politiques sexuelles américaines; et il est constitué comme antagoniste principalement par son ethno-racialisation.

Un personnage en prise directe avec les politiques sexuelles américaines.

Le lien entre personnage nazi et personnage terroriste éclaire également le second résultat de notre étude qui a montré que le personnage terroriste est profondément relié aux politiques genrées et sexuelles américaines. En effet, nous avons vu que la figure du personnage nazi a rapidement été investie par des représentations où se mêlent désir et répulsion, terreur et érotisme. Dès *Black Sunday*, on voit clairement apparaître la nature sexuelle de la terreur que le personnage terroriste apporte dans son environnement: Dahlia, terroriste allemande, permet de faire le lien entre nazisme et terrorisme mais illustre aussi parfaitement le pouvoir sexuel qui est attaché aux deux qualificatifs; quant à Michael Lander, son projet terroriste est clairement expliqué comme une compensation à son impuissance sexuelle et une masculinité déficiente. Dans les années 1970, le personnage terroriste participe à la propagation d'une décadence de la masculinité et de la virilité américaine qui devient un argument central dans l'élection de Ronald Reagan à la présidence et dans l'acceptation par la population d'une nouvelle politique belliqueuse et interventionniste.

Nous avons également pu établir l'importance que le personnage terroriste prend dans les périodes de remise en cause de l'ordre patriarcal et des structures hétéronormatives de la société américaine comme dans la seconde moitié des années 1990 et dans les années 2000. En tant qu'élément étranger à la structure familiale, et donc aux sexualités reproductives, ce personnage est utilisé pour former des discours

qui rappellent l'importance du patriarcat et de la relation filiale. La multiplication des personnages de pères, réels ou figurés, dans les films de cette période répond à la terreur de voir apparaître de nouvelles formes d'organisations familiales dans lesquelles la présence paternelle devient accessoire voire inexistante. Ainsi, *The Devil's Own* démontre presque pédagogiquement que le projet terroriste de Rory Devaney est le résultat d'une absence de relation paternelle équilibrée qu'il retrouve, mais trop tard, en intégrant la famille américaine « traditionnelle » dirigée par Tom O'Meara. De même, la monstruosité du projet terroriste d'Oliver Lang dans *Arlington Road* ne réside pas dans sa cause politique mais dans la mascarade de vie familiale qu'il organise pour couvrir la préparation de ses actions. Sa violence s'exerce d'ailleurs en priorité sur la famille de son voisin, Michael Faraday, avant même de s'attaquer au reste de la société.

À la même époque, de nouvelles technologies de reproduction médicalement assistée deviennent disponibles pour les couples non hétérosexuels de classes sociales supérieures et limitent l'importance de la participation masculine dans le processus reproducteur tout en soulignant le fossé entre les classes sociales et le rôle déterminant de l'argent dans les possibilités technologiques d'aides à la reproduction. Le corps doit désormais se percevoir à l'extérieur de sa fonction procréatrice en proie à un système économique qui le réifie et le valorise selon les lois du marché. Le personnage de Tyler Durden dans *Fight Club* échappe totalement à l'emprise patriarcale, s'abandonne à la sexualité non reproductive qui constitue une partie intégrante de sa critique sociale et justifie son organisation sous-terrain et la mise en œuvre du projet d'attentat. Sa force de conviction vient notamment de sa capacité à dénoncer l'utilitarisme du corps dans le système capitaliste et la violence qu'il s'inflige et fait subir à ceux qui le suivent dans son projet terroriste peut passer pour une tentative de reprendre possession et propriété de son propre corps.

Par ailleurs, la présence de Brad Pitt dans plusieurs films analysés ne peut se comprendre qu'en constatant deux dimensions essentielles de sa persona médiatique de l'époque qui sont également inhérentes au personnage terroriste : l'image fascinante d'un fils rebelle et la difficulté à placer ce corps dans des catégories sexuelles absolument hétéronormées.

Le terroriste est un antagoniste racisé.

En tant qu'antagoniste, le personnage terroriste tient sa particularité principale dans sa systématique caractérisation raciale et dans l'importance que cette dernière revêt dans la valorisation du héros. Pourtant, les premiers personnages terroristes que nous avons analysés sont blancs. Que l'on pense à Blofeld, à Michael Lander ou à Wulfgar, le personnage terroriste naît blanc. Mais dès *Black Sunday*, la relation raciale prend une importance particulière dans la caractérisation du terroriste. La sexualité de Dahlia est d'autant plus inacceptable qu'elle s'adonne aux relations interraciales et trahit ainsi l'impératif de ségrégation sexuelle. Mais à l'époque, la blancheur n'est pas au cœur du discours porté par le corps terroriste.

Nous avons vu l'importance historique que les Palestiniens ont joué dans la genèse du personnage et les problèmes posés par leur caractérisation raciale encore mal connue du public américain dans les années 1970 et 1980. C'est ainsi que nous avons constaté l'apport essentiel des traditions de représentation d'autres minorités ethno-raciales qui viennent compenser l'absence de référents culturels. En premier lieu, ce sont les Afro-Américains, parangon national du corps racisé, qui servent à incarner les corps terroristes. De nombreux acteurs latinos et juifs sont également choisis afin de pouvoir incarner des corps qui doivent plus exprimer leur distance avec le corps blanc qu'une caractérisation ethno-raciale spécifique. C'est ce qui révèle la dimension fondamentale du caractère racial pour ce personnage. L'effort d'incarnation n'est presque jamais porté sur une caractérisation spécifique, mais sur le marquage différentiel du corps terroriste par rapport au corps blanc. Le corps terroriste est donné comme fondamentalement extérieur à la blancheur.

Cependant, il ne sert pas seulement à marquer les limites de l'identité raciale blanche. Le corps terroriste participe aussi à une politique complexe de la blancheur américaine qui permet de redéfinir une identité en crise afin de la renforcer et de renouveler la légitimité de sa domination. L'affrontement entre John McClane et Hans Gruber dans *Die Hard* permet de préciser les valeurs raciales d'une « nouvelle » blancheur populaire américaine, décomplexée et égalitaire dans ses relations aux minorités raciales alors que le terroriste européen personnifie une blancheur hautaine et aristocratique qui porte encore les marques du projet colonial. D'autre part, l'opposition au terroriste permet d'intégrer dans la sphère de la blancheur des communautés marginales qui ont rencontré des difficultés historiques à s'y intégrer comme les Juifs et les Irlandais. Ainsi, la multiplication des personnages terroristes irlandais dans les

années 1990 ne se comprend que si on saisit l'importance des Irlando-Américains dans la production d'une nouvelle identité blanche américaine, apaisée et déculpabilisée.

Le 11 septembre 2001 n'apporte pas de rupture dans la représentation du terroriste.

Contrairement à la perception générale et à une tendance historiographique dont nous avons déjà parlé, les attaques de 2001 n'apportent pas de changement significatif dans la représentation du terroriste par Hollywood. Dès les années 1990, l'industrie fait glisser le terroriste arabe vers le terroriste « musulman » et lui donne les caractéristiques qu'il garde dans la première décennie du XXI^e siècle. Nous avons vu que le terroriste islamiste est le fruit d'une longue tradition qui plonge ses racines dans les premières représentations de combattants palestiniens, et même au-delà si l'on considère le rôle que les Afro-Américains et d'autres minorités ont joué dans sa caractérisation raciale.

De même, notre étude montre que contrairement à une idée répandue, l'industrie cinématographique n'a pas intensifié la production de personnages terroristes au lendemain des attaques mais a suivi la tendance contraire, réduisant très significativement le nombre de films sur ce thème. Pour répondre au malaise hollywoodien quant à la représentation du corps terroriste sous la guerre contre la Terreur se met en place ce que nous avons appelé une « économie traumatique des corps » qui consiste à inventer différentes stratégies stylistiques et narratives pour aborder le terroriste sans l'incarner. Cette absence du corps terroriste dans des films hantés par sa présence nous paraît être un trait caractéristique de la production cinématographique après les attaques plutôt qu'une évolution dans la représentation terroriste.

Il faut cependant noter que le 11 septembre a annulé l'importante diversité des personnages terroristes proposés par l'industrie pour se concentrer uniquement sur le terroriste islamiste qui ne représentait qu'une minorité des personnages dans les années 1990 bien que des attentats aient déjà été commis aux Etats-Unis et à travers le monde. De plus, le personnage terroriste du XXI^e siècle n'est plus l'antagoniste archétypal qu'il était avant les attaques. Le contexte de la guerre contre la Terreur et la confusion qui s'installe entre le corps terroriste et le corps ennemi dans les campagnes

d'Afghanistan et d'Irak forcent Hollywood à caractériser ses personnages selon des formes plus réalistes. Les terroristes de *United 93* ont une psychologie plus complexe et mieux révélée aux spectateurs que ceux des productions Cannon. Le corps laisse mieux apparaître la présence d'un esprit. Cette humanisation pose problème et elle fait partie des raisons pour lesquelles Hollywood préfère finalement éviter de représenter le corps terroriste.

Le corps terroriste à l'époque postmoderne : entre fiction et réalité

Un apport inattendu mais que nous considérons désormais comme essentiel dans ce travail, consiste à montrer les conséquences pour l'industrie de ce qui a été perçu comme la rencontre entre la réalité politique et la fiction hollywoodienne. Au lendemain des attaques du 11 septembre, on souligne immédiatement la responsabilité de Hollywood dans l'événement, notamment à cause de la forme proprement cinématographique de ces attentats. La postmodernité semblait alors trouver un exemple irréfutable qui faisait passer la théorie vers l'expérience vérifiée. Nous pouvions penser alors que nous vivions dans un monde où la fiction avait pris le contrôle de la réalité et où le simulacre avait remplacé le référent.

Cette perception explique d'abord l'aphasie dans laquelle la production cinématographique s'est plongée pendant plusieurs années. Il faut remarquer qu'au même moment, la production télévisuelle s'emparait du sujet et proposait de multiples fictions qui n'hésitaient pas incarner les terroristes, à multiplier les corps et à les présenter dans des séries au succès indéniable dont la plus célèbre est assurément *24* (*24 Heures Chrono*, Fox, 2001-2010). Si la télévision peut se permettre alors ce que le cinéma s'interdit, c'est que les images des attentats n'ont pas fait penser à une série télé mais bien à un *blockbuster* hollywoodien. Par la taille des tours, par le choc des images, par la difficulté à imaginer qu'une telle chose puisse réellement se produire, pour toutes ces raisons, la référence est uniquement cinématographique. Avant d'entreprendre cette recherche, nous n'imaginions pas que l'industrie avait pu être si fortement affectée par l'irruption de ses propres effets, de ses recettes industrielles dans la réalité politique et que le trauma ressenti pourrait être perçu par l'analyse. Nous comprenons désormais la disparition du corps terroriste comme un signe de ce traumatisme.

