

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MORT DU HÉROS DANS LE FINALE DU FILM HOLLYWOODIEN
OU LA FABRIQUE D'UN MYTHE CULTUREL PUISSANT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
PHILIPPE GENDREAU

AVRIL 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier les gens qui m'ont épaulé dans la réalisation de cette maîtrise. Tout au long de ce projet, j'ai pu bénéficier d'un support de qualité de la part des professeurs de l'École des médias de la Faculté de communication de l'UQAM. Une gratitude bien sentie à l'égard de Monsieur Mazel Bidaoui, enseignant à la Faculté de communication de l'UQAM qui m'a fait découvrir des auteurs, qui me sont aujourd'hui fétiches, et pour son soutien intellectuel dans l'élaboration de ce mémoire. Merci également à Monsieur Greg Robinson, professeur au Département d'histoire de l'UQAM, pour m'avoir permis de suivre un cours à la maîtrise en histoire sur l'Histoire des États-Unis et ainsi ouvrir les horizons de cette recherche.

Je veux remercier tout particulièrement ma directrice, Madame Luce Des Aulniers professeure au Département de communication sociale et publique de l'UQAM, pour avoir su me guider, questionner et épauler dans ce projet sur une période de plus de cinq ans sans perdre le fil ni l'intérêt pour cette passionnante investigation.

Finalement, je désire remercier mon amoureuse Geneviève Garand pour sa philosophie zen et son soutien dans la réalisation de ce projet. Merci également à mon fils Thomas qui a toujours eu les bons mots pour m'encourager et m'interroger sur la nécessité d'utiliser autant de papier. Merci à Madame Andrée Beaudoin pour sa grande disponibilité et son travail de correction aux multiples étapes de la rédaction.

Enfin, merci à mes parents pour m'avoir transmis la passion du cinéma.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	viii
LISTE DES TABLEAUX.....	xi
LISTE DES ACRONYMES.....	xii
RÉSUMÉ.....	xiii
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE	
Scène et arrière-scène conceptuelles de l'objet de recherche.....	7
CHAPITRE I	
IDÉOLOGIE ET MYTHOLOGIE COMME ANCRAGES DU CINÉMA, NOTAMMENT AMÉRICAIN.....	8
1.1 Le cinéma comme fabrique idéologique.....	8
1.1.1 Mourir au cinéma.....	8
1.1.2 La mort au cinéma, dans sa filiation.....	9
1.1.3 L'idéologie intrinsèque à l'« industrie » du cinéma.....	10
1.1.4 Contrôle des représentations dans l'industrie cinématographique.....	12
1.2 Le mythe et sa distillation de récits héroïques au cinéma.....	21
1.2.1 Quelques fondamentaux s'arrimant à l'idéologie.....	21
1.2.2 Le cinéma hollywoodien comme vecteur essentiel des mythes américains.....	29
CHAPITRE II	
LA MORT À L'AMÉRICAINNE.....	49
2.1 La mort aujourd'hui.....	49
2.1.1 La mort et l'impulsion d'immortalité.....	51
2.1.2 Le déni actuel : moins de morts vécues, davantage de mort en images.....	53
2.2 Le cinéma comme véhicule des représentations de la mort... et de la non-mort.....	54
2.2.1 La reconduction et les variations sur les mythes d'immortalité et d'amortalité.....	56
2.2.2 Clé essentielle : la mort du héros, représentant du rêve américain.....	58
2.3 Les fins cinématographiques, la finale sanction.....	59

2.3.1 Boucler la boucle : enjeux.....	60
2.3.2 Le début de la fin et les catégories de fins.....	62
2.3.3 Disparition de la mention <i>The End</i>	64
2.3.4 Le <i>happy end</i> : creuset significatif.....	65
2.3.5 Les suites des projections-tests : les fins à la carte.....	72
2.3.6 Fins alternatives.....	72
2.4 Plus que des cas de figure : violence et mort à l'écran.....	74
2.4.1 De mort mimée à corps éclaté.....	75
2.4.2 Gangsters et mécréants; la mort-châtiment.....	76
CHAPITRE III	
LA MÉTHODOLOGIE DE LA SÉLECTION ET DE L'ANALYSE.....	84
3.1 Quelques notions pertinentes relatives à l'analyse cinématographique.....	84
3.2 Le corpus des films à propos du finale de la mort.....	86
3.2.1 Les critères discriminants.....	86
3.2.2 Quelques questions et mises en contexte.....	88
3.2.3 Les films retenus.....	89
Conclusion.....	91
DEUXIÈME PARTIE	
L'analyse du corpus de films et les constats relatifs à la fabrication idéologique de la mort du héros.....	92
CHAPITRE IV	
ANALYSE DESCRIPTIVE DES 12 FILMS À L'ÉTUDE.....	93
4.1 300 de Zack Snyder.....	93
4.1.1 Mise en contexte.....	93
4.1.2 Descriptif des scènes finales.....	94
4.1.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	95
4.1.4 Discours idéologique.....	98
Conclusion sur <i>300</i>	101
4.2 Avatar de James Cameron.....	101
4.2.1 Mise en contexte.....	101
4.2.2 Descriptif des scènes finales.....	102
4.2.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	102
4.2.4 Discours idéologique.....	104
Conclusion sur <i>Avatar</i>	111
4.3 Easy Rider de Dennis Hopper.....	111

4.3.1 Mise en contexte.....	111
4.3.2 Descriptif des scènes finales.....	113
4.3.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	113
4.3.4 Discours idéologique.....	115
Conclusion sur <i>Easy Rider</i>	118
4.4 <i>Gladiator</i> de Ridley Scott.....	119
4.4.1 Mise en contexte.....	119
4.4.2 Descriptif des scènes finales.....	120
4.4.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	121
4.4.4 Discours idéologique.....	125
Conclusion sur <i>Gladiator</i>	128
4.5 <i>Inglourious Basterds</i> de Quentin Tarantino.....	128
4.5.1 Mise en contexte.....	128
4.5.2 Descriptif des scènes finales.....	130
4.5.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	130
4.5.4 Discours idéologique.....	133
Conclusion sur <i>Inglourious Basterds</i>	142
4.6 <i>Pearl Harbor</i> de Michael Bay.....	142
4.6.1 Mise en contexte.....	142
4.6.2 Descriptif des scènes finales du film.....	144
4.6.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	145
4.6.4 Discours idéologique.....	149
Conclusion sur <i>Pearl Harbor</i>	169
4.7 <i>Saving Private Ryan</i> de Steven Spielberg.....	170
4.7.1 Mise en contexte.....	170
4.7.2 Résumé des scènes finales.....	171
4.7.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	171
4.7.4 Discours idéologique.....	175
Conclusion sur <i>Saving Private Ryan</i>	191
4.8 <i>Scarface: The Shame of the Nation</i> (1932) de Howard Hawks.....	193
4.8.1 Mise en contexte.....	193
4.8.2 Résumé des scènes finales.....	196
4.8.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	197
4.8.4 Discours idéologique.....	199
Conclusion sur <i>Scarface</i> (1932).....	203
4.9 <i>Scarface</i> (1983) de Brian De Palma.....	204
4.9.1 Mise en contexte.....	204
4.9.2 Résumé des scènes finales.....	207

4.9.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	208
4.9.4 Discours idéologique.....	210
Conclusion sur <i>Scarface</i> (1983)	215
4.10 <i>Public Enemies</i> de Michael Mann.....	217
4.10.1 Mise en contexte.....	217
4.10.2 Descriptif des scènes finales.....	218
4.10.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	218
4.10.4 Discours idéologique.....	222
Conclusion sur <i>Public Enemies</i>	222
4.11 <i>Titanic</i> de James Cameron.....	223
4.11.1 Mise en contexte.....	223
4.11.2 Résumé des scènes finales.....	226
4.11.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	227
4.11.4 Discours idéologique.....	231
Conclusion sur <i>Titanic</i>	237
4.12 <i>Troy</i> de Wolfgang Petersen.....	237
4.12.1 Mise en contexte - L'américanisation d'un mythe.....	237
4.12.2 Résumé des scènes finales.....	244
4.12.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros.....	245
4.12.4 Discours idéologique.....	253
Conclusion sur <i>Troy</i>	260
TROISIÈME PARTIE	
Métanalyse des finales hollywoodiens.....	263
CHAPITRE V	
UNE MÉTANALYSE DE LA MORT DANS LES FINALES HOLLYWOODIENS.....	264
5.1 La dynamique mythidéologique à l'œuvre.....	264
5.1.1 L'ingrédient de base : L' « Amérique », terre promise.....	264
5.1.2 Récits de guerre, victimisation et défense contre le désordre.....	266
5.1.3 L'esprit de vengeance.....	268
5.1.4 Dieu est avec nous.....	269
5.1.5 Aplanir les différences et s'approprier la justice.....	271
5.1.6 Distorsion historico-sociale.....	273
5.1.7 À grand renfort de symboles.....	276
5.1.8 Pour perpétuer le patriotisme et la « liberté »	277
5.2 Les procédés de représentation de la mort.....	280
5.2.1 Le moment de la mort.....	280