Mais nous percevons ce traumatisme de façon plus aigüe encore dans les nouvelles stratégies mises en œuvre afin de pouvoir aborder le corps terroriste sans

entretenir les représentations antérieures. La guerre contre la Terreur encadre les possibilités expressives tout en renforçant la proximité entre la fiction et la réalité. Alors que le corps terroriste est devenu le corps ennemi dans les combats, son humanisation n'est plus à l'ordre du jour. C'est pourquoi la comédie offre à l'industrie des opportunités uniques et propres au genre. C'est aussi pourquoi nous avons considéré que le *torture porn* avait toute sa place dans cette étude sur le corps terroriste puisque ces films jouent de la relation mimétique entre le corps torturé et ce que chacun rapporte désormais comme une pratique établie - même si elle est débattue - sur le corps terroriste. De même, il nous semble que cette fusion entre l'image « réelle » et l'image fictionnelle se prolonge dans le *war porn* et dans la façon dont le corps terroriste semble alors échapper à la fiction et s'opposer à ce que Hollywood peut et veut produire. Le style de ces images, leurs circuits de distribution, leurs publics se forment et existent en opposition aux règles commerciales, morales et stylistiques de l'industrie hollywoodienne.

Cependant, si le mot « porn » apparaît dans ces deux étiquettes, ce n'est pas uniquement pour disqualifier ces images. C'est aussi parce que ces films entretiennent une relation unique entre leur dimension fictionnelle et leur dimension « réelle ». Le *torture porn* est une fiction dont les référents réels sont connus mais dont le spectacle est insupportable pour la majorité des spectateurs. Le *war porn* propose des images « réelles » dont le spectacle atteint un tel niveau d'abjection qu'il verse irrémédiablement dans la mise à distance des images par spectateur à travers des circuits de distribution pornographiques et des contextes de consommation qui confèrent à ces images une valeur fictionnelle. Celle-ci pose d'indéniables problèmes éthiques et politiques qui échappent au domaine de cette étude mais elle participe pleinement du dispositif spectral du *war porn* dont la nature spectaculaire oscille entre fiction et réalité. L'image du corps terroriste atteint alors sa pleine dimension postmoderne qui rend caduque une nette et indéniable séparation entre corps fictionnel et corps réel.

*

Notre étude ouvre la voie à des recherches complémentaires qui apparaissent nécessaires au regard des résultats obtenus. Ainsi, comme nous venons de le souligner,

nous avons pu constater qu'il existait une réelle différence entre la production cinématographique hollywoodienne et sa production télévisuelle. À l'image de l'état des recherches au moment où nous avons débuté notre étude, les ouvrages qui existent sur le sujet s'intéressent particulièrement à la période postérieure au 11 septembre 2001. Il est indéniable que l'influence culturelle de *24* n'a pas eu d'équivalent cinématographique dans la période et que la production ne semble pas connaître de tabous ni d'hésitations à représenter des corps terroristes. La série *True Blood* (HBO, 2008-2014) plus tardive, semble reprendre certains thèmes qui mêlent la violence politique et les identités sexuelles. À notre connaissance, le rapprochement avec le terrorisme, bien qu'il soit explicité à plusieurs reprises dans la série, n'a pas provoqué d'étude ni de commentaire particulier. De plus, certains genres télévisuels ont abordé la thématique terroriste selon leur propre approche. Les docu-fictions ont fleuri après les attaques et la première décennie du XXI^e siècle est une période de grande innovation télévisuelle qui n'hésite pas à aborder tous les aspects de la guerre contre la Terreur. Cependant il nous semble que l'approche historique resterait nécessaire afin de ne pas retomber dans des prédicats historiographiques que la comparaison sur des temporalités plus longues vient facilement remettre en question. Une étude des représentations télévisuelles devrait aussi s'intéresser aux séries plus anciennes et commencer par exemple, mais notre propre étude nous aveugle peut-être, à s'intéresser à la profusion de séries d'espionnage dans les années 1960.

Ce que nous avons observé dans le domaine américain mérite d'être observé dans d'autres cinématographies. Les pays européens qui ont connu des épisodes terroristes ont généralement des études qui ont été consacrées à leur représentation cinématographique. Nous avons rencontré de nombreux ouvrages sur le terrorisme dans le cinéma italien ou le cinéma allemand et croisé quelques études sur le cinéma espagnol. La France, étrangement, ne semble pas avoir éveillé l'intérêt que sa production mérite et que son histoire justifie. Une approche comparative et interculturelle serait d'autant plus intéressante qu'elles restent encore minoritaires dans le domaine. Les études sur les cinématographies européennes permettent de voir comment les productions nationales s'occupent de mettre leur propre histoire en récit et il ne serait pas étonnant de constater que la majorité de la production se préoccupe de terrorisme intérieur. Une première hypothèse verrait apparaître une différence fondamentale et essentielle avec la production hollywoodienne qui a toujours évité de refléter l'histoire

terroriste américaine pour faire de cette violence politique une réalité essentiellement étrangère.

Enfin, au fil de nos recherches sur les corps terroristes, nous avons consacré beaucoup de temps à nous intéresser aux acteurs et aux actrices qui incarnaient les personnages en question. Nous avons évoqué ces acteurs quand cela nous paraissait pertinent et notamment pour faire remarquer la différence qui existait entre leurs origines et celles du personnage à incarner. Nous avons constaté qu'en réponse au besoin de réalisme pour incarner des personnages musulmans, terroristes ou non, une nouvelle génération d'acteurs et d'actrices d'origine musulmane avait fait leur apparition vers la fin de la première décennie du siècle. Souvent de nationalité britannique ou française, d'origine indo-pakistanaise ou maghrébine, nous avons eu l'occasion de citer leurs noms au fil de nos pages. Leur montée en puissance dans l'industrie nous paraît un trait indéniable des récentes années à Hollywood. D'autre part, des acteurs d'origine arabe, ayant américanisé leur nom pour mieux s'intégrer dans l'industrie ont récemment décidé de refaire apparaître leurs origines moyen-orientale pour profiter d'une vague d'intérêt pour la région et d'opportunités de rôles dans des fictions qui cherchent désormais à s'assurer d'une certaine authenticité dans l'incarnation de leurs personnages moyen-orientaux. Par exemple, F. Murray Abraham, qui a remporté l'Oscar du meilleur acteur pour son rôle dans *Amadeus* (Milos Forman, 1984) n'hésite plus à faire apparaître le prénom Farid (Fareed) que l'usage de l'initiale suivie d'un point dissimulait avec style depuis qu'il tient un rôle déterminant dans la série à succès *Homeland* (Showtime, 2011-2015) et que ses origines peuvent être perçues comme une plus value dans ce nouveau contexte. Les liens entre les origines arabo-musulmanes des acteurs et l'industrie offrent plusieurs pistes de recherches, tant sous un angle sociologique qu'historique, d'analyse médiatique qu'en études culturelles, une combinaison d'approches que cette thèse de doctorat a eu l'ambition d'adopter pour mieux cerner les « corps de terreur » hollywoodiens, et qui pourrait être mise à profit sur cette question, complexe, des acteurs arabo-musulmans à Hollywood.

BIBLIOGRAPHIE

I. TERRORISME : HISTOIRE ET SOCIOLOGIE

ARON, Raymond, *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Levy, 1962.

BRAUDY, Leo, *From Chivalry to Terrorism. War and the Changing Nature of Masculinity*, New York, Alfred A. Knopf, 2003.

CHALIAND, Gérard et BLIN, Arnaud (dir.), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Al Qaida*, Paris, Bayard, 2006.

CHALIAND, Gérard et BLIN, Arnaud, « Zélotes et Assassins » in Gérard Chaliand et Arnaud Blin (dir.), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Al Qaida*, Paris, Bayard, 2006.

CHALIAND, Gérard et BLIN, Arnaud, « La Belle Époque du terrorisme » in Gérard Chaliand et Arnaud Blin (dir.), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Al Qaida*, Paris, Bayard, 2006.

COOGAN, Tim Pat, *The IRA*, Londres, Palgrave MacMillan, 2002.

EL DIFRAOUI, Abdelsiem, *Al Qaida par l'image. La prophétie du martyr*, Paris, PUF, 2013.

HEWITT, Christopher, *Understanding Terrorism in America*, New York, Routledge, 2002.

HUBAC-OCCHIPINTI, Olivier, « Les terroristes anarchistes du XIXe siècle », in Gérard Chaliand et Arnaud Blin (dir.), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Al Qaida*, Paris, Bayard, 2006.

LAQUEUR, Thomas, *A History of Terrorism*, New Brunswick, Transaction Publisher, 1977.

LAURENS, Henry et DELMAS-MARTY, Mireille, *Terrorismes. Histoire et droit*, Paris, CNRS éditions, 2010.

LAURENS, Henry, « Le terroriste comme personnage historique », in Henry Laurens et Mireille Delmas-Marty, *Terrorismes. Histoire et droit*, Paris, CNRS éditions, 2010.

MANNONI, Pierre, « Le terrorisme, un spectacle sanglant », *Sciences Humaines*, Hors série n°47, décembre 2004.

McDONALD, Eillen, *Shoot the Women First*, Londres, Arrow Books, 1991.

MERARI, Ariel, « Le terrorisme comme stratégie d'insurrection », in Gérard Chaliand et Arnaud Blin (dir.), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Al Qaida*, Paris, Bayard, 2006.

MICHEL, Lou et HERBECK, Dan, *American Terrorist : Timothy McVeigh and the Oklahoma City Bombing*, New York, Regan Books, 2001.

MIGAUX, Philippe, « Al Qaida » in Gérard Chaliand et Arnaud Blin (dir.), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Al Qaida*, Paris, Bayard, 2006.

MIGAUX, Philippe, « Les Racines de l'islam radical », in Gérard Chaliand et Arnaud Blin (dir.), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Al Qaida*, Paris, Bayard, 2006.

O'BRIEN, Brendan, *A Pocket History of the IRA*, Dublin, O'Brien Press Ltd, 1997 .

PRAZAN, Michaël, *Une histoire du terrorisme*, Paris, Flammarion Enquête, 2012.

RAFLIK, Jenny, *Terrorisme et mondialisation. Approches historiques*, Paris, Gallimard, 2016.

SMITH, Colin, *Carlos : Portrait of a Terrorist. In Pursuit of the Jackal 1975-2011*, Londres, Penguin, 2011.

STEINER, Anne et DEBRAY, Loïc, *RAF : Guerrilla urbaine en Europe Occidentale*, Paris, L'échappée, 2006.

Textes des prisonniers de la RAF et dernières lettres d'Ulrike Meinhof, Paris, Editions Maspero, 1977.

II. ÉTATS-UNIS : HISTOIRE, SOCIOLOGIE, ÉTUDES CULTURELLES

BESCHLOSS, Michael, *Presidential Courage : Brave Leaders and How They Changed America 1789-1989*, Simon & Schuster, New York, 2008.

CHALIAND, Gérard, *L'Amérique en guerre. Irak-Afghanistan*, Paris, Éditions du rocher, 2007.

EAGAN, Catherine, « Still Black and Proud : Irish American and the Racial Politics of Hibernophilia » in Diane Negra (dir.) , *The Irish in US : Irishness, Performativity and Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2006.

FALUDI, Susan, *The Terror Dream. Fear and Fantasy in Post – 9/11 America*, New York, Metropolitan Books, 2007.

FEFFER, Andrew, « W's Masculine Pseudo-Democracy : Brothers-in-Arms, Suicide Bombers, and the Culture of Life », in Michael Ferguson et Lori Jo Marso (dir.), *W Stands for Women. How the George W. Bush Presidency Shaped a New Politics of Gender*, Raleigh, Duke University Press, 2007.

FRUM, David, *How We Got There: The 70's, The decade That Brought You Modern Life (For Better or Worse)*, New York, Basic Books, 2000.

JEFFORDS, Susan, *The Remasculinization of America : Gender and The Viet Nam War*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

HARTIGAN Jr, John, *Odd Tribes. Toward A Cultural Analysis of White People*, Durham, Duke University Press, 2005.

HAYWARD, Steven F., *The Age of Reagan: The Counterrevolution 1980-1989*, New York, Crown Forum, 2010.

IGNATIEV, Noel, *How the Irish Became White*, New York, Routledge, 1995.

KIMMEL, Michael, *Manhood in America. A Cultural History*, New York, Free Press, 1996.

KIRKPATRICK, Jeane, « Dictatorships & Double Standards », *Commentary* 68, Numéro 5, 11 janvier 1979.

McALISTER, Melani, *Epic Encounters : Culture, Media and US Interests in the Middle East Since 1945*, Oakland, California Press University, 2005.

MÉLANDRI, Pierre, *Histoire des États-Unis: Tome II. Le déclin?* Paris, Perrin, 2013.

MERCK, Frederick, *Manifest Destiny and Mission in American History*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

MILLER, Robert J, *Native America Discovered and Conquered : Thomas Jefferson, Lewis & Clark And Manifest Destiny*, Lincoln, Bison Books, 2008.

MIRRLEES, Tanner, *Hearts and Mines. The US's Empire Culture Industry*, Vancouver, The University of British Columbia Press, 2016.

NEGRA, Diane (dir.), *The Irish in US : Irishness, Performativity and Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2006.

NEGRA, Diane, « Irishness, Innocence, and American Identity Politics before and after September 11 » in Negra (dir.), *The Irish in US : Irishness, Performativity and Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2006.

REAGAN, Ronald, *Address to the American People on Aiding the Nicaraguan Contras*, March 16, 1986, in *Vital Speeches of the Day* 52, n°13.

REAGAN, Ronald, *Address to the American People on US Economic Relations with South Africa*, July 22, 1986, in *Vital Speeches of the Day* 52, n°21.

ROEDIGER, David D., *The Wages of Whiteness : Race and Making of the American Working Class*, London & New York, Verso Books, 1999.

ROEDIGER, David D., *Working Towards Whiteness : How America's Immigrants Became White*, New York, Basic Books, 2006.

SHANDLER, Jeffrey, *While America Watches : Televising the Holocaust*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Atheneum, 1992.

SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Editions Christian Bourgeois, 2003.

THIRD, Amanda, « Does the Rug Match the Carpet ? : Race, Gender, and the Redhead Woman », in Diane Negra (dir.), *The Irish in US : Irishness, Performativity and Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2006.

TOMPKINS, Jane, *West of Everything : The Inner Life of Westerns*, New York, Oxford University Press, 1992.

WRAY, Matt, *Not Quite White. White Trash and the Boundaries of Whiteness*, Durham, Duke University Press, 2006.

III. HISTOIRE DES RELATIONS INTERNATIONALES

DAVIDSON, Lawrence, *America's Palestine : Popular and Official Perception from Balfour to Israeli Statehood*, Gainesville, University Press of Florida, 2001.

MORRIS, Benny, *1948. A History of the First Arab-Israeli War*, New Haven, Yale Press University, 2009.

MOUGHRABI, Fouad, « American Public Opinion and the Palestine Question », *Journal of Palestine Studies*, vol.15, n°2, Winter 1986, p. 62.

LACOUTURE, Jean, « Bandung ou la fin de l'ère coloniale », *Le Monde Diplomatique*, avril 2005, p. 22.

IV. SCIENCES SOCIALES ET CULTURAL STUDIES

1) Sciences sociales : théorie et analyse

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.

BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

DUMÉZIL, Georges, *Heur et malheur du guerrier*, Paris, Flammarion, 1985.

GILLET, Pierre, « Entre ascèse et licence : le rôle du chef » in *Le corps guerrier, Revue Inflexions*, Paris, La Documentation française, 2009, p. 83.

HABERMAS, Jürgen, *Raison et légitimité. Problèmes de légitimation dans le capitalisme avancé*, Paris, Payot, 1988.

KLAPP, Orin E., « Heroes, Villains and Fools as Agents of Social Control », *American Sociological Review*, vol. 19, Numéro 1, février 1954.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, Point essais, 1983.

MANNONI, Pierre, *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (6^e ed.).

PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen-âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

PASTOUREAU, Michel, *Bestiaires du moyen-âge*, Seuil, Paris, 2011.

ROBERT, Solène, « Du poil de la bête » in Bertrand Lançon et Marie Hélène Delavaux – Roux (dir.), *Anthropologie, mythologies et histoire de la chevelure et de la pilosité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

SABOIA, Luciana, « Brasilia et Oscar Niemeyer : le contexte politique et la dimension esthétique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, numéro 109, 2009.

SINGER, P.W., *Wired for War. The Robotics Revolution and Conflicts in the 21st Century*, New York, Penguin Books, 2009 .

SUMMERS, Montague (traducteur), *Malleus Maleficarum*, Sprenger&Kramer, 1971.

ZIZEK, Slavoj, *Move the Underground! What's Wrong with Fundamentalism? Part II*, <http://www.lacan.com/zizunder.htm>.

2) Cultural Studies, Gender Studies, Gay & Queer Studies, Postcolonial Studies

BECKER, Ron, *Gay TV and Straight America*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006.

BHATTACHARYYA, Gargi, *Dangerous Brown Men. Exploiting Sex, Violence And Feminism In The War On Terror*, New York, Zed Books, 2008.

CONFINO, Alo, BETTS, Paul et SCHUMANN (Dirk) (dir.), *Between Mass Death and Individual Loss : The Place of the Dead in the Twentieth-Century Germany*, New York, Berghann Books, 2008.

CONNELL, Raewyn W., *Masculinities*, Cambridge , Polity Press, 1995.

DYER, Richard, *White*, Londres, Routledge, 1997

HALL, Stuart, « Anciennes et nouvelles identités, anciennes et nouvelles ethnicités. » in Hall (Stuart), *Identités et cultures 2. Politique des différences*, dir. et trad. M. Cervulle], Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

HALL, Stuart, « Race : the Floating Signifier », cours donné au Goldsmith College à Londres en 1996. Disponible en DVD sous le titre *Race : The Floating Signifier*, Media Education Foundation (1997).

HALL, Stuart, « La culture, les médias et 'l'effet idéologique' » in Hervé Glevarec, Éric Macé, Éric Maigret (dir.), *Cultural Studies. Anthologie*, Armand Colin – INA, Paris, 2008.

KAPLAN, E. Ann, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Piscataway, Rutgers University Press, 2005.

KATZ, Jonathan Ned, *The Invention of Heterosexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

PUAR, Jasbir, *Terrorist Assemblages : Homonationalism in Queer Times*, Durham, Duke University, 2007.

RIVIERE, Joan, « Womanliness as Masquerade », *The International Journal of Psychoanalysis*, vol.10, 1929.

RUBIN, Gayle, « Thinking Sex : Notes on a Radical Theory of the Politics of Sexuality » in Henry Abelove, Michele Aina Barale et David Halperin (dir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, 1993.

SAÏD, Edward, *L'Orientalisme*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2005.

SAÏD, Edward, *Covering Islam. How The Media and The Experts Determine How We See The Rest Of The World*, Londres, Vintage Books, 1981.

THEWELEIT, Klaus, *Male Fantasies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

TIN, Louis George, *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Autrement, 2008.

WARD, Jane, *Not Gay. Sex Between Straight White Men*, New York, New York University Press, 2015.

WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, p. 53.

3) Approches culturelles du cinéma et de l'audiovisuel

BENNETT, Robert, « Suburban Rage » in Christopher Schaberg et Robert Bennett (dir.), *Deconstructing Brad Pitt*, Londres, Bloomsbury Academic, 1994.

BURCH, Noël, « Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, Vol. 18, N°99, 2000, p. 99-130.

CHANG, Edmond Y., « Gay for Brad » in Christopher Schaberg et Robert Bennett (dir.), *Deconstructing Brad Pitt*, Londres, Bloomsbury Academic, 1994.

DYER, Richard, *Le star-système hollywoodien*, trad. Noël Burch, Paris, L'harmattan, 2004.

DYER, Richard, *The Matter of Images*, Londres, Routledge, 1993.

DYER, Richard, *The Culture of Queers*, New York, Routledge, 2002.

JEFFORDS, Susan, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Londres, Rutgers University Press, 1994.

LAIST, Randy, « Abyss of Simulation », in Christopher Schaberg et Robert Bennett (dir.), *Deconstructing Brad Pitt*, Londres, Bloomsbury Academic, 1994.

MACÉ, Eric, « Rions ensemble des stéréotypes. Anti stéréotypes d'Arabes et de musulmans dans les mediacultures. », *Poli*, Numéro 2, 2010.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n°3, 1975, p. 6-18.

MULVEY, Laura, « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) ». *Framework*, numéro 15/16/17, 1981, p. 12-15.

NEALE, Steve, « Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema », *Screen*, numéro 24, vol. 6, 1983.

SPICER, Andrew, « Acting Nasty ? British Male Actors in Contemporary Hollywood », in Alastair Philips et Ginette Vincendeau (dir.), *Journeys of Desire. European Actors in Hollywood*, BFI, Londres, 2006.

SUID, Lawrence, *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2002.

TASKER, Yvonne, *Spectacular Bodies. Gender, Genre And The Action Cinema*, Londres, Routledge, 1993.

V. CINÉMA HOLLYWOODIEN

1) Généralités

BENSHOFF, Harry et GRIFFIN, Sean, *America On Film*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.

BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Armand Colin, 2012.

BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *Film History : An Introduction*, New York, Mc Graw- Hill Higher Education, 1994.

DICKENSON, Ben, *Hollywood New Radicalism : War, Globalisation And the Movie from Reagan to Georges W. Bush*, New York, I.B. Tauris, 2005.

HOBERMAN, James, *Film after Film : Or What Became of 21st Century Cinema ?*, New York, Verso, 2012.

KELLNER, Douglas, *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Malden, Wiley-Blackwell, 2010.