5.2.2 La mort sacrificielle des bons.....	280
5.2.3 L'après-mort.....	288
5.3 L'enjeu : la reproduction du même à travers le héros exceptionnel et l'abolition de la mort	300
5.3.1 Instrumentalisation de la mort.....	302
5.3.2 Glorification de la mort.....	305
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	308
APPENDICE A - CORPUS A : Films inspirés d'événements historiques.....	319
CORPUS DES FILMS ÉTUDIÉS.....	322
BIBLIOGRAPHIE.....	323

TABLEAU DES FIGURES

Figure		Page
2.1	Premier mort du cinéma (<i>The Great Train Robbery</i>)	75
2.2	Tous les voleurs sont tués en finale (<i>The Great Train Robbery</i>)	75
2.3	Coup de feu vers l'objectif (<i>The Great Train Robbery</i>)	75
2.4	Tom Powers tombe sous les balles (<i>The Public Enemy</i>)	77
2.5	Coup de feu (<i>Bonnie and Clyde</i>)	79
2.6	Impact de la balle (<i>Bonnie and Clyde</i>)	79
2.7	Mort de Bonnie (<i>Bonnie and Clyde</i>)	81
2.8	Mort de Clyde (<i>Bonnie and Clyde</i>)	81
2.9	Prise de vue à travers la vitre (<i>Bonnie and Clyde</i>)	81
2.10	<i>The End</i> (<i>Bonnie and Clyde</i>)	81
4.1	Mort de Léonidas (<i>300</i>)	95
4.2	Mouvement ascendant (<i>300</i>)	96
4.3	Legs du pendentif de Léonidas à son fils (<i>300</i>)	96
4.4	Dillios motivant les troupes (<i>300</i>)	97
4.5	Plan aérien des troupes (<i>300</i>)	97
4.6	Léonidas sous son casque (<i>300</i>)	98
4.7	Dillios sous son casque (<i>300</i>)	98
4.8	Corps handicapé de Jake (<i>Avatar</i>)	103
4.9	Transmigration de l'âme de Jake (<i>Avatar</i>)	103
4.10	Avatar de Jake inanimé (<i>Avatar</i>)	103
4.11	Plan final (<i>Avatar</i>)	103
4.12	Ruines sur Pandora après l'attaque (<i>Avatar</i>)	109
4.13	Wyatt couvre Billy (<i>Easy Rider</i>)	114
4.14	Plan aérien de la moto en feu (<i>Easy Rider</i>)	115
4.15	Les corps sont absents (<i>Easy Rider</i>)	115
4.16	Coup de feu tiré d'une carabine (<i>Easy Rider</i>)	118
4.17	Plan subjectif de l'impact de la balle (<i>Easy Rider</i>)	118
4.18	Parade de Comodeus à Rome (<i>Gladiator</i>)	120
4.19	Arrivée de Comodeus (<i>Gladiator</i>)	120
4.20	Porte poussée par Maximus (<i>Gladiator</i>)	122
4.21	Allée de cyprès et maison de Maximus (<i>Gladiator</i>)	122
4.22	Main de Maximus caressant le blé (<i>Gladiator</i>)	122
4.23	Route de campagne (<i>Gladiator</i>)	122
4.24	Lucilla en contre-plongée (<i>Gladiator</i>)	123
4.25	Maximus en suspension (<i>Gladiator</i>)	123
4.26	La famille de Maximus (<i>Gladiator</i>)	123
4.27	Son fils et sa femme vivants (<i>Gladiator</i>)	123
4.28	Plan ascendant hors de l'arène (<i>Gladiator</i>)	124
4.29	L'aube se lève sur Rome (<i>Gladiator</i>)	124
4.30	Maximus enchaîné (<i>Gladiator</i>)	127
4.31	Shoshanna touchée par balles (<i>Inglourious Basterds</i>)	131
4.32	Shoshanna décédée les yeux ouverts (<i>Inglourious Basterds</i>)	132
4.33	Plan aérien des morts (<i>Inglourious Basterds</i>)	132
4.34	Commandes posthumes de Shoshanna (<i>Inglourious Basterds</i>)	132
4.35	L'écran s'enflamme (<i>Inglourious Basterds</i>)	133
4.36	Projection sur la fumée (<i>Inglourious Basterds</i>)	133
4.37	Hitler fusillé (<i>Inglourious Basterds</i>)	137
4.38	Captain America et Hitler	138
4.39	Superman et Hitler	138
4.40	Heroes vs Hitler	138
4.41	Hitler défiguré (<i>Inglourious Basterds</i>)	138
4.42	Plan subjectif final (<i>Inglourious Basterds</i>)	140
4.43	Marcel devant les bobines et la projection de munitions (<i>Inglourious Basterds</i>)	141

4.44	Danny les bras ligotés (<i>Pearl Harbor</i>)	145
4.45	Danny meurt les yeux ouverts (<i>Pearl Harbor</i>)	145
4.46	Apparition du cercueil en contre-plongée (<i>Pearl Harbor</i>)	146
4.47	Evelyn touchant à la veste de Danny sur le cercueil en contre-plongée (<i>Pearl Harbor</i>)	146
4.48	Mouvement ascendant sur le cercueil (<i>Pearl Harbor</i>)	147
4.49	Plan aérien du cercueil (<i>Pearl Harbor</i>)	147
4.50	Plan aérien des victimes à la surface de l'eau (<i>Pearl Harbor</i>)	147
4.51	Danny Jr. (<i>Pearl Harbor</i>)	147
4.52	Mémorial et drapeau (<i>Pearl Harbor</i>)	147
4.53	Danny Jr. en contre-plongée (<i>Pearl Harbor</i>)	148
4.54	Danny Jr. en avion avec Rafe (<i>Pearl Harbor</i>)	148
4.55	Plan final (<i>Pearl Harbor</i>)	149
4.56	Plan d'ouverture du film (<i>Pearl Harbor</i>)	149
4.57	Plan final (<i>Pearl Harbor</i>)	149
4.58	Mélange fiction et scènes de films d'actualité (<i>Pearl Harbor</i>)	151
4.59	Préparatifs des Japonais (<i>Pearl Harbor</i>)	151
4.60	Afro-Américain domestique de Roosevelt (<i>Pearl Harbor</i>)	156
4.61	Afro-Américain éplucheur de patates (<i>Pearl Harbor</i>)	156
4.62	Drapeau à l'hôpital (<i>Pearl Harbor</i>)	159
4.63	Drapeau sur un navire (<i>Pearl Harbor</i>)	159
4.64	Drapeau de la base de Pearl Harbor (<i>Pearl Harbor</i>)	159
4.65	Drapeau percé de balles (<i>Pearl Harbor</i>)	160
4.66	Drapeau du bateau des officiers (<i>Pearl Harbor</i>)	160
4.67	Drapeau du U.S.S. Arizona (<i>Pearl Harbor</i>)	160
4.68	Drapeau, ciel et familles (<i>Pearl Harbor</i>)	161
4.69	Attaque de l'opération Doolittle (<i>Pearl Harbor</i>)	168
4.70	Capitaine Miller (<i>Saving Private Ryan</i>)	172
4.71	Miller meurt les yeux ouverts (<i>Saving Private Ryan</i>)	172
4.72	Ryan jeune (<i>Saving Private Ryan</i>)	173
4.73	Ryan vieux (<i>Saving Private Ryan</i>)	173
4.74	Ryan, la croix de Miller et sa famille (<i>Saving Private Ryan</i>)	174
4.75	Ryan, fait le salut militaire (<i>Saving Private Ryan</i>)	174
4.76	Plan final : drapeau, ciel et croix (<i>Saving Private Ryan</i>)	175
4.77	Étoile juive (<i>Saving Private Ryan</i>)	180
4.78	Étoile juive (<i>Saving Private Ryan</i>)	181
4.79	Étoile juive (<i>Saving Private Ryan</i>)	181
4.80	Étoile juive (<i>Saving Private Ryan</i>)	181
4.81	Étoile juive (<i>Saving Private Ryan</i>)	181
4.82	Sang sur l'objectif (<i>Saving Private Ryan</i>)	183
4.83	Eau sur l'objectif (<i>Saving Private Ryan</i>)	183
4.84	Jackson embrasse sa croix (<i>Saving Private Ryan</i>)	187
4.85	Jackson dans le clocher (<i>Saving Private Ryan</i>)	187
4.86	Les États-Unis idéalisés (<i>Saving Private Ryan</i>)	189
4.87	Tony se rend (<i>Scarface, 1932</i>)	198
4.88	Tony est abattu par la police (<i>Scarface, 1932</i>)	198
4.89	Tony mort (<i>Scarface, 1932</i>)	199
4.90	Panneau publicitaire (<i>Scarface, 1932</i>)	199
4.91	<i>The End</i> avec le X (<i>Scarface, 1932</i>)	199
4.92	Mise en garde au début du film (<i>Scarface, 1932</i>)	200
4.93	Mise en garde au début du film (<i>Scarface, 1932</i>)	200
4.94	Mise en garde au début du film (<i>Scarface, 1932</i>)	200
4.95	Juge s'adressant au condamné à mort (<i>Scarface, 1932</i>)	202
4.96	Plan aérien de la pendaison (<i>Scarface, 1932</i>)	202
4.97	Cagoule obstruant la caméra (<i>Scarface, 1932</i>)	203
4.98	Cagoule obstruant la caméra (<i>Scarface, 1932</i>)	203
4.99	Montana tombe du balcon (<i>Scarface, 1932</i>)	208
4.100	Plan aérien de la chute (<i>Scarface, 1983</i>)	208