MARKERT, John, *Post 9/11 Cinema. Through A Lens Darkly*, Lanham, The Scarcrow Press, 2011

MINGANT, Nolwenn, *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences.*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

POLLARD, Tom, *Hollywood 9/11. Superheroes, Supervillians, and Super Disasters*, Boulder, Paradigm, 2011.

VALANTAIN, Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et le monde*, Paris, Autrement, 2010.

2) Représentation du terrorisme à Hollywood

AUGÉ, Marc, « Hollywood Movies. Terrorism 101 », *Cercles*, N° 5, 2002.

BIRKENSTEIN, Jeff, FROULA, Anna et RANDELI, Karen, *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and 'The War on Terror'*, New York, Continuum, 2010.

CONNELLY, Mark, *The IRA on Film and Television*, Jefferson, McFarland, 2012.

DER DERIAN, James, « Imaging Terror. Logos, Pathos and Ethos », *Third World Quarterly*, Vol. 26, N°1, Août 2003.

DODDS, Klaus, « Screening Terror : Hollywood, the United States and the construction of danger », *Critical Studies on Terrorism*, Vol.1, N°2, août 2008, p. 229.

JENKINS, Philip, « Spy Fiction and Terrorism », in Wesley Wark (dir.), *Spy Fiction, Spy Films, and Real Intelligence*, Londres, Routledge, 1991.

PRINCE, Stephen, *Firestorm. American Film in the Age of Terrorism*, New York, Columbia University Press, 2009.

QUINEY, Ruth, « 'Mr. Xerox', the Domestic Terrorist, and the Victim-Citizen », *Law & Literature*, vol.19, n°2, 2007.

SEMATI, Mehdi, « Imagine the Terror », *Television & New Media*, Vol.3, N°2, Mai 2002.

VANHALA, Helena, *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films*, Jefferson, McFarland, 2011.

WATT, Stephen, « The Irish Invade America ! Terrorism, Gender and Assimilation », *New Hibernia Review/Iris Éireannach Nua*, Vol.2, N°2, Été 1998.

3) Représentation des minorités à Hollywood

BOGLE, Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*, New York, Continuum, 2001.

GORDIN, Michael, *Blackface, White Noise : Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Berkeley, University of California Press, 1996.

SEMMERLING, Tim Jon, *Evil Arabs in American Popular Film : Orientalist Fear*, Austin, University of Texas Press, 2006

SHAHEEN, Jack G., *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies A People*, Northampton, Olive Branch Press, 2001.

SIMS, Yvonne, *Women of Blaxploitation. How the Black Action Film Heroïne Changed American Popular Culture*, Jefferson, Mc Farland, 2006.

4) Genres cinématographiques et médiatiques

CLOVER, Carol, « Her Body, himself. Gender in the Slasher Film », *Representations*, Numéro 20, Automne 1987.

EDELSTEIN, David, « Now Playing At Your Local Multiplex : Torture Porn. Why has America gone nuts for blood, guts, and sadism ? », *New York Magazine*, 2006.

ELSAESSER, Thomas, « The Blockbuster. Everything Connects, but Not Everything Goes » in Jon Lewis (dir.), *The End of Cinema as We Know It. American Film in the Nineties*, New York, New York University Press, 2001.

HARDY, Simon, « The New Pornographies : Representation or Reality ? » in Feona Attwood (dir.), *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*, London, I.B. Tauris, 2009.

JONES, Steve, « The Lexicon of Offense : The Meanings of Torture, Porn, and 'Torture Porn' » in Feona Attwood (dir.), *Controversial Images*, Londres, Palgrave, 2013.

JONES, Steven, « Horrorporn/Pornhorror : The Problematic Communities and Contexts of Online Shock Imagery » in Feona Attwood, *Porn.com*, New York, Peter Lang, 2010.

KANE, Kathryn, « The World War II Combat Films » in Wes D. Gehring (dir.), *Handbook of American Film Genres*, Santa Barbara, Greenwood, 1988.

LICHTENFELD, Eric, *Action Speaks Louder : Violence, Spectacle and the American Action Movie*, Middletown, Wesleyan, 2007.

MADDISON, Stephen, « 'Choke On It, Bitch' : Porn Studies, Extreme Gonzo And The Mainstreaming of Hardcore » in Feona Attwood (dir.), *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*, London, I.B. Tauris, 2009.

MOWLABOCUS, Sharif, « Porno 2.0 ? La centralité de l'utilisateur dans la nouvelle industrie du porno en ligne. », in Florian Vörös (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

PATTERSON, Zabet, « Going On-line : Consuming Pornography in the Digital Era » in Linda Williams (dir.), *Porn Studies*, Durham, Duke University Press, 2004.

SCHNEIDER, Karen, « With Violence if Necessary : Rearticulating The Family in the Contemporary Action-Thriller », *Journal of Popular Film and Television*, 27 :1, 1999.

STIGLEGGER, Marcus, « Cinema Beyond Good and Evil ? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage », in Daniel Magilow, Elizabeth Bridges et Kristin Vander Lugt, Kristin (dir.), *Nazispoitation ! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, Londres, The Continuum International Publishing Group, 2012.

TASKER, Yvonne, « The Family in Action » in Yvonne Tasker (dir.), *Action and Adventure Cinema*, Routledge, New York, 2004.

VÖRÖS, Florian, (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

WILLIAMS, Linda, « Melodrama Revised » in Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Oakland, University of California Press, 1998, p. 42-88.

WILLIAMS, Linda, « Film Bodies : Genre, Gender and Excess », *Film Quarterly*, Vol.44 (Été 1991), p. 2-13. Traduit en français par Gabrielle Hardy et Raphaël Nieuwjaer. Traduction disponible en ligne : <http://www.debordements.fr/spip.php?article91>

WILLIAMS, Linda, « La Frénésie du visible. Pouvoir, plaisir et savoir pornographique moderne » in Florian Vörös (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

VI. AUTRES ARTICLES

BAUDRILLARD, Jean, « Pornographie de la guerre », *Libération*, 19 mai 2004.

BENDER FUCHS, Penny, « Jumping to Conclusions in Oklahoma City », *American Journalism Review*, juin 1995.

BLOW, Charles M., « Omar Mateen, American Monster », *The New York Times*, 16 juin 2016.

FREILICH, Joshua, GRUENEWALD, Jeff, CHERMAK, Steven, PARKIN, William, « Was the Orlando Shooting a Hate Crime or Terrorist Act? The Answer Matters. », *New Republic*, 15 juin 2016.

JOHNSTON, David, « Terror in Oklahoma City : the Investigation », *The New York Times*, 20 avril 1995.

KAKUTANI, Michiko, « Supporter's Voice Now Turns on Bush », *The New York Times*, 14 mars 2006.

KING, John, « White House Sees Hollywood Role in War on Terrorism », CNN.com, disponible en ligne. <http://edition.cnn.com/2001/US/11/08/rec.bush.hollywood/index.html>.

LYMAN, Ryck, « A Nation Challenged; Hollywood Discusses Role in War Effort », *The New York Times*, 12 novembre 2001.

MONBIOT, George, « A Wilful Blindness », *The Guardian*, 11 mars 2003.

NOAH, Timothy, « Abu Ghraib Denial, Part 2 », *slate.com*, 13 mai 2004. Disponible en ligne : http://www.slate.com/articles/news_and_politics/chatterbox/2004/05/abu_ghraib_denial_part_2.html.

NORTON-TAYLOR, Richard et GOLDENBERG, Suzanne, « Judge's anger at US torture », *The Guardian*, 17 février 2006.

RAMIREZ, Jessica, « The Appeal – And Danger – Of War Porn », *Newsweek*, 10 mai 2010.

RICH, Frank, « It Was Porn That Made Them Do It », *The New York Times*, 30 mai 2004.

SEELOW, Soren, « Le profil inédit de Mohamed Lahouaiej Bouhlel, auteur de l'attentat de Nice », *Le Monde*, 16 juillet 2016.

SILVERMAN, Stephen, « Ben Stiller Defends Zoolander Cuts », *People*, 30 octobre 2001.

TOSKER, Olivier, « Daech. La propagande de la terreur », *teleobs.com*, 7 mars 2015. Disponible en ligne : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20150304.OBS3861/daech-ou-la-fabrique-de-l-horreur.html>.

ZORNICK, George, « The Porn of War », *The New York Times*, 22 septembre 2005.

« Rudolph Reveals Motives », *CNN Report*, 19 avril 2005.

« Terrorism : Russia's Secret Weapon ? », *US News & World Report*, 4 mai 1981

« Reporting the Bin Laden Beat », *CBSNews*, 9 septembre 2007.

« Just A Few Bad Apples ? » *The Economist*, 20 janvier 2005.

Entretien de Robert Altman au lendemain du 11 septembre 2001 : *The Guardian*, 18 octobre 2001, disponible en ligne : <http://www.theguardian.com/film/2001/oct/18/news2>.

Entretien de Woody Allen au lendemain du 11 septembre 2001 : Dépêche AFP reprise par le site *Allociné .fr*, disponible en ligne : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=701694.html

SWANSON, David, « The Iraq War as a Trophy Photo », <http://www.tomdispatch.com/post/91318/>.

VII. DOCUMENTS OFFICIELS

Rapport de la commission d'enquête du 11 septembre, trad. Bégaud et al., Paris, Éditions des Équateurs, 2004.

Rapport du procureur général de l'état du Texas. Disponible en ligne : <http://www.justice.gov/publications/waco/report-deputy-attorney-general-events-waco-texas-aftermath-april-19-fire>.

SHARIAT, Sheryll, MALLONEE, Sue, STIDHAM, Shelli Stephens, *Summary of Reportable Injuries in Oklahoma. Oklahoma City Bombing Injuries*, décembre 1998. Disponible en ligne : http://www.ok.gov/health2/documents/OKC_Bombing.pdf.

SOURCES ET ARCHIVES

FILMS DU CORPUS

Dr. No (James Bond 007 contre Dr. No, Terence Young, 1962)
From Russia with Love (Bons baisers de Russie, Terence Young, 1963)
Thunderball (Opération Tonnerre, Terence Young, 1965)
You Only Live Twice (On ne vit que deux fois, Lewis Gilbert, 1967)
On Her Majesty's Secret Service (Au service secret de sa majesté, Peter Hunt, 1969)
Diamonds Are Forever (Les Diamants sont éternels, Guy Hamilton, 1971)

Ouvrages et articles universitaires:

The Playboy Interviews : James Bond, Amazon Digital Services LLC, ebook, 2012.

BENNETT, Tony et WOOLLACOTT, Janet, *Bond and Beyond : The Political Career of a Popular Hero*, Londres, Palgrave MacMillian, 1987.

CHAPMAN, James, *Licence To Thrill*, Londres, I.B. Tauris, 2007.

ECO, Roberto, « The Narrative Structure in Fleming » in WESTAISR, Bernard, BENNETT, Tony and MARTIN, Graham (dir.), *Popular Culture : Past and Present*, Londres, Croom Helm, 1982.

HACHE-BISSETTE, Françoise, BOULLY, Fabien, CHENILLE, Vincent, *James Bond 007 Figure mythique*, Paris, Autrement, 2008.

McINERNEY, Jay, *James Bond : De Goldfinger à Goldeneye*, Paris, Flammarion, 1996.

MOORE, Roger, *Bond on Bond : The Ultimate Book on 50 Years of Bond Movies*, Londres, Michael O'Mara Books Ltd, 2012.

RUBIN, Steven Jay, *The Complete James Bond Movie Encyclopaedia*, New York, McGraw-Hill, 2003.

Revue de presse :

HARROD, Horatia, « Ken Adam : The Man Who Drew the Cold War », *The Telegraph*, 28 septembre 2008.

Black Sunday (John Frankenheimer, 1977)

Revue de presse :

« Obituary : Bekim Fehmiu », *The Telegraph*, 7 juillet 2010

AMSTRONG, Stephen B (ed.), *John Frankenheimer : Interviews, Essays and Profile*, Lanham, Scarecrow press, 2013.

BAXTER, Brian, « John Frankenheimer », *The Guardian*, 8 juillet 2002.

CANBY, Vincent, « Black Sunday », *The New York Times*, 1^{er} Avril 1977.

CHAMPLIN, Charles, *John Frankenheimer : A conversation* ; Richard Ho, « It's Alive ! Frankenheimer Talks Games », *The Harvard Crimson*, 25 février 2000.

DOUTHAT, Ross, « The Return of the Paranoid Style », *The Atlantic*, Avril 2008.

WEINRAUB, Bernard, « John Frankenheimer Is Dead at 72 », *The New York Times*, 8 juillet 2002.

Article en ligne :

BOWIE, Stephen, « John Frankenheimer », *sensesofcinema.com*, disponible en ligne : <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/frankenheimer>.

The Delta Force (Delta Force, Menahem Golan, 1986)

Revue de presse :

BERKOW, Ira, « At Dinner With Chuck Norris », *New York Times*, 12 mai 1993.

CANBY, Vincent, « The Delta Force », *The New York Times*, 14 février 1986.

DELUGACH, Al, « Cannon Bid as Major Studio Is Cliffhanger : Firm's Future at Risk in High-Stakes », *Los Angeles Times*, 24 Août 1986.

EBERT, Robert, « The Delta Force », *Chicago Sun-Times*, 14 février 1986.

FABRIKANT, Geraldine, « Golan Quits Cannon Group to Form His Own Company », *New York Times*, 1^{er} Mars 1989.

LITSCH, Joseph, « Golan-Globus Finally at Home In Hollywood », *The Sun Sentinel*, 2 mars 1986.

NATALE, Richard, « Menahem Golan, Who Headed Cannon Films, Dies at 85 », *Variety*, juillet 2014.

« The Delta Force », *Variety*, 31 décembre 1985.

Death Before Dishonor (Riposte immédiate, Terry Leonard, 1987)

Revue de presse :

HARRINGTON, Richard, « Death Before Dishonor », *The Washington Post*, 23 février 1987.

Red Dawn (L'Aube rouge, John Milius, 1984)

Revue de presse :

DWYER, Johnny, « Red Dawn's New Day. An Interview With John Milius, the Author and Director », *Free Republic*, 28 décembre 2003.

KAUFMAN, Bill, « John Milius : A Real Wolferine », *The American Conservative*, 5 juin 2014.

PLOTZ, David, « Red Dawn », *Slate*, 8 octobre 2008.

UNITED PRESS INTERNATIONAL, « Red Dawn Condemned as Rife With Violence », *The New York Times*, 4 septembre 1984 .

« Red Dawn », *Entertainment Weekly*, 6 juillet 2007.

« Red Dawn Imitated Art », *USA Today*, 17 décembre 2003.

Invasion USA (Joseph Zito, 1985)

Revue de presse :

CANBY, Vincent, « Invasion USA », *New York Times*, 27 septembre 1985.

EBERT, Roger, « Is this a bad movie? Real bad. », *Chicago Sun-Times*, 27 septembre 1985.

« Invasion USA », *Variety*, 31 décembre 1984.

« Lynch Got Second Chance », *Times Daily*, Florence, Alabama, 17 mars 1971.

Die Hard (Piège de cristal, John McTiernan, 1988)

Revue de presse :

BRACEWELL, Michael, « Molotov Cocktails », *Frieze Magazine*, numéro 87, Novembre-Décembre 2004.

CITRON, Alan, « Waking Up From Largo 'Dream Deal' », *The Los Angeles Times*, 22 octobre 1993.

EBERT, Roger, « Die Hard », *Chicago Tribune*, 15 juillet 1988.

HINSON, Hal, « Die Hard », *The Washington Post*, 15 juillet 1988.

HOWE, Desson, « Die Hard » , *The Washington Post*, 15 juillet 1988.

JAMES, Caryn, « The Police, Terrorists and A Captive Audience », *The New York Times*, 15 juillet 1988.

LICHTENFELD, Eric, « The Greatest One-liner in Movie History », *Slate.com*, 26 juin 2007.

WOLFE, Tom, « Radical Chic : That Party At Lenny's », *New York Magazine*, 8 juin 1970.

Référence littéraire :

THORP, Roderick, *Nothing Lasts Forever*, Los Angeles, Graymalkin Media, 2012.

Article en ligne :

YACOWAR, Maurice, « Die Hard, The White Man's Mythic Invicibility », *Jump Cut*, no. 34, mars 1989, p. 2-4.

Documentaire en DVD:

STONE, Robert, *Guerilla: The Taking of Patty Hearst*, PBS, 2004.

Blown Away (Stephen Hopkins, 1994)

Revue de presse :

EBERT, Roger, « Blown Away », *Chicago Tribune*, 1^{er} juillet 1994.

HINSON, Hal, « Blown Away », *The Washington Post*, 1^{er} juillet 1994.

HOWE, Desson, « Blown Away », *The Washington Post*, 1^{er} juillet 1994.

KLADY, Leonard, « Blown Away », *Variety*, 24 juin 1994.

Référence littéraire :

MONTGOMERY, Lucy Maud, *Ann of the Green Gables*, 1908.

Fight Club (David Fincher, 1999)

Revue de presse :

MASLIN, Janet, « Such a Very Long Way From Duvets to Danger », *The New York Times*, 15 octobre 1999.

ROONEY, David, « Fight Club », *Variety*, 13 septembre 1999.

Arlington Road (Mark Pellington, 1994)

Revue de presse :

EBERT, Roger, « Arlington Road », *Chicago Tribune*, 9 juillet 1999.

MASLIN, Janet, « Arlington Road », *The New York Times*, 9 juillet 1999.

« Arlington Road », *Entertainment Weekly*, 9 juillet 1999.

The Rock (Rock, Miachel Bay, 1996)

Revue de presse :

McCARTHY, Todd, « The Rock », *Variety*, 3 juin 1996.

MASLIN, Janet, « Break Into Alcatraz ? Why Not ? », *The New York Times*, 7 juin 1996.

« The Rock », *Entertainment Weekly*, 14 juin 1996.

True Lies (Le Caméléon, James Cameron, 1994)

Revue de presse :

EBERT, Roger, « True Lies », *Chicago Tribune*, 15 juillet 1994.

HOWE, Desson, « True Lies », *The Washington Post*, 15 juillet 1994.

JAMES, Caryn, « The Woman in 'True Lies', A mouse That Roared », *The New York Times*, 17 juillet 1994.

LOWRY, Brian, « True Lies », *Variety*, 11 juillet 1994.

KEMPLEY, Rita, « True Lies », *The Washington Post*, 15 juillet 1994.

The Siege (Couvre feu, Edward Zwick, 1998)

Revue de presse:

BRENNAN, Judith, « Islamic Council Protests Timing of 'The Siege' », *Los Angeles Times*, 25 août 1998.

CARO, Mark, « The Siege Incites Anger In Arab and Muslim Communities », *Chicago Tribune*, 6 Novembre 1998.

DAVIS, James, « Muslims Upset At Portrayal in Film The Siege », *Sun Sentinel*, 7 novembre 1998.

WAXMAN, Sharon, « Arab Americans protest Film's Stereotypes », *The Washington Post*, 5 novembre 1998.

Entretiens :

Laurence Wright Interview : Conversation with History, Institute of International Studies, UC Berkeley. Disponible en ligne : <http://globetrotter.berkeley.edu/people6/Wright/wright-con3.html>.

The 25th Hour (La 25e Heure, Spike Lee, 2002)

Revue de presse:

GLEIBERMAN, Owen, « 25th Hour », *Entertainment Weekly*, 2 janvier 2003.

ROONEY, David, « 25th Hour », *Variety*, 13 décembre 2002.

SCOTT, A.O., « Confronting the Past Before Going to York Prison », *The New Times*, 19 décembre 2002.

Bonus DVD :

Commentaires de Spike Lee.

V for Vendetta (V pour Vendetta, James McTeigue, 2005)

Revue de presse :

DARGIS, Manhola, « Who is this Masked Avenger ? Guy Fawkes, Count of Monte Cristo or a Clone ? », *The New York Times*, 17 mars 2006.

EBERT, Roger, « V for Vendetta », *Chicago Tribune*, 16 mars 2006.

FELPERIN, Leslie, « V for Vendetta », *Variety*, 13 février 2006.

GLEIBERMAN, Owen, « V for Vendetta », *Entertainment Weekly*, 15 mars 2006.

WISE, Damon, « Cut and Run », *The Guardian*, 3 mai 2008.

« V for Vendetta », *Entertainment Weekly*, 24 mars 2006.

« How Guy Fawkes Became the Face of Postmodern Protests », *The Economist*, 4 novembre 2014.

United 93 (Vol 93, Paul Greengrass, 2006)

Revue de presse :

BROWN, Scott, « The 'United 93' controversy continues », *Entertainment Weekly*, 5 avril 2006.

HORN, John, « Do They Really Want the Part ? », *Los Angeles Times*, 26 avril 2006.

KEEGAN, Winters, « Let's Roll! Inside the Making of *United 93* », *Time Magazine*, 9 avril 2006.

TIMIRAOS, Nick, « Want to Play a Terrorist? Actors Face a Dilemma », *The Wall Street Journal*, 11 avril 2007.

WAXMAN, Sharon, « Universal Will Not Pull 'United 93' Trailer, Despite Criticism », *The New York Times*, 4 avril 2006.

« US bars United 93 star from premiere », *The Guardian*, 24 avril 2006.

Entretiens :

« Paul Greengrass Interview », *indielondon*. Disponible en ligne : <http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/united-93-paul-greengrass-interview>.

MERCHAN, George, « Exclusive Interview : Paul Greengrass (*United 93*) », *chud.com*, disponible en ligne : <http://www.chud.com/6538/exclusive-interview-paul-greengrass-united-93>.

« Khalid Abdalla interview », *indielondon.com*. Disponible en ligne : <http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/united-93-khalid-abdalla-interview>.