4.101	Montana mort (<i>Scarface, 1983</i>)	209
4.102	Plan final avec l'hommage à Howard Hawks (<i>Scarface, 1983</i>)	209
4.103	Montana dans le jeu vidéo tiré du film (<i>Scarface, 1983</i>)	215
4.104	Dillinger touché à la nuque (<i>Public Enemies</i>)	219
4.105	Blessure au visage de Dillinger (<i>Public Enemies</i>)	219
4.106	Dillinger sans vie, les yeux ouverts (<i>Public Enemies</i>)	219
4.107	Vue aérienne de la mort de Dillinger (<i>Public Enemies</i>)	220
4.108	Plan descendant (<i>Titanic</i>)	228
4.109	Jack décédé (<i>Titanic</i>)	228
4.110	Jack sombre au fond de l'eau, la main tendue (<i>Titanic</i>)	229
4.111	La petite-fille de Rose avec le chasseur de trésor du <i>Titanic</i> (<i>Titanic</i>)	229
4.112	Jack et Rose en 1912 (<i>Titanic</i>)	229
4.113	Photos de la vie de Rose (<i>Titanic</i>)	230
4.114	Comité d'accueil <i>post-mortem</i> (<i>Titanic</i>)	230
4.115	Retrouvailles de Jack et Rose (<i>Titanic</i>)	231
4.116	Retrouvailles de Jack et Rose (<i>Titanic</i>)	231
4.117	Victime du <i>Titanic</i> (<i>Titanic</i>)	234
4.118	Arrivée à New York (<i>Titanic</i>)	234
4.119	Le talon d'Achille (<i>Troy</i>)	247
4.120	Achille atteint par d'autres flèches (<i>Troy</i>)	247
4.121	Achille mort (<i>Troy</i>)	248
4.122	Plan aérien avec mouvement ascendant (<i>Troy</i>)	248
4.123	Cérémonie funéraire (<i>Troy</i>)	248
4.124	Rituel des pièces de monnaie sur les paupières (<i>Troy</i>)	249
4.125	Visage blessé d'Hector (<i>Troy</i>)	250
4.126	Patrocle lors de sa crémation (<i>Troy</i>)	250
4.127	Hector lors de sa crémation (<i>Troy</i>)	250
4.128	Achille lors de sa crémation (<i>Troy</i>)	250
4.129	Plan final, pan vertical pour suivre la fumée du bûcher d'Achille (<i>Troy</i>)	251
4.130	Plan final, pan vertical pour suivre la fumée du bûcher d'Achille (<i>Troy</i>)	251
4.131	Débarquement des Grecs sur les plages de Troie (<i>Troy</i>)	254
4.132	Débarquement des Alliés sur les plages françaises (<i>The Longest Day</i>)	254
4.133	Prise de vue aérienne (<i>Troy</i>)	258
4.134	Prise de vue aérienne (<i>Troy</i>)	258
5.1	Looney Tunes	312

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
2.1	Types de finales de films	63
3.1	Parts de marché des distributeurs étatsuniens	87
3.2	Classement au <i>box-office</i> des films du corpus A	90
3.3	Classement au <i>box-office</i> des films du corpus B	90

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET ACRONYMES

<i>ARI</i>	<i>Audience Research International</i>
<i>HUAC</i>	<i>House Committee on Un-American Activities</i>
<i>IMDB</i>	<i>Internet Movie Data Base</i>
<i>MPAA</i>	<i>Motion Picture Association of America</i>
<i>MPPDA</i>	<i>Motion Picture Producers and Distributors of America</i>
<i>NAACP</i>	<i>National Association for the Advancement of Colored People</i>
<i>NCCPV</i>	<i>National Commission on the Causes and Prevention of Violence</i>
<i>NCOMP</i>	<i>National Catholic Office for Motion Pictures</i>
<i>PRC</i>	<i>Public Relations Committee</i>

RÉSUMÉ

La machine hollywoodienne se distingue par son emprise sur la consommation internationale de cinéma. Notamment, la récurrence des figures présentées dans le cinéma issu des grands studios de production influencerait non seulement les attentes du public relativement à la forme (durée, structure scénaristique, effets spéciaux), mais aussi la perception de l'histoire, des valeurs, de «l'Amérique» et du trépas. Une de ces figures tient dans les représentations de la mort du héros dans le finale hollywoodien, à laquelle cette recherche se consacre, et ce, à travers la récurrence des figures et leur portée idéologique.

C'est sur cette question principale que s'adosse la structuration conceptuelle du mémoire qui est traduite en cadre d'interprétation. Celui-ci s'inspire des concepts de l'École de Francfort sur l'industrie culturelle, des travaux sur l'idéologie du cinéma américain d'Anne-Marie Bidaud, et d'un certain nombre d'auteurs sur les aspects du mythe (Joseph Campbell) et de la représentation de la mort (Louis-Vincent Thomas, Edgar Morin).

Nous avons constitué un corpus de 12 films issus de la production hollywoodienne (*300*, *Avatar*, *Easy Rider*, *Gladiator*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *Public Enemies*, *Saving Private Ryan*, *Scarface* (1932), *Scarface* (1983), *Titanic*, *Troy*). Ces films, choisis pour leur succès à l'échelle internationale et/ou leurs caractéristiques particulières en regard de la production des grands studios, s'avèrent pertinents pour une analyse s'effectuant sous l'angle des représentations de la mort du héros, particulièrement éloquentes de l'idéologie inscrite dans le finale.

On sait que Hollywood produit des films en fonction de marchés donnés, que les productions sont formatées selon des genres précis déclinant leurs propres codes (historique, gangster, drame, péplum, action, fantastique, guerre) et que les finales hollywoodiens, surtout ceux des *blockbusters*, sont reconnus pour recourir au *happy end*. Ce schéma récurrent, manifeste dans l'analyse film à film du corpus, est exploré dans la dynamique «mythidéologique» à l'œuvre, mettant en relief des ressorts idéologiques précis, qui traversent les procédés de représentation de la mort et ce qu'en tirent les vivants.

Il nous est apparu évident en conclusion qu'en esthétisant la mort, Hollywood renforce une certaine vision de la vie humaine. Peu importe les détours scénaristiques, les films et les héros, les grands studios nous ramènent à une impitoyable finalité : le monde dans lequel nous vivons doit être préservé tel qu'il est. Ceux qui sauront donner leur vie à la reconduction de ce projet de société seront récompensés et les autres, sanctionnés et privés de la rétribution symbolique réservée aux héros. En fait, il ressort nettement que dans les films à l'étude, il n'y a pas de sacrifice du héros sans que la mise en scène le compense par des dispositifs pour évoquer la survivance symbolique du sacrifié, illustrer son immortalité ou justifier son amortalité.

Mots-clés : Cinéma, *Happy end*, Mort, Mythe, Rêve américain

INTRODUCTION

Les preuves sont établies depuis longtemps que le cinéma américain produit par les *majors* (*Fox Entertainment Group, Warner Brothers, Walt Disney Company, Universal, Columbia, Paramount*)¹ occupe une place prépondérante dans la consommation des cinéphiles du monde entier. Durant la dernière décennie, plus de 80 % des films visionnés en salles au Québec étaient des films américains². Bien que ces studios produisent seulement 15 % des films réalisés sur la planète, le cinéma d'Hollywood représente la majorité des films distribués dans le monde (66 % des films de 2001)³. Ils ont donc un taux de pénétration qui permet d'influencer la perception des gens de la réalité, de l'histoire mais également dans le cas qui nous intéresse : de la mort.

C'est en étudiant le film *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) avec des élèves de secondaire V que l'idée nous est venue de pousser l'investigation de l'esthétisation et de la représentation de la mort dans le cinéma américain. Dans ce film, la nette différence du traitement de la représentation de la mort des soldats japonais tranche de façon singulière avec la mort des soldats américains. Les élèves, qui ont l'habitude de consommer ce genre de films, n'y voient rien de particulier, voire de choquant à prime abord, mais dès qu'on les accompagne dans l'analyse des représentations filmiques, ils semblent s'ouvrir à une autre façon d'envisager ce type de cinéma en développant une approche critique.

En partant du postulat que *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) est le premier film du cinéma narratif américain, nous pouvons identifier le « premier mort » de l'histoire de ce cinéma. Un employé de la compagnie de chemin de fer est abattu à bout portant par des cambrioleurs pour avoir tenté de résister. Depuis ce « premier macchabée », Hollywood s'emploie depuis plusieurs années à redéfinir notre perception de l'histoire et, d'une certaine façon, contribue à déterminer notre vision de la mort comme elle a défini et stéréotypé les femmes, les Noirs, les gais, les Juifs, etc.

¹ Hervey Fischer, *Le déclin de l'empire hollywoodien*, Montréal, VLB éditeur, 2004, p. 29.

² Marc Cassivi, « Y a-t-il trop de films québécois ? », *La Presse*, (Montréal), 25 novembre (2006), p. 15.

³ Fischer, *op.cit.*, p. 45.