Borat (Larry Charles, 2006)

Revue de presse:

GLEIBERMAN, Owen, « Borat », *Entertainment Weekly*, 10 novembre 2006.

American Dreamz (Paul Weitz, 2006)

Revue de presse :

AGGER, Michael, « Paul Weitz's American Dreamz », *Slate.com*, 21 avril 2006. Disponible en ligne: http://www.slate.com/articles/arts/movies/2006/04/american_dreamz.html

KOEHLER, Robert, « American Dreamz », *Variety*, 21 mars 2006.

SOURCES SUR LE CORPUS SECONDAIRE

EBERT, Roger, « Year of the Gun », *Chicago Tribune*, 1^{er} novembre 1991.

EBERT, Roger, « Team America : World Police », *Chicago Tribune*, 14 octobre 2004.

GLEIBERMAN, Owen, « Team America : World Police », *Entertainment Weekly*, 14 octobre 2004.

HALBFINGER, David, « Oliver Stone 'World Trade Center' Seeks Truth in the Rubble », *The New York Times*, 2 juillet 2006.

JOHNSTON, Sheila, « FILM / Tears in the cinema, men in the dock: Jim Sheridan claims In the Name of the Father, his 'Guildford Four' film, is about fathers and sons not injustice. But Sheila Johnston, in Dublin for the world premiere - along with Gerry Conlon, Daniel Day-Lewis, Emma Thompson, U2 and the odd supermodel - found the politics impossible to ignore. », *The Independent*, 20 décembre 1993.

KARGER, Dave, « Collateral Damage Tops the Box Office », *Entertainment Weekly*, 12 février 2002.

KEMPLEY, Rita, « In the Name of the Father », *The Washington Post*, 14 janvier 1994.

LOWRY, Brian, « Team America : World Police », *Variety*, 9 octobre 2004.

MASLIN, Janet, « The Boxer », *The New York Times*, 31 décembre 1997.

SCHWARZBAUM, Lisa, « The Boxer », *Entertainment Weekly*, 16 janvier 1998.

SMITH, Damon, « Sympathy for the devil ? A wave of provocative new films offer insight into the minds of suicide bombers », *The Boston Globe*, 25 octobre 2005.

THOMAS, Cal, « World Trade Center is a World-Class Movie », *realclearpolitics.com*, 21 juillet 2006.

FILMOGRAPHIE

Cette filmographie est divisée en deux sections :

1. **Corpus principal** : il rassemble les films analysés dans cette étude.
2. **Corpus secondaire** : il regroupe tous les films visionnés dans la préparation et durant la rédaction de cette thèse. Certains films ont été cités dans l'étude, d'autres seulement mentionnés à l'intérieur des tableaux récapitulatifs. Enfin, certains n'ont pas du tout été utilisés bien qu'ils participent au sujet de cette étude.

I. Corpus principal

Dr. No (James Bond 007 contre Dr. No)

Sortie au Royaume-Uni : 7 octobre 1962

Sortie aux États-Unis : 8 mai 1963 (Denver, Colorado)

- Réalisation : Terence Young ; Scénario : Richard Maibum, Johanna Harwood, Berkely Mather (d'après le roman de Ian Fleming) ; Photographie : Ted Moore ; Décors : Ken Adam
- Interprétation : Sean Connery (James Bond) ; Ursula Andress (Honey Ryder) ; Joseph Wiseman (Dr. No) ; Bernard Lee (M.) ; Jack Lord (Felix Leiter)

From Russia with Love (Bons baisers de Russie)

Sortie au Royaume-Uni : 11 octobre 1963

Sortie aux États-Unis : 8 avril 1964 (New York, New York)

- Réalisation : Terence Young ; Scénario : Richard Maibum, Johanna Harwood, (d'après le roman de Ian Fleming) ; Photographie : Ted Moore ; Décors : Syd Cain
- Interprétation : Sean Connery (James Bond) ; Daniela Bianchi (Tatiana) ; Robert Shaw (Grant) ; Bernard Lee (M.) ; Pedro Armendariz (Kerim Bey) ; Lotte Lenya (Rosa Klebb)

Thunderball (Opération Tonnerre)

Sortie au Royaume-Uni : 29 décembre 1965

Sortie aux États-Unis : 21 décembre 1965 (New York, New York)

- Réalisation : Terence Young ; Scénario : Richard Maibum, John Hopkins, Jack Whittingham (d'après le roman de Ian Fleming) ; Photographie : Ted Moore ; Décors : Ken Adam
- Interprétation : Sean Connery (James Bond) ; Claudine Auger (Domino) ; Adolfo Celi (Largo) ; Bernard Lee (M.) ; Luciana Paluzzi (Fiona)

You Only Live Twice (On ne vit que deux fois)

Sortie au Royaume-Uni: 13 juin 1967

Sortie aux États-Unis : 13 juin 1967

- Réalisation : Lewis Gilbert; Scénario : Roald Dahl ; Photographie : Freddie Young; Décors : Ken Adam
- Interprétation : Sean Connery (James Bond) ; Akiko Wakabayashi (Aki) ; Donald Pleasence (Blofeld) ; Bernard Lee (M.) ; Tetsuro Tamba (Tiger Tanaka)

On Her Majesty's Secret Service (Au service secret de sa majesté)

Sortie au Royaume-Uni: 18 décembre 1969

Sortie aux États-Unis : 18 décembre 1969

- Réalisation : Peter Hunt; Scénario : Richard Maibum ; Photographie : Michael Reed; Décors : Syd Cain
- Interprétation : George Lazenby (James Bond) ; Diana Rigg (Tracy) ; Telly Salavas (Blofeld) ; Bernard Lee (M.) ; Gabriele Ferzetti (Draco)

Diamonds Are Forever (Les Diamants sont éternels)

Sortie au Royaume-Uni: 30 décembre 1971

Sortie aux États-Unis : 17 décembre 1971

- Réalisation : Guy Hamilton; Scénario : Richard Maibaum, Tom Mankiewicz; Photographie : Ted Moore; Décors : Ken Adam
- Interprétation : Sean Connery (James Bond) ; Jill St. John (Tiffany Case) ; Charles Gray (Blofeld) ; Bernard Lee (M.) ; Lana Wood (Plenty O'Toole)

Black Sunday

Sortie aux États-Unis : 1^{er} avril 1977 (New York, New York)

- Réalisation : John Frankenheimer; Scénario : Ernest Lehman, Kenneth Ross, Ivan Moffat (d'après le roman de Thomas Harris); Photographie : John A. Alonzo; Décors : Walter Tyler
- Interprétation : Marthe Keller (Dahlia) ; Bernard Shaw (Kabakov) ; Bruce Dern (Lander) ; Fritz Weaver (Corley)

Nighthawks (Les Faucons de la nuit)

Sortie aux États-Unis : 10 avril 1981

- Réalisation : Bruce Malmuth; Scénario : David Shaber; Photographie : James A. Contner; Décors : Peter Larkin
- Interprétation : Sylvester Stallone (Deke DaSilva) ; Billy Dee Williams (sergent Matthew Fox) ; Rutger Hauer (Heymar « Wulfgar » Reinhardt) ; Persis Khambatta (Shakka Holland) ; Nigel Davenport (Peter Hartman)

The Delta Force (Delta Force)

Sortie aux États-Unis : 14 février 1986

- Réalisation : Menahem Golan; Scénario : James Bruner, Menahem Golan; Photographie : David Gurfinkel; Décors : Lucisano Spadoni
- Interprétation : Chuck Norris (Major Scott McCoy) ; Lee Marvin (Colonel Nick Alexander) ; Martin Balsam (Ben Kaplan) ; Hanna Schygulla (Ingrid)

Death Befor Dishonor (Riposte immédiate)

Sortie aux États-Unis : 20 février 1987

- Réalisation : Terry Leonard; Scénario : John Gatliff; Photographie : Don Burgess; Décors : Kuli Sander
- Interprétation : Fred Dryer (Gunnery Sergeant Burns) ; Joey Gian (Sergent Manuel Ramirez) ; Sasha Mitchell (Ruggieri) ; Rockne Tarrington (Jihad)

Red Dawn (L'Aube rouge)

Sortie aux États-Unis : 10 août 1984

- Réalisation : John Milius ; Scénario : Kevin Reynolds, John Milius; Photographie : Rick Waite; Décors : Jackson De Govia
- Interprétation : Patrick Swayze (Jed) ; C. thomas Howell (Robert) ; Charlie Sheen (Matt) ; Lea Thomson (Erica) ; Darren Dalton (Daryl) ; Jennifer Grey (Toni) ; Brad Savage (Dani)

Invasion U.S.A.

Sortie aux États-Unis : 27 septembre 1985

- Réalisation : Joseph Zito; Scénario : James Bruner, Chuck Norris; Photographie : Joao Frenandes; Décors : Ladislav Wilhelm
- Interprétation : Chuck Norris (Matt Hunter) ; Richard Lynch (Mikhail Rostov) ; Melissa Prophet (McGuire) ; Alexander Zale (Nikko)

Die Hard (Piège de cristal)

Sortie aux États-Unis : 12 juillet 1988 (Westwood, California)

- Réalisation : John Mc Tiernan; Scénario : Steven E. De Souza, Jeb Stuart (d'après le roman de Roderick Thorp); Photographie : Jan de Bont ; Décors : Jackson DeGovia
- Interprétation : Bruce Willis (Officer John McClane) ; Bonnie Bedelia (Holly Gennaro McClane) ; Reginald VelJohnson (Sergent Al Powell) ; Alan Rickman (Hans Gruber)

Blown Away.