Car peu importe qu'il s'agisse d'un western, d'un film de guerre, de gangsters ou de conspiration terroriste, les réalisateurs effectuent des choix esthétiques, mais également idéologiques. Dans le cinéma muet, si l'agonie des héros se faisait dans une pantomime maniérée et sans effusion de sang, il en est autrement aujourd'hui. Le trépas du héros est accompagné de codes cinématographiques propres à l'industrie hollywoodienne.

Afin d'investiguer ce thème, nous nous proposons d'étudier la représentation de la mort dans le finale hollywoodien. On sait que son illustration à l'écran est certainement un des indicateurs de l'évolution des mœurs au fil du XX^e siècle. Encore aujourd'hui, évoquer la mort dans le cinéma étatsunien comporte un certain nombre d'interdits. Bien qu'on illustre maintenant le meurtre avec un souci du détail déconcertant (*Kill Bill 1*, Quentin Tarantino, 2003), mourir d'une maladie incurable est toujours occulté d'une certaine façon (*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993). Bref, si la mort a toujours été un des éléments dramatiques les plus efficaces dans les récits de toutes les époques, que révèle sur sa société cet aspect de la cinématographie étatsunienne? Montrer la mort prend une fonction sociale, éviter de la montrer est aussi particulièrement révélateur.

Ainsi, mourir en hors-champ, au ralenti ou encore avec une balle comme point de vue subjectif, relève la plupart du temps d'une décision de la réalisation. Bien que certains prétendent que le post-modernisme a évacué les référents, la représentation du trépas au cinéma semble être toujours une affaire de morale.

De nombreuses recherches ont déjà été effectuées sur la représentation de la mort au cinéma: *Le sida à l'écran* (Nathalie Girodeau, 1998), *L'histoire infilmable ; Les camps d'extermination nazis à l'écran* (Vincent Lowy, 2001), *La peine de mort au cinéma* (Yannick Vély, Dossier Écran noir, 2000), etc. Toutefois, nous n'avons recensé aucune recherche sur le thème qui nous préoccupe, que ce soit en études cinématographiques, en études sur la mort ou en communication. C'est pourquoi nous avons élaboré notre propre structure conceptuelle, à partir d'auteurs qui ont balisé les sous-thèmes essentiels à notre objet. Nous présenterons dans la prochaine section les particularités et les orientations que nous entendons donner à cette recherche sur la mort du héros au cinéma.

« Cadrage » de la recherche

Question générale de recherche

Sous dictature, on cherche à contrôler le cinéma ; peut-on entendre que le cinéma est réellement libre dans notre démocratie ?⁴

L'ensemble de notre démarche reposera sur la question suivante : comment les représentations de la mort se présentent-elles dans le cinéma américain, surtout lors des finales ? Notre étude vise en somme à mettre en relief les « types de morts » qui sont montrés, sous quelles occurrences et, à travers les choix techniques et artistiques, que traduisent-ils des idéologies dominantes ? De manière plus spécifique, comment se signalent les valeurs fondamentales étatsuniennes, qu'il s'agisse de mort consacrant l'acte héroïque ou encore de mort-châtiment pour les déviants à l'ordre dominant ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous avons élaboré une série de sous-questions qui permettront de fouiller le sujet sous ses différents aspects. D'abord sur le plan narratif, dans quelles circonstances meurt le héros hollywoodien ? Sous quels procédés scéniques ? De quels mythes généraux et singuliers ces morts rendent-elles compte ? Ensuite, sur le plan idéologique et moral, en quoi les représentations de la mort sont-elles un indicateur des mœurs ? Sous ce registre, quels sont les modalités et les motifs de la censure et des contrôles des représentations ? Finalement, même si notre étude ne peut le vérifier, peut-on penser que les dites représentations ont un impact sur les conceptions de la mort développée par les cinéphiles ?

Objectif général et méthode correspondante

Notre recherche s'inscrit dans le type qualitatif et, relativement synchronique, puisqu'elle porte sur des productions cinématographiques des grands studios hollywoodiens - plus particulièrement des 40 dernières années, période suivant l'abolition de la censure cinématographique - soit de 1966 à nos jours. Ces productions, à partir de critères de sélection précis, constituent un corpus de 12 films. Elles seront d'abord passées au crible d'une analyse descriptive qui engage un classement thématique dont la pertinence aura été au préalable démontrée et qui répond aux règles de l'art de ce type d'analyse cinématographique.

⁴ David Espar, *Hollywood Censored : The Production Code*, tiré de la série *Culture Shock*, PBS, 2000, 52 min.

L'analyse transversale de ces premiers constats nous permettra ensuite de dégager les ressorts idéologiques imprégnants les finales des films en question, dans une perspective sociocritique.

Objectif central

Analyser les représentations de la mort du héros dans les finales des cinématographies américaines et au travers de la récurrence des figures, en cerner les figures dominantes et en dégager les dimensions idéologiques.

Hypothèses de recherche

Nous ne souhaitons pas lancer notre analyse dans une orientation implicite, préférant signifier d'emblée ce sur quoi nous entendons demeurer particulièrement vigilant. Il ne s'agit pas d'hypothèses formelles, mais d'intuitions nourries par notre travail documentaire préparatoire et notre ardeur cinéophile. Ainsi, nous entendons vérifier si la mort du héros dans le cinéma d'Hollywood est tout aussi « politique » qu'à l'époque des différents organismes de censure. Nous entendons également vérifier si le cinéma hollywoodien a une approche discriminatoire de la représentation de la mort en fonction du profil du personnage. Finalement, nous souhaitons mettre en relief la récupération par Hollywood d'une mise à mort du héros à des fins patriotiques.

Objectifs et pertinence communicationnelle

Nous croyons que d'un point de vue communicationnel, toute analyse spécifique ou générale du cinéma produit à Hollywood permet de dégager des éléments-clés de notre époque. Sur un plan beaucoup plus personnel, nous estimons que le public adolescent - particulièrement friand de ce cinéma - doit développer des réflexes critiques face à l'imaginaire imposé par les *majors*. L'éducation aux médias⁵ dans les écoles secondaires du Québec connaît un retard important sur plusieurs pays

⁵ Bien que la *Réforme de l'éducation* dans les écoles du Québec comporte un volet *Médias* dans les *Domaines généraux de formation* (DGF), peu d'écoles offrent des cours d'éducation aux médias. Les DGF doivent être intégrés dans les différentes matières sans obligation claire du Ministère de l'éducation. D'autre part, certaines écoles ont développé des options Cinéma, Éducation aux médias, Éthique et médias, mais ces initiatives relèvent de l'exception pour le moment.

d'Europe (Norvège, Grande-Bretagne, Écosse)⁶. En développant des outils concrets d'analyse de ce cinéma, on contribue à l'avancement de ce champ particulièrement négligé.

Nous avons, par le passé, étudié les liens étroits qui lient Hollywood au Pentagone⁷, confirmant ainsi la vaste entreprise idéologique que représente le cinéma de la côte Ouest américaine. Que ce soit au cinéma ou dans les médias d'information, la mort est souvent teintée de relents patriotiques :

L'armée américaine a diffusé un « récit narratif » expliquant comment Pat Tillman [joueur de football entré dans l'armée peu après le 11 septembre 2001] était mort en menant une courageuse contre-attaque sur une montagne en Afghanistan, a affirmé son frère Kevin devant les membres du comité [de la Chambre des représentants sur la surveillance et la réforme gouvernementale]. « La mort de Pat fut plutôt le résultat de multiples erreurs et de négligence de la part de notre peloton. L'armée américaine a délibérément propagé des faussetés et des inexactitudes au sujet des circonstances de la mort de mon frère dans le but de tromper ma famille, mais plus important encore, le public américain [...] »⁸

Si les autorités se donnent la liberté de trafiquer les faits, nous pouvons d'ores et déjà soupçonner que la fiction est manipulée avec autant de soin. On ne meurt pas comme on veut sur les écrans, comme dans la vie... À cet effet, le réalisateur, de par son rôle, est à la fois esthète, censeur et agent idéologique. Même si les codes de censure sont abolis depuis 1966, le bon, la brute et le truand ne meurent manifestement pas encore de la même façon, mais meurent selon les codes plus implicites qu'il s'agit de décrypter.

Structure du mémoire

Notre objet, bien que très précis, recoupe une multitude d'aspects de la société étatsunienne, du cinéma et de la politique. Malgré les nombreuses ramifications possibles, nous avons opté d'approfondir certains thèmes. Dans le trajet que prendra le développement de notre objet, nous avons choisi de nous laisser guider par notre questionnement, si bien que ce mémoire est construit en introduisant les concepts au fur et à mesure que l'évocation de l'état des lieux sur la fin hollywoodienne et les thèmes afférents le commande. C'est pour cette raison que nous ne présentons pas d'un côté, une problématique et de l'autre, un cadre « théorique », puisque leurs éléments se modulent les uns aux autres dans la structuration même de l'objet.

Ainsi dans la première partie nous exposons au premier chapitre l'industrie du cinéma et ses composantes idéologiques au fil du XX^e siècle (codes de production, maccarthysme, codes de

⁶ Alain Laramée, *L'éducation aux médias*, Montréal, Université du Québec – Télé-Université, 1998, p. 84.

⁷ Voir à ce sujet Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et Washington*, Paris, Éditions Autrement, 2003, 207 p.

⁸ Radio-Canada.ca, « La mort enjolivée », <http://www.radiocanada.ca/nouvelles/international/nouvelles/200405/29/003->, (24 avril 2007).

classement). Nous étudions ensuite les fonctions des éléments constitutifs du mythe en privilégiant le rôle du héros et l'utilisation de l'image comme véhicule du mythe. De cette étude du mythe, nous approfondissons ensuite les liens entre le cinéma d'Hollywood et le mythe du rêve américain. Le deuxième chapitre décrit les rapports des États-Unis avec la mort et du cinéma comme véhicule de ces représentations. Nous cernons également les mécanismes des fins dans l'industrie cinématographique hollywoodienne et, par extension, le concept de *happy end*. Enfin, nous exposons les liens entre violence et mort à l'écran. Le troisième chapitre présente notre méthodologie et notre corpus d'analyse.

La seconde partie est constituée des analyses complètes des 12 films de notre corpus. En troisième partie, ces données sont ensuite mises en contexte et en relation avec les concepts dégagés. Finalement, nous exposons nos conclusions sur notre recherche.

PREMIÈRE PARTIE

Scène et arrière-scène conceptuelle de l'objet de recherche

CHAPITRE I

IDÉOLOGIE ET MYTHOLOGIE COMME ANCRAGES DU CINÉMA, NOTAMMENT AMÉRICAIN

1.1 Le cinéma comme fabrique idéologique

1.1.1 Mourir au cinéma

Filmer, c'est déterminer le cadre, choisir l'angle, l'échelle de plan, *etc.* Ainsi, le cinéma est un art d'esthétisation : « Le fait d'esthétiser, rendre esthétique, conforme à un idéal de beauté⁹. » Nous pourrions également ajouter : « Moyens mis en œuvre pour présenter une situation sous un angle agréable pour le spectateur. » Si esthétiser ne veut pas dire forcément « rendre beau », c'est indéniablement choisir « comment représenter ».

Illustrer le trépas au cinéma a de tout temps soulevé la polémique. Les premiers morts au cinéma étaient dépeints de façon sommaire, comme un numéro de pantomime habilement effectué par les acteurs, et sans effets spéciaux. Puis dans les années 1920, un contrôle sera opéré sur la façon d'illustrer la mort par le biais des organisations de contrôle cinématographique et instances de censure. Encore de nos jours, on peut mourir au cinéma, mais s'il y a écoulement de sang, le film subit nécessairement un classement plus sévère par la *Moving Picture Association of America (MPAA)*. À titre d'exemple, dans *Star Wars* (George Lucas, 1977), on meurt sans hémoglobine afin de permettre à un plus large public de voir le film (G pour *General*) ou, plus récemment, la production du film *Live Free or Die Hard* (Len Wiseman, 2007) a dû retrancher les séquences de sang lorsque des personnages meurent à l'écran, afin de faire modifier la cote attribuée au film par la *MPAA*.

⁹ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. Publ.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1994, p. 820.

Le réalisme de l'art cinématographique a rapidement nécessité la mise en place d'un contrôle d'ordre moral. Encore de nos jours, des polémiques éclatent sur les bases de la représentation de la mort au cinéma. D'abord sur un plan idéologique, on n'a qu'à mentionner le documenteur¹⁰ *Death of a President* (Gabriel Range, 2006), où l'on simule l'assassinat de George W. Bush, et dans lequel le réalisateur a récupéré le discours de Dick Cheney aux obsèques de Ronald Reagan pour le détourner au profit de son film. Signalons également le cas du film *Der Untergang* (*La Chute*) d'Oliver Hirschbiegel, où la controverse, entretenue entre autres par le cinéaste Wim Wenders, reposait sur la décision du réalisateur de ne pas y montrer le suicide d'Adolf Hitler, contribuant ainsi pour certains objecteurs de conscience à perpétuer une certaine image du dictateur.

Il ressort donc que l'aspect idéologique de la représentation de la mort au cinéma a rapidement constitué un enjeu dans la cinématographie américaine et, plus particulièrement, dans la production hollywoodienne.

1.1.2 La mort au cinéma, dans sa filiation

On l'a souligné d'emblée, les représentations filmiques du cinéma hollywoodien ont donc un taux de pénétration qui permettrait d'influencer la perception que les gens ont de la réalité et de l'histoire, mais également dans l'aspect qui nous intéresse : la mort. Bien plus, certains chercheurs comme le sociologue David Phillips qui a identifié ce qu'il est désormais convenu d'appeler l'Effet Werther - dénommant l'effet d'entraînement causé par la médiatisation des suicides, qui entraîne des vagues de suicides dans la population¹¹ - illustre bien que la représentation de la mort dans la culture n'est pas sans effet.

En revanche, la mort est un ressort dramatique dont le cinéma n'est pas le précurseur et seul bénéficiaire - loin s'en faut. Les plus anciens récits inventés par l'homme foisonnent d'homicides et de macchabées. Qu'on pense aux récits mythiques d'Homère, aux textes très anciens du Pentateuque ou encore au poème épique Mahâbhârata de la tradition hindouiste, la mort tient un rôle central dans les mythes. Dans les arts de représentation comme le théâtre des tragédies grecques (Eschyle, Sophocle) et la peinture (David, Goya), la mort est depuis des siècles au centre des représentations produites par les artistes.

¹⁰ Documenteur: faux documentaire réalisé avec un souci de réalisme pour confondre le spectateur.

¹¹ David P. Phillips. "The Influence of Suggestion on Suicide: Substantive and Theoretical Implications of the Werther Effect", <http://pespmc1.vub.ac.be/Conf/MemePap/Marsden.html>, (1^{er} juin 2012).

Les dimensions tragique et, en soi, universelle de ce « thème » ont très certainement contribué à le placer dans de nombreux récits. D'autre part, l'aspect gnomique ou sentencieux de ces représentations a aussi d'un point de vue social joué un rôle important. Qui meurt dans le récit? Pourquoi meurt-on? La mort est-elle un châtement ou encore y est-elle illustrée comme un acte méritoire? La mort est-elle rapide ou représentée par une longue agonie? Est-elle donnée comme une finalité, une étape, un passage? La mort est par ailleurs très souvent la situation qui conclura le récit. Le cinéma s'inscrit donc dans une tradition millénaire des tentatives pour « apprivoiser » la mort.

Mais la mort ne vient pas seule. Dans le cinquième acte de la tragédie de Shakespeare *Roméo et Juliette* (1595), il y a la mort, mais aussi la décision des Capulet et des Montaigu d'ériger une statue à la mémoire des deux amants, marquant ainsi la réconciliation nécessaire des deux familles. Derrière la mort dans le récit, il y a l'expression de valeurs morales propres aux sociétés dont sont issues ces oeuvres. La mort-finitude des êtres, dans son non-sens, doit être rattrapée par l'entreprise de quête de sens. Le groupe raffermit ainsi certaines valeurs dans ces représentations. C'est à cet aspect que s'intéresse prioritairement notre recherche.

1.1.3 L'idéologie intrinsèque à l' « industrie » du cinéma

Le cinéma comme art de représentation « [...] ne montre pas la réalité, mais la commente en adoptant des stratégies discursives et un point de vue précis¹². » Il est également pertinent de distinguer « représentation » et « monstration » : si toutes les deux donnent à voir, la première serait plutôt du côté de l'énoncé, la seconde du côté de l'énonciation. La représentation serait ainsi le résultat, notamment de l'acte de monstration. Toutefois, « *montrer les choses* ne signifie pas que l'image est un simple substitut (et donc quelque équivalent) du réel. La représentation s'articule toujours sur le culturel¹³. »

Comme le mentionnent Chomsky et McChesney, la représentation cinématographique hollywoodienne est un excellent véhicule idéologique. Faisant appel aux émotions, ce média permet de réifier et de banaliser les dynamiques actuelles du rapport de force qu'entretiennent les États-Unis à travers les récits filmiques. Si le cinéma est consommé avec frénésie dans le marché intérieur étatsunien, il est aussi exporté avec succès :

¹² Sylvestre Meininger, « Cinéma à l'américaine », *Monde Diplomatique* (Paris), septembre 2002, p. 12-13.

¹³ André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés du cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992, p. 180.