Sortie aux États-Unis : 1^{er} juillet 1994

- Réalisation : Stephen Hopkins; Scénario : John Rice, Joe Batteer; Photographie : Peter Levy; Décors : John Graysmark
- Interprétation : Jeff Bridges (James Jimmy Dove) ; Tommy Lee Jones (Ryan Gaerity) ; Suzy Amis (Kate Dove) ; Forest Whitaker (Anthony Franklin)

The Devil's Own (Ennemis rapprochés)

Sortie aux États-Unis : 13 mars 1997 (New York, New York)

- Réalisation : Alan J. Pakula; Scénario : David Aaron Cohen, Vincent Patrick, Kevin Jarre ; Photographie : Gordon Willis; Décors : Jane Musky
- Interprétation : Harrison Ford (Tom O'Meara) ; Brad Pitt (Rory Devaney) ; Natacha McElhone (Meagan Doherty) ; Margaret Colin (Sheila O'Meara)

Fight Club

Sortie aux États-Unis : 6 octobre 1999 (Westwood, Californie)

- Réalisation : David Fincher; Scénario : Jim Uhls (d'après le roman de Chuck Palahniuk) ; Photographie : Jeff Cronenweth; Décors : Alex McDowell
- Interprétation : Edward Norton (le narrateur) ; Brad Pitt (Tyler Durden) ; Helena Bonham Carter (Marla Singer) ; Meat Loaf (Robert Bob Paulsen)

The Rock (Rock)

Sortie aux États-Unis : 7 juin 1996

- Réalisation : Michael Bay; Scénario : David Weisberg, Douglas Cook, Mark Rosner; Photographie : John Schwartzman; Décors : Michael White
- Interprétation : Sean Connery (John Patrick Mason) ; Nicolas Cage (Stanley Goodspeed) ; Ed Harris (General Francis Hummel) ; William Forsythe (Ernest Paxton)

Arlington Road

Sortie aux États-Unis : 9 juillet 1999

- Réalisation : Mark Pellington; Scénario : Ehren Kruger ; Photographie : Bobby Buchowski; Décors : Thérèse DePrez
- Interprétation : Jeff Bridges (Michael Faraday) ; Tim Robbins (Oliver Lang) ; Joan Cusack (Cheryl Lang) ; Hope Davis (Brooke Wolfe)

True Lies (Le Caméléon)

Sortie aux États-Unis : 15 juillet 1994

- Réalisation : James Cameron; Scénario : Simon Michael, Didier Kaminka ; Photographie : Russell Carpenter; Décors : Peter Lamont
- Interprétation : Arnold Schwarzenegger (Harry Tasker) ; Jaimie Lee Curtis (Helen Tasker) ; Tia Carrere (Juno Skinner) ; Art Malik (Salim Abu Aziz)

The Siege (Couvre feu)

Sortie aux États-Unis : 7 juin 1996

- Réalisation : Edward Zwick; Scénario : Lawrence Wright, Menno Meyjes, Edward Zwick; Photographie : Roger Deakins; Décors : Lily Kilvert
- Interprétation : Denzel Washington (Anthony Hub Hubbard) ; Annette Bening (Elise Kraft) ; Bruce Willis (Général Devereaux) ; Tony Shalhoub (Agent Franck Haddad) ; Sami Bouajila (Samir Nazhde)

25th Hour (La 25^e heure)

Sortie aux États-Unis : 19 décembre 2002

- Réalisation : Spike Lee; Scénario : David Benioff (adapté de son roman); Photographie : Rodrigo Prieto; Décors : James Chinlund
- Interprétation : Edward Norton (Monty Brogan) ; Philip Seymour Hoffman (Jacob Elinsky) ; Barry Pepper (Frank Slaughtery) ; Rosario Dawson (Naturelle Riviera) ; Brian Cox (James Brogan)

V For Vendetta (V pour vendetta)

Sortie aux États-Unis : 17 mars 2006

- Réalisation : James McTeigue; Scénario : the Wachowski Brothers (adapté du roman graphique de David Lloyd); Photographie : Adrian Biddle; Décors : Owen Paterson
- Interprétation : Natalie Portman (Evey) ; Hugo Weaving (V) ; Stephen Fry (Deitrich) ; John Hurt (Adam Sutler)

United 93 (Vol 93)

Sortie aux États-Unis : 28 avril 2006

- Réalisation : Paul Greengrass; Scénario : Paul Greengrass ; Photographie : Barrie Ackroyd; Décors : Dominic Watkins
- Interprétation : Trish Gates (Sandra Bradshaw) ; David Alan Basche (Todd Beamer) ; Cheyenne Jackson (Mark Bingham) ; Khalid Abdalla (Ziad Jarrah) ; Lewis Alsamari (Saïd Al Ghamdi) ; Omar Berdouni (Ahmed Al Haznawi) ; Jamie Harding (Ahmed al Nami)

Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan (Borat, leçons culturelles sur l'Amérique au profit de la glorieuse nation Kazakhstan)

Sortie aux États-Unis : 3 novembre 2006

- Réalisation : Larry Charles; Scénario : Sacha Baron Cohen, Anthony Hines, Peter Baynham, Dan Mazer; Photographie : Luke Geissbühler, Anthony Hardwick
- Interprétation : Sacha Baron Cohen (Borat) ; Ken Davitian (Azamat) ; Luenell (Luenell)

American Dreamz

Sortie aux États-Unis : 21 avril 2006

- Réalisation : Paul Weitz; Scénario : Paul Weitz; Photographie : Robert Elswit ; Décors : William Arnold
- Interprétation : Hugh Grant (Martin Tweed) ; Dennis Quaid (President Staton) ; Sam Golzari (Omer) ; Tony Yalda (Iqbal Riza) ; Shoreh Aghdashloo (Nazneen Riza)

Harold & Kumar Escape From Guantanamo Bay (Harold et Kumar s'évadent de Guantanamo)

Sortie aux États-Unis : 25 avril 2006

- Réalisation : Jon Hurwitz, Hayden Schlossberg; Scénario : Jon Hurwitz, Hayden Schlossberg; Photographie : Darryn Okada ; Décors : Tony Fanning
- Interprétation : John Cho (Harold) ; Kal Penn (Kumar) ; Rob Corddry (Ron Fox) ; Neil Patrick Harris (lui-même)

Hostel

Sortie aux États-Unis : 6 janvier 2006

- Réalisation : Eli Roth; Scénario : Eli Roth; Photographie : Milan Chadima; Décors : Franco-Giacomo Carbone
- Interprétation : Jay Hernandez (Paxton) ; Derek Richardson (Josh) ; Eythor Gudjonsson (Oli) ; Barbara Nedeljakova (Natalya)

Hostel : Part II (Hostel-chapitre II)

Sortie aux États-Unis : 8 juin 2007

- Réalisation : Eli Roth; Scénario : Eli Roth; Photographie : Milan Chadima; Décors : Rob Wilson-King
- Interprétation : Lauren German (Beth) ; Roger Bart (Stuart) ; Heather Matarazzo (Lorna) ; Bijou Philips (Whitney) ; Vera Jordanova (Axelle)

Saw

Sortie aux États-Unis : 29 octobre 2004

- Réalisation : James Wan; Scénario : Leigh Whannell; Photographie : David A. Armstrong; Décors : Julie Berghoff
- Interprétation : Leigh Whannell (Adam Faulkner-Stanheight) ; Cary Elwes (Dr Lawrence Gordon) ; Danny Glover (Detective David Tapp) ; Ken Leung (detective Steven Sing)

Saw II

Sortie aux États-Unis : 28 octobre 2005

- Réalisation : Darren Lynn Bousman ; Scénario : Leigh Whannell, Darren Lynn Bousman ; Photographie : David A. Armstrong; Décors : David Hackl
- Interprétation : Tobin Bell (Jigsaw) ; Shawnee Smith (Amanda Young) ; Donnie Whalberg (Eric Matthews) ; Eric Knudsen (Daniel Matthews)

Saw III

Sortie aux États-Unis : 28 octobre 2005

- Réalisation : Darren Lynn Bousman ; Scénario : Leigh Whannell ; Photographie : David A. Armstrong; Décors : David Hackl
- Interprétation : Tobin Bell (Jigsaw) ; Shawnee Smith (Amanda Young) ; Donnie Whalberg (Eric Matthews) ; Angus Mcfadyen (Jeff) ; Bahar Soomekh (Lynn Denlon)

II. Corpus secondaire

- *The Informer (Le Mouchard, États-Unis, John Ford, 1935)*
- *Sabotage (Royaume-Uni, Alfred Hitchcock, 1936)*
- *For Your Eyes Only (Rien que pour vos yeux, Royaume-Uni, John Glen, 1981)*
- *Never Say Never Again (Jamais Plus Jamais, Royaume-Uni, Irvin Kershner, 1983)*
- *Spectre (Sam Mendes, Royaume-Uni/ États-Unis, 2015)*
- *The Day of the Jackal (Chacal, Royaume-Uni/France, Fred Zinnermann, 1973)*
- *Carlos (Olivier Assayas, France/Allemagne, 2010)*
- *The Soldier (Le soldat, États-Unis, James Glickenhaus, 1982)*
- *The Little Drummer Girl (La petite fille au tambour, États-Unis, George Roy Hill, 1984)*
- *Commando (États unis, Mak L. Lester, 1985)*
- *Patty Hearst (États-Unis, Paul Schrader, 1988)*
- *Bulletproof (États-Unis, À l'épreuve des balles, Steve Carver, 1988)*
- *Romero (États unis, John Duigan, 1989)*
- *Die Hard 2 (États-Unis, 58 Minutes pour vivre, Renny Harlin, 1990)*
- *Speed (États unis, Jan de Bont, 1994)*
- *Die Hard with a Vengeance (Une Journée en enfer, États-Unis, John McTiernan, 1995)*
- *Toy Soldiers (L'École des héros, États-Unis , Daniel Petrie Jr., 1991)*
- *Year of the Gun (L'Année de plomb, États-Unis, John Frankenheimer, 1991)*
- *Patriot Games (Jeux de Guerre, États-Unis, Philip Noyce, 1992)*
- *Under Siege (Piège en haute mer, États unis, Andrew Davis, 1992)*
- *Passenger 57 (Passager 57, États-Unis, Kevin Hooks, 1992)*
- *In the Name of the Father (Au nom du père, Irlande/ États-Unis /Royaume-Uni, Jim Sheridan, 1993)*
- *Sudden Death (Mort subite, États-Unis, Peter Hyams, 1995)*
- *Michael Collins (Irlande/ États-Unis /Royaume-Uni, Neil Jordan, 1996)*
- *Executive Decision (Ultime décision, États-Unis, Stuart Baird, 1996)*
- *The Boxer (États-Unis/ Irlande, Jim Sheridan, 1997)*
- *The Jackal (Le Chacal, États-Unis/France/Allemagne/Royaume-Uni/Japon, Michael Caton-Jones, 1997)*
- *The Peacemaker (Le Pacificateur, États-Unis, Mimi Leder, 1997)*
- *Air Force One (États-Unis, Wolfgang Petersen, 1997)*
- *Ronin, (États-Unis/France, John Frankenheimer, 1998)*
- *Savior, (Etats-Unis, Peter Antonijevic, 1998)*
- *Final Voyage (Terrorisme en haute mer, États-Unis, Jay Andrewx, 1999)*
- *Ticker (Explosion imminente, États-Unis, Albert Pyun, 200)*
- *Air Rage (Extrême décision, États-Unis, Ed Raymond, 2001)*
- *Proof of Life (L'échange, États-Unis, Taylor Hackford, 2000)*
- *Swordfish (Opération espadon, États-Unis, Dominic Sena, 2001)*
- *The Sum Of All Fears (La Somme de toutes les peurs, États-Unis, Phil Alden Robinson, 2002)*
- *Collateral Damage (Dommage Collatéral, États-Unis, Andrew Davis, 2002)*
- *The Guys (États-Unis, Jim Simpson, 2002)*