La catégorie de films qui s'avère à moindre risque et qui rapporte le plus est celle des films d' « action ». Ce phénomène est amplifié par la croissance rapide des films d'Hollywood à l'extérieur des États-Unis, à tel point que ces revenus sont maintenant plus importants que ceux qui sont récoltés au pays. Les films de violence, qui requièrent moins de nuances que les comédies ou les tragédies, sont particulièrement populaires sur tous les marchés.¹⁴

Que ce soit aux débuts du cinéma avec *Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915) ou encore dans les derniers *blockbusters*, Hollywood ne fait pas de l'histoire mais bien des histoires. Pour Anne-Marie Bidaud, le cinéma ne peut représenter la réalité de façon objective, ce qui en fait nécessairement un véhicule idéologique. Ainsi, retenons pour notre mémoire la définition de l'idéologie de Louis Althusser: « une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon le cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée¹⁵. »

Le cinéma « en tant que produit social ne peut se développer contre la société qui le produit ; en tant qu'industrie commanditée par les plus grands groupes financiers américains, il ne peut également qu'être solidaire de leurs intérêts économiques et idéologiques¹⁶ ». Il faut toutefois s'abstenir de tomber dans les théories de complot manichéen; les visées mercantiles sont bien suffisantes pour expliquer la récupération des mythes de façon récurrente. C'est un cinéma qui cherche à plaire à son public et qui s'emploie à le rassurer en lui servant à répétition l'image d'« une Amérique où le Rêve américain serait réalisé¹⁷ ». Pour Bidaud,

Le cinéma en général crée un état de vulnérabilité intense, que la convention de l'illusion de réalité intensifie davantage encore. [...] il s'avère qu'il « naturalise » toute représentation et, à ce titre, est en parfaite adéquation avec la transmission de l'idéologie américaine dans les films. [...] Fond et forme sont en parfaite cohérence.¹⁸

Or ce fond et cette forme, pour être conformes à l'idéologie dominante, doivent passer certains tests. La création au fil des décennies, d'une multitude d'associations gardiennes de l'apparence de la moralité aux États-Unis, démontre tout le tiraillement sur le plan moral généré par le cinéma. Il suffit de penser à la codification de la représentation des Amérindiens, des Afro-Américains, des femmes, des gais, des communistes et des Arabes dans le cinéma d'Hollywood pour comprendre toute la portée idéologique de cette industrie. Machine de propagande durant les deux grandes guerres et instrument soumis au dictat du sénateur Joseph R. McCarthy durant la chasse aux sorcières, Hollywood sait se montrer fidèle à Washington. De nos jours, on parlera plus d'autocensure de la part des scénaristes ou

¹⁴ Noam Chomsky et Robert W. McChesney, *Propagande, médias et démocratie*, Montréal, Écosociété, 2005, p. 120.

¹⁵ Louis Althusser cité par Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain ; Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson, 1994, p. 13.

¹⁶ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain; Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson, 1994, p. 4.

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

d'une censure économique pour justifier que certains sujets ne sont pas abordés. Bref, tout n'est pas illustré à Hollywood.

1.1.4 Contrôle des représentations dans l'industrie cinématographique

Avant 1915, la censure est l'affaire de fonctionnaires et des services de police¹⁹; par la suite, des commissions légitimées par la Cour suprême encadreront le contrôle des productions cinématographiques. C'est à Chicago en 1907 qu'est adopté le premier décret visant à imposer une censure cinématographique. Par la suite, quelques États²⁰ mettront en place des commissions, pour faire pression sur les exploitants de salles et les distributeurs. Ces commissions, pour lesquelles les producteurs doivent payer une certaine somme pour que leurs films soient analysés, ont l'autorité d'exiger des coupes ou une interdiction pure et simple de diffusion. À l'époque, ce qui inquiète, c'est de constater que les masses ouvrières s'adonnent à un divertissement qui n'est soumis à aucun contrôle de l'État, des écoles ou de l'Église. C'est en Illinois, plus particulièrement en 1909, qu'est rendue la première décision d'un tribunal américain relativement à une affaire de censure. Le tribunal confirmera l'interdit de projection de deux films²¹. Ce jugement, entre autres, met en lumière la conception des tribunaux des différents publics de salles de cinéma :

Les salles à cinq et dix cents, du fait de leur faible prix d'admission, sont fréquentées par un grand nombre d'enfants, ainsi que par ceux qui, faute de moyens, ne peuvent assister aux représentations des théâtres conventionnels. Ce public comprend des classes dont l'âge, l'éducation ou la condition requiert une protection contre la mauvaise influence des images obscènes ou immorales.²²

1.1.4.1 Débat sur le Premier amendement

C'est aussi par les tribunaux que la première période de régulation de l'industrie cinématographique débute avec l'arrêt de la Cour suprême, qui refuse d'accorder la protection aux *majors* du Premier amendement de la Constitution américaine pour se soustraire à toute forme de censure. En fait l'industrie, qui s'était adressée à la Cour suprême pour le film *Birth of a Nation* (1915), souhaitait être protégée par « la liberté de la parole et de la presse » pour l'exercice de son « art » et de son

¹⁹ Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure; Discipline industrielle et innovations cinématographiques 1915-2004*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 23.

²⁰ Pennsylvanie-1911, Ohio-1913, Kansas-1914.

²¹ Les deux films étaient: *The James Boys in Missouri* (Gilbert M. Anderson, 1908) et *Night Riders* (George Sherman, 1939).

²² Caïra, *op.cit.*, p. 32.

commerce. À l'époque ce film, dont le succès est retentissant²³, est visé par la très active *National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)* qui reproche à la production de faire la promotion de l'idéologie de la suprématie blanche²⁴. L'organisme parvient au terme de son combat à le faire retirer de plusieurs villes²⁵ et de l'État de l'Ohio²⁶. La Cour suprême statuera que:

[...] les films soient ou deviennent propagateurs d'opinion, qu'ils soient éducatifs ou divertissants, le droit de l'Ohio ne fait pas obstacle à ces vertus et à ces effets. Mais ils peuvent être utilisés à des fins malveillantes, et c'est contre cet usage que le décret a été adopté. Leur puissance de divertissement et, éventuellement, d'éducation, le public qu'ils attirent, non de femmes ou d'hommes séparés, mais rassemblés, non adultes, mais d'enfants, rend leur corruption d'autant plus insidieuse que l'intention qu'ils affectent semble convenable. [...] On ne saurait perdre de vue le fait que la présentation d'images animées est une activité purement et simplement commerciale, créée et conduite pour le profit, comme les autres spectacles, que l'on ne peut considérer [...] comme appartenant à la presse du pays [...] Ce sont de simples représentations d'événements, d'idées et de sentiments [...]; vivantes, utiles, et divertissantes, sans doute, mais susceptibles de faire le mal, avec une puissance que leur attrait et leur mode de diffusion rend d'autant plus grande.²⁷

Les juges de la Cour suprême vont toutefois s'abstenir de définir les « critères d'acceptabilité » des films. De 1915 à 1965, les censeurs peuvent donc définir l'acceptable et l'inacceptable selon leurs propres critères. Les décisions prises à cette époque semblent tout à fait farfelues de nos jours, mais une décision défavorable pour un film dans un État entraînait généralement des répercussions sur la censure opérée dans les autres États où le film était soumis à l'examen par ces commissions indépendantes²⁸.

1.1.4.2 Des codes de production internes et externes

Dans les années 1920, Hollywood héritera de la réputation de « ville de débauche ». Les scandales à caractère sexuel défraieront la manchette²⁹. D'autres histoires de meurtres, de suicides et de liens entre les vedettes et le monde interlope alimenteront les critiques à l'endroit de la cité du cinéma, que la presse à scandale prenait plaisir à relayer et à alimenter. C'est donc à cette époque que Will Hays

²³ Le film d'une durée de plus de 150 minutes exigeait l'achat d'un billet de 2,00 \$, alors que la moyenne des billets à l'époque coûtait cinq et dix cents.

²⁴ La NAACP considère que *The Birth of a Nation* est une lecture révisionniste de la période de la Reconstruction qui a suivi la guerre de Sécession.

²⁵ Minneapolis, Chicago, Pittsburgh, Boston, Denver et Saint Louis.

²⁶ Caïra, *op.cit.*, p. 28.

²⁷ *Ibid.*, p. 29.

²⁸ Chaque commission créait ses règles locales : un baiser à l'écran ne doit durer qu'un mètre de pellicule, interdiction de montrer une femme enceinte sous prétexte que cela pourrait désorienter les enfants qui croient que les bébés sont livrés par des cigognes et contraintes sur l'illustration de la violence et du trépas.

²⁹ La vedette masculine de comédie, Fatty Arbuckle, sera accusée dans une affaire d'agression sexuelle à l'égard d'une jeune actrice; la vie amoureuse de Charlie Chaplin sera marquée par la presse à scandale de l'époque, et Mary Pickford, idole des fans de cinéma, demandera le divorce pour épouser une autre star du cinéma : Douglas Fairbanks, vedette de premier plan de cette industrie.

entre en fonction pour « discipliner les relations publiques à Hollywood ³⁰ ». Hays demandera à chaque studio de se doter d'une seule personne pour gérer les communications avec l'extérieur. Le *Public Relations Committee (PRC)* obtient de la police d'être informé des descentes dans les bars clandestins pour éviter que des vedettes y soient arrêtées³¹, et l'organisation parvient à être le lieu des doléances à l'égard de l'industrie évitant ainsi que les autorités gouvernementales aient vent des moindres détails sur les agissements de leurs écuries.

En 1921, l'industrie adopte une liste d'interdits pour montrer qu'elle fait des efforts en matière de moralité publique. Cette liste, *Les Treize Points de 1921*³², est loin de constituer le garde-fou que les groupes de pression attendent de la part de cette industrie :

Les membres s'engagent, sous peine d'exclusion, à ne pas produire des films qui : Traitent du sexe d'une manière impropre; Sont fondés sur la traite des blanches; Rendent le vice attrayant; Représentent la nudité; Contiennent des scènes d'amour prolongées et passionnées; Sont centrées sur la pègre; Rendent attrayants le jeu et l'ivresse; Peuvent enseigner aux plus faibles des méthodes criminelles; Ridiculisent des fonctionnaires; Offensent les croyances religieuses; Mettent l'accent sur la violence; Représentent des postures et des gestes vulgaires; Emploient des titres ou de la publicité salaces.