- *The Dancer Upstairs (La Danse de l'oubli*, États-Unis / Espagne, John Malkovitch, 2003)
- *Syriana* (États unis, Stephen Gaghan, 2005)
- *The War Within* (États-Unis, Joseph Castelo, 2005)
- *11'09''01 – September 11*(France, 2002)
- *The Hunt for Eagle One*, (États-Unis, Brian Clyde, 2006)
- *The Hunt For Eagle One : Crash Point, Opération Eagle One II*, (États-Unis, Henry Crum, 2006)
- *Five Fingers*, (États-Unis, Laurence Malkin, 2006)
- *Deja Vu (Déjà Vu*, États-Unis, Tony Scott, 2006)
- *Munich*, (États-Unis/France/Canada, Steven Spielberg, 2006)
- *Home of the Brave* (États-Unis, *Les Soldats du désert*, Irwin Winkler, 2006)
- *World Trade Center* (États-Unis, Oliver Stone, 2006)
- *South Park : Bigger Longer & Uncut (South Park : plus long, plus grand et pas coupé*, États-Unis, Trey Parker, 1999)
- *Team America : World Police (Team America : Police du monde*, États-Unis, Trey Parker, 2004)
- *Looking For Comedy in the Muslim World* (États-Unis, Albert Brooks, 2005)
- *Delta Farce* (États-Unis, CB Harding, 2007)
- *Postal*, (États unis, Uwe Boll, 2007)
- *War Inc.* (États-Unis, Joshua Seftel, 2008)
- *Religulous (Religulo*, États-Unis, Larry Charles, 2008)
- *Brüno* (États unis, Larry Charles , 2009)
- *We Are Four Lions* (Royaume-Uni, Chris Morris, 2010)
- *Unthinkable (No limit*, États-Unis, Gregor Jordan, 2010)
- *Hostel : Part III* (États-Unis, Scott Spiegel, 2011)
- *Saw IV* (États-Unis, Darren Lynn Bousman, 2007)
- *Saw V* (États-Unis, David Hackl, 2008)
- *Saw VI* (États-Unis, Kevin Greutert, 2009)
- *Saw 3D (Saw 3D- chapitre final*, États-Unis, Kevin Greutert, 2010)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	13
L'image et le terrorisme.....	14
Approches récentes sur la représentation hollywoodienne du terrorisme.....	17
Propositions pour une nouvelle approche : le corps fictionnel comme objet politique.....	23
Corpus, démarcations chronologiques et organisation.....	29
Chapitre 1. GUERRE FROIDE ET TERRORISTES CHAUDS (1960-1980)	41
A. Formation d'un personnage archétypal : la série des James Bond	42
Ernst Stavro Blofeld et la modélisation du personnage terroriste.....	43
SPECTRE : du nazisme au terrorisme.....	49
Dépolitiser l'antagoniste.....	56
B. Terreur de l'impuissance nationale dans <i>Black Sunday</i> (John Frankenheimer, 1977)	59
Le terrorisme comme symptôme de l'impuissance.....	63
Les Palestiniens : entre Indiens et Orientaux.....	68
Le péril féminin et le premier appel à la « remasculinisation » de l'Amérique.....	78
C. La sexualité guerrière et totémique du terroriste dans <i>Nighthawks (Les Faucons de la nuit, Bruce Malmuth, 1981)</i>	86
Loup, ours et chacal : le bestiaire totémique du guerrier.....	87
La louve : emblème des ambiguïtés de la femme terroriste.....	93
Conclusion	101
Chapitre 2. LES ANNÉES REAGAN : SPECTACLE DE LA SUBVERSION ET NAISSANCE DES CORPS TERRORISTES CONTEMPORAINS	103
A. Des années de propagande belliciste	103
Ronald Reagan et la nouvelle politique du corps masculin.....	107
Les « espaces terroristes » : un nouvel argument pour convaincre les Américains de repartir en guerre.....	111
B. Apparition du « Middle East » comme espace et corps terroristes	116
B.1 Orient et « Arabland ».....	116
B.2 Deux exemples typiques : <i>The Delta Force</i> (Menachem Golan, 1986) et <i>Death Before Dishonor</i> (Risposte immédiate, Terry Leonard, 1986).....	121
L' Arabland terroriste.....	124
Polarités raciales et sexuelles du terroriste arabe « reaganien » : entre blanchité juive et sexualité noire.....	125
C. Le fantasme de l'invasion, la fascination pour le partisan et le plaisir de l'attentat	133
C.1 Red Dawn (L'Aube rouge, John Milius, 1984): quand les insurgés étaient des héros.....	134
Un film culte « de droite ».....	134
Un western de moudjahidines.....	137
C.2 Invasion USA (Joseph Zito, 1985) : la sympathie pour le spectacle terroriste.....	145
Les raisons d'un « navet ».....	146
Le plaisir de l'attentat et la négociation de la « blanchité ».....	150
Conclusion	158
Chapitre 3. LE TERRORISTE COMME FIGURE DE LA RÉDEMPTION RACIALE ET HÉTÉROSEXUELLE DANS LES ANNÉES 1900 (1988-2001)	161
A. Une nouvelle œuvre matricielle : <i>Die Hard (Piège de cristal, John McTiernan, 1988)</i>	166
Hans Gruber et la mascarade politique.....	167
Ignoble gentleman : le terroriste « européen ».....	176

Le célibat du terroriste : idéal de sexualité et hétérosexualité idéale	184
B. Une blancheur américaine « fin de siècle » : la question raciale posée par les terroristes irlandais.....	193
B.1 Les Irlando-Américains, derniers remparts de la blancheur : <i>Blown Away</i> (Stephen Hopkins, 1994).....	200
B.2 La relation irlando-œdipienne au terrorisme. <i>The Devil's Own</i> (Ennemis rapprochés, Alan J.Pakula, 1997).....	209
C. L'ennemi intérieur : mon voisin, cet « hétéroterroriste ».....	220
C.1 Quand le terroriste ressemble à Brad Pitt : <i>Fight Club</i> (David Fincher, 1999).	227
C.2 Le terroriste contre l'éthos reproductif et le dispositif hétérosexuel. <i>The Rock</i> (Michael Bay, 1996) et <i>Arlington Road</i> (Mark Pellington, 1999).	239
Conclusion	254
Chapitre 4 ÉCONOMIE TRAUMATIQUE DES CORPS (1991-2006)	257
A. Du terroriste arabe au terroriste musulman : de <i>True Lies</i> (<i>Le Caméléon</i>, James Cameron, 1994) à <i>The Siege</i> (<i>Couvre-feu</i>, Edward Zwick, 1998).....	261
B. Le 11 septembre 2001 et la disparition des corps.....	287
B.1 L'absence de corps comme renforcement de l'autorité patriarcale : <i>25 th Hour</i> (<i>La 25e Heure</i> , Spike Lee, 2002)	295
B.2 L'absence de corps comme moyen de contestation du « backlash » patriarcal : <i>V For Vendetta</i> (<i>V pour Vendetta</i> , James McTeigue, 2006).....	306
C. Les premiers essais d'œuvres de mémoire et le retour du corps musulman dans <i>United 93</i> (Paul Greengrass, 2006)	322
Conclusion	339
Chapitre 5 NOUVELLES STRATÉGIES DE REPRÉSENTATIONS DANS LES ANNÉES 2000. 343	
A. Le corps terroriste comique : un oxymore de la représentation ?	346
A.1 <i>Borat</i> (Larry Charles, 2006) : un « terroriste » bouffon ?.....	351
A.2 Deux comédies entre humour ethno-raciale et comédie sexuelle : la dimension homonationale.	359
B. Le démembrement du corps et la torture en spectacle.....	370
B.1 <i>Abou Ghraib</i> , dernière matrice de la représentation contemporaine des corps terroristes.....	370
B.2 La torture porn ou comment jouir de la torture sans corps terroriste – les franchises <i>Saw</i> et <i>Hostel</i>	379
C. Ce que Hollywood n'a pas voulu faire, le <i>War Porn</i> l'a osé.	392
CONCLUSION.....	413
Un personnage ambiguë et une politique du corps.....	414
Un personnage en prise directe avec les politiques sexuelles américaines.	415
Le terroriste est un antagoniste racisé.....	416
Le 11 septembre 2001 n'apporte pas de rupture dans la représentation du terroriste.....	418
Le corps terroriste à l'époque postmoderne : entre fiction et réalité.....	419
BIBLIOGRAPHIE	423
SOURCES ET ARCHIVES	435
FILMOGRAPHIE	443
TABLE DES MATIÈRES.....	452

Corps de terreur : genres, races et sexualités dans les représentations hollywoodiennes du terrorisme (1960-2010)

La violence terroriste se définit principalement par le projet politique qui la motive. Or, depuis plusieurs décennies, Hollywood propose des personnages terroristes sans motivations politiques avérées. Notre étude montre que la dépolitisation apparente de ces antagonistes particuliers fait entrer la représentation du terroriste dans une politique identitaire complexe dans laquelle le corps du personnage devient le véhicule principal du discours politique et que ce dernier porte principalement sur la renégociation des identités culturelles américaines, notamment sur les questions de races, de genres et de sexualités. À travers une approche historique qui relie en permanence les représentations analysées aux contextes sociologiques et culturels dans lesquels elles apparaissent, cette thèse montre comment Hollywood crée un archétype dont les caractéristiques principales reposent sur sa capacité à assurer une renégociation permanente des catégories identitaires dominantes afin de renforcer leur légitimité et leur hégémonie. En situant la genèse du personnage dans les films d'espionnage de la Guerre froide, cette étude couvre cinq décennies de production hollywoodienne sur le terrorisme et montre ainsi que les attaques du 11 septembre 2001 n'engendrent pas de rupture majeure dans ce domaine mais forcent plutôt l'industrie à abandonner un archétype que la postmodernité a rendu ingérable.

Mots-clés : Terrorisme – Cinéma hollywoodien – Gender Studies – Études culturelles – Relations ethno-raciales – États-Unis – Représentations

*

Bodies of Terror : Gender, Race, and Sexuality in Hollywood Representations of Terrorism (1960-2010)

Even though terrorist violence is defined by a manifest political agenda, for decades Hollywood has created terrorist villains with no specific political motivations. This study argues that the apparent lack of political content in the fictional representations of terrorism is actually compensated by an other political agenda that has to be read onto the bodies of those fictional terrorists and appears chiefly through gender, race and sexuality. Following a chronological approach, this study systematically connects the historical, sociological, and cultural contexts of production in order to highlight how Hollywood constructed an archetypal character of which unique features consist of communicating different speeches that help the dominant American cultural groups to permanently negotiate and strengthen their hegemonic power. After locating its origins in the spy fiction films of the 1960's, we have studied the representations of terrorism over five decades. We were then able to demonstrate that the attacks of 9/11 were not a critical shift in Hollywood depiction of terrorism but rather forced the industry to leave behind a fictional construction which became unbearable after its emergence in what we have called « a postmodern reality ».

Keywords : Terrorism – Hollywood – Gender Studies – Cultural Studies – Interracial relations – United-States – Representations

École doctorale ED 267 « Arts et Médias »

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle – Maison de la Recherche 4 rue des Irlandais 75005 Paris