1.1.4.3 L'autorégulation

En 1924, l'autorégulation de l'industrie commence à se centraliser. Puis l'année suivante, le contrôle est poussé un peu plus loin; le *PRC* exige désormais pour approbation une copie des scénarios avant qu'ils ne soient filmés, et le *Hays Office* recense les œuvres littéraires qui ne pourront faire l'objet d'une adaptation cinématographique.

C'est avec l'arrivée du cinéma parlant que se met en place la période classique du cinéma hollywoodien. Si le style et le mode de production ont été les premiers ingrédients pour fixer cette période, l'adoption d'un code a d'une certaine façon cristallisé la signature morale hollywoodienne. La même année, apparaît une liste plus précise des interdits de l'industrie; baptisée « *Don'ts* » and « *Be Carefuls* » de 1927³³, elle est inspirée en grande partie des guides des bureaux de censure à travers le pays. Si le bureau de Will Hays réussit assez bien à gérer en apparence la moralité des productions hollywoodiennes, la concurrence des studios les pousse à déroger au code sur une base régulière. De plus en plus, les critiques sont adressées à l'industrie, et non à des films en particulier. Toutefois, le

³⁰ Caïra, *op.cit.*, p. 36.

³¹ *Ibid.*, p. 36-37.

³² *Ibid.*, p. 37.

³³ *Ibid.*, p. 39.

public maîtrisant de mieux en mieux les codes du langage cinématographique, les réalisateurs usent d'audace pour jouer avec le message et « le contrôle des contenus perd de sa pertinence³⁴».

1.1.4.4 Le Code Hays

Le Code Hays marque donc un point tournant dans l'encadrement du cinéma, puisqu'il visera à gérer non seulement les images, mais la réception par les spectateurs de ce qui est montré³⁵. Le Code Hays sera adopté par la *Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)* en février 1930, et sera utilisé comme liste des précautions à prendre dans la production d'un film³⁶.

Avec le rayonnement du cinéma de l'époque, le Code devenait bien plus qu'un devis pour la production cinématographique; il avait un impact social dans plusieurs sphères des relations humaines en établissant des modèles de conduite par la représentation cinématographique. Selon les auteurs du Code, c'est parce que le cinéma peut être "*morally evil in its effects*³⁷" qu'il doit être envisagé comme un véhicule signifiant des valeurs morales. Comme le public des cinémas de l'époque était désormais perçu comme très bigarré en matière d'âge, de classe, de genre et de "*moral sensibilities*³⁸", le Code se présentait comme rempart de la morale sociale. Selon les auteurs du Code, les arts en général s'adressent à un public mature. Comme le cinéma et la musique rejoignent des publics hétérogènes - "*every class-mature, immature, developed, undeveloped, law-abiding, criminal*³⁹", ces arts doivent être encadrés de façon plus pointue.

C'est durant le *New Deal*, et la crainte que l'industrie se fasse imposer une censure fédérale que le Code fut appliqué de façon plus stricte, sous la férule de Will Hays et de Joseph I. Breen. Journaliste de formation et investi d'une ferveur catholique, Breen demeurera en poste de 1934 à 1954. Pour Breen, que certains appelaient "*the supreme pontiff of motion picture morals*⁴⁰", le cinéma avait la possibilité d'être une « une force du bien ». Si les films pouvaient montrer l'aspect plus sombre de

³⁴ *Ibid.*, p. 50.

³⁵ Le Code de production a été rédigé par un prêtre jésuite, le père Daniel Lord, et Martin Quigley, un laïque très engagé dans sa foi catholique; ils ont teinté par leur "*Irish-Catholic Victorianism*" les contours du cinéma hollywoodien. Le Code insistait tout particulièrement sur le respect des autorités religieuses, le sens des responsabilités, l'aspect salvateur de la souffrance et la "*resistance to the pleasures of the flesh in thought, word, and deed*".

³⁶ Les studios bénéficient d'un système qui leur permet de porter une décision en appel lorsque la production est affublée d'un manquement par le bureau du PRC. L'appel est entendu devant le *Hollywood Jury*, constitué de trois producteurs de la côte Ouest. Le fait que les postes de juré changent rapidement occasionne des décisions, pour la plupart du temps favorables aux producteurs, puisque l'intimé peut rapidement devenir juré dans les mois suivants.

³⁷ Thomas Doherty, "Pre-code Hollywood; Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema", 1930-1934, <http://www.nytimes.com/books/first/d/doherty-hollywood.html>, (2 juin 2012).

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

l'homme, il fallait nécessairement que les comportements contraires à la morale soient punis avant la fin du film : *"the guilty punished and the sinner redeemed"*⁴¹. Il fallait que les productions puissent faire la preuve que le bien contenu dans le scénario compensait pour le mal qu'il présentait à l'écran.

Ce que Doherty nomme le *"Breen True Dream Police"* cherchait en fait à surveiller ce qui se passait dans l'esprit des spectateurs lors du visionnement des films. En fait, ce n'est pas seulement l'objet filmique qui était contrôlé, mais ce qui pouvait émerger dans l'esprit des spectateurs par le processus suggestif des images. Ces évaluations effectuées de façon arbitraire pouvaient conduire à la modification du film.

Encore ici, la résistance s'organisera et s'instituera; à titre d'exemple, les producteurs de l'époque savaient entre autres que la longueur de la pellicule qui serait amputée était proportionnelle à la durée du film. Certains scénaristes et réalisateurs de renom écrivaient des scènes supplémentaires destinées à la censure pour s'assurer que l'essentiel de leur film ne soit pas touché⁴². Dans les faits, les consignes entourant les représentations cinématographiques étaient bien souvent contournées.

Par ailleurs, selon l'auteur Gerald Gardner, qui a fouillé les dossiers du *Hays Office* de 1934 à 1968, c'est une illusion que les censeurs ont sciemment alimentée que la censure visait à ménager et à entretenir la vertu ; en fait, cette approche encadrait la façon dont on autorisait les Étatsuniens à concevoir le monde :

*"Psychiatrists tell us that we pay a price when we turn our back on truth and embrace illusion, that we are healthiest and safest when we look at life as it is, not as we would wish it to be. For half a century America boasted an organization whose function it was to protect us from the truth and to saddle us with comfortable illusions. That organisation was called the Hays Office."*⁴³

Pour Gardner, le système s'avère plus qu'efficace: *"The apostles of Orwell did not intone the rules of Big Brother with half obedience of the employees of the Hays Office"*⁴⁴. Durant la période de 1954 à 1964, seulement six productions ont fait appel de la décision du *Hays Office*⁴⁵. Un film qui n'obtenait pas le sceau officiel de l'industrie se retrouvait avec peu d'options. Sortir le film sans approbation exposait ainsi la production à des appels au boycottage, à du harcèlement de la part des groupes religieux et à la quasi-certitude que le film serait charcuté par les bureaux de censure locaux⁴⁶. L'autre

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Cairns, *op.cit.*, p.13 , À titre d'Exemple, Alfred Hitchcock a recouru à ce genre de stratagèmes pour contourner la censure lors de la production de *Psycho* en 1960.

⁴³ Gardner, Gerald, "The Censorship Papers; Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934 to 1968". New York, Dodd, Mead and Company, 1987, p.xv.

⁴⁴ *Ibid.*, p.xx.

⁴⁵ *Ibid.*, p.xxiii.

⁴⁶ *Ibid.*, p.xxiii.

option, d'un bon nombre de réalisateurs a été l'usage de stratégies afin de protéger l'intégrité de l'œuvre : en prolongeant le baiser à l'écran, en multipliant les baisers de moins de trois secondes ou en orientant le regard des censeurs vers certaines scènes pour en épargner d'autres.

En somme, il est indéniable que la censure a définitivement laissé une marque sur la production cinématographique. Il est aujourd'hui bien difficile d'identifier les films qui n'ont jamais été réalisés et les films qui auraient été tournés autrement. Mais les dites censures n'opéraient pas que par codes « officiels ».

1.1.4.5 L'impact du maccarthysme dans l'industrie cinématographique

Sous-commission de la commission permanente d'enquête du sénateur Joseph McCarthy, les auditions du *House Committee on Un-American Activities (HUAC)* portant sur les activités anti-américaines à Hollywood commencèrent en 1947. Le *HUAC* débutait ses interrogatoires par deux questions très précises : « Êtes-vous encore ou avez-vous été membre d'une guilde ? » et « Êtes-vous ou avez-vous été membre du Parti communiste ?⁴⁷ ». Or, les réponses à ces questions ont scellé le destin de bien des artisans du cinéma. L'objectif de ces auditions qui se « situaient à la limite de la loi⁴⁸ » consistait à punir les convoqués sans qu'ils aient accès à une défense équitable (pas de juge, ni de jury impartial ; pas de mécanismes pour vérifier les preuves et rejeter les rumeurs).

Il serait trop facile de prétendre qu'Hollywood n'a été qu'une victime, en ayant bel et bien accepté de jouer le jeu, en autant qu'on ne compromette pas la poursuite de ses affaires. Conséquence de l'objection des *Dix*⁴⁹ de répondre aux questions du *HUAC*, 50 bonzes des grands studios se réunissent pendant deux jours pour prendre une décision à leur sujet, appelée le *Waldorf Statement*⁵⁰. La *MPAA* annonce que les *Dix* sont suspendus sans solde, et que « dorénavant aucun communiste ou autre subversif ne serait embauché "sciemment" à Hollywood⁵¹ ». Paradoxalement, selon Navasky, le silence des *Dix* a contribué indirectement à la constitution des listes noires.

⁴⁷ Navasky, Victor S, *Les délateurs ; Le cinéma américain et la chasse aux sorcières*. Paris : Éditions Balland, 1984, p. 198.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹ Le groupe des *Ten of Hollywood* : Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner, John Howard Lawson, Albert Maltz, Sam Omitz, Robert Adrian Scott et Dalton Tumbo.

⁵⁰ Ce document distancie les membres de l'industrie des agissements des *Ten of Hollywood*, qui ont refusé de témoigner devant le *HUAC*, et stipule qu'ils ne pourront travailler dans l'industrie - pas plus que n'importe lequel des sympathisants communistes ou autres organisations, qui visent à "overthrow the Government of the United-States by force or by any illegal or unconstitutional methods". Le document engageait aussi l'industrie à ne présenter "Nothing Subversive or un-American to appear on the screen, nor can any number of Hollywood investigation obscure the patriotic services of the loyal Americans employed in Hollywood who have given our Government invaluable aid to war and peace."

⁵¹ Navasky, *op.cit.*, p. 109.

1.1.4.6 L'Arrêt *Freedman v. Maryland* (1964)

Bien que la police de Chicago ait reçu l'aval des tribunaux en 1961 pour confirmer le droit du *Chicago Police Commissioner* de visionner et de censurer les films qui peuvent contenir des « obscénités », d'autres questions de droit relatives à la censure demeuraient sans réponse⁵². Les films qui ne sont pas obscènes doivent-ils obtenir un « *precensorship* » ? Combien de temps des censeurs peuvent-ils repousser une décision afin d'autoriser une projection ?

C'est sur ces questions que la Cour suprême des États-Unis entend en 1964 la cause *Freedman v. Maryland*. Cette cause oppose le propriétaire de salles de Baltimore, Ronald L. Freedman, à la loi de l'État du Maryland à l'effet que les films doivent être soumis à son bureau de censure avant leur projection. Le demandeur, qui avait présenté un film⁵³ sans obtenir au préalable l'autorisation du bureau du Maryland, avait contrevenu à la loi. Bien que le bureau du Maryland ait déclaré que le film aurait certainement été approuvé, le propriétaire Freedman considère que cette loi viole le Premier amendement de la Constitution américaine garantissant la liberté d'expression, et que les délais pour obtenir une autorisation de projection étaient abusifs et nuisaient à la libre entreprise. Pour sa part, le Maryland allègue que la censure est indispensable pour prévenir la diffusion d'obscénités. Puisque Freedman a perdu devant les tribunaux du Maryland, la Cour suprême entend la cause en appel.

Le jugement du plus haut tribunal des États-Unis affirmera de nouveau qu'un système de censure doit exister en confirmant la "*constitutionality of movie precensorship*"⁵⁴. En bref, si les bureaux de censure pouvaient approuver la diffusion d'un film, ils ne pouvaient en empêcher la diffusion sans recourir aux tribunaux. Par cette décision, le fardeau de la preuve - pour démontrer que le film n'est pas convenable pour le public - incombe désormais aux censeurs⁵⁵. Ce jugement est aujourd'hui perçu comme l'élément déclencheur de la mise à mort des Bureaux de censure d'État du pays⁵⁶.

⁵² "The Law: Censoring the Censors", <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,839397,00.html>, (2 juin 2012).

⁵³ Freedman souhaitait présenter *Revenge at Daybreak* (*La jeune folle* d'Yves Allégret, 1952), traduction d'un film français sur la rébellion irlandaise.

⁵⁴ "The Law: Censoring the Censors", *op.cit.*

⁵⁵ "Freedman v. Maryland – Significance", <http://law.jrank.org/pages/23036/Freedman-v-Maryland-Significance.html>, (2 juin 2012).

⁵⁶ *Ibid.*

1.1.4.7 Vers une nouvelle forme de classement... et de polémique

Le classement des films par catégories de public s'établit et se précise de 1966 à 1968. Par ce système de classement selon l'âge, l'industrie du cinéma offre aux créateurs le loisir de dépasser les normes morales des dernières décennies. Le public découvre alors des trames narratives plus éclatées et une nouvelle génération de réalisateurs, dont les façons de faire vont révolutionner l'histoire du cinéma.

Ainsi, bien que de façon officielle le Code Hays soit toujours en vigueur, force est de constater que les films produits dans les années 1960 ne respectent plus les balises fixées 30 ans auparavant. La culture américaine traversant des changements sociaux importants, l'industrie cinématographique devait s'adapter à la nouvelle réalité américaine. Un changement de garde à la *MPAA*, association créée en vue d'une autoréglementation, contribuera à réorienter les approches quant au contrôle de la production cinématographique.

C'est sous le règne de Jack Valenti, qui a quitté ses fonctions de conseiller spécial à la Maison-Blanche pour prendre la présidence de la *MPAA*, que sera institué, en 1968, le système de cote de films toujours en vigueur aujourd'hui. Ce procédé, qui vise à attribuer une cote d'âge de visionnement aux films sur une base volontaire, procurera à l'industrie cinématographique américaine un nouveau souffle qui révolutionnera la façon de faire des films. Le principe de ce système repose sur l'information aux parents relativement au contenu des films afin que ceux-ci "*can determine what movies are appropriate for their kids*"⁵⁷. Ce système que Valenti raffina durant les 38 années de sa présidence, soit de 1966 à 2004, représente pour la *MPAA* "*a shining symbol of American freedom expression*"⁵⁸. Bien que l'organisme prétende être le gardien des vertus américaines, il n'est pas à l'abri des critiques.

1.1.4.8 Ce qu'il en est en marge des classements par âge

Une des critiques les plus sévères à l'égard de la *MPAA*, qui est entièrement financée par les *majors*, concerne les jurés qui cotent les films. De tous les systèmes de classement de films dans le monde, la *MPAA* serait la seule association à ne pas dévoiler l'identité des membres de son jury⁵⁹.

⁵⁷ "History of the MPAA", <http://www.mpa.org/about/history>, (2 juin 2012).

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Kirby Dick, *This Film Is Not Rated Yet*, États-Unis, 2006, 97 min.

L'opacité du fonctionnement de la *MPAA* est particulièrement efficace. Les jurés acceptent difficilement les entrevues parce qu'ils sont liés par contrat à des clauses de confidentialité les empêchant de rapporter ce qui se discute au sein de l'organisme. Ceux qui ne respectent pas cette clause s'exposent à des poursuites en justice par la *MPAA*. Lorsque les huit membres du jury n'arrivent pas à s'entendre, Valenti, le président à l'époque du tournage du documentaire *This Film Has Not Been Rated Yet* (Kirby Dick, 2006), se réserve le droit de trancher. Il avait aussi la liberté de faire pression sur le classement⁶⁰.

La sexualité à l'écran est traitée beaucoup plus sévèrement que tout autre sujet. Qu'il soit question de nudité, d'orgasme ou d'homosexualité, les *raters* sanctionnent plus sévèrement dès qu'un aspect de la sexualité est abordé. À titre d'exemple, quatre fois plus de films soumis au classement contenant de la sexualité ont reçu la cote *NC-17*, en comparaison avec les films violents⁶¹. De plus, ce système est nettement plus sévère à l'égard de la sexualité que de la violence si on le compare à ses équivalents français et québécois.

Même si officiellement la censure n'existe plus par système de cotes, plusieurs autres facteurs contribuent à censurer les films : notes internes des studios et autocensure pratiquée par les scénaristes - qui évaluent les chances de vendre leur scénario avant de l'écrire en fonction de la demande du marché - ou des productions en fonction des cotes pour viser un marché donné. On peut penser, comme l'écrit Charles Lyons dans *The New Censors*, que de nombreux facteurs contribuent à produire "a different film than the one its creators had in mind"⁶². C'est peut-être la forme d'art la plus sensible aux multiples pressions et aux lois du marché, donc à la merci de l'impitoyable censure inhérente au système de production.

Pour conclure cette section consacrée à la modélisation idéologique véhiculée par le cinéma, on est bien obligé de se poser cette équation : si l'idéologie consacre et consolide le pouvoir économique-politique, c'est bien qu'il existe un élément fondamental sur lequel elle peut prendre assise sur les représentations humaines et qui, en passant par l'imaginaire, nous donne l'universalité du mythe et du héros mythique, lesquels ont bien sûr à voir avec la mort, comme on le développera dans la prochaine section.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Charles Lyons, *The New Censors; Movies and the Culture Wars*, Philadelphia, Temple University Press, 1997, p. 183.

1.2 Le mythe et sa distillation de récits héroïques au cinéma

1.2.1 Quelques fondamentaux s'arrimant à l'idéologie

Comme le souligne l'anthropologue Joseph Campbell, l'homme des cavernes et l'homme contemporain ont en commun de traverser les mêmes étapes de la vie : « l'enfance, l'acquisition de la maturité sexuelle, la transformation en homme ou en femme chargés de responsabilités, le mariage, la dégradation physique, la perte graduelle de ses capacités et la mort⁶³ ». De ces étapes, le mythe traduit sous forme de métaphore ou d'analogie les « vérités » universelles de la vie humaine. Le mythe remplit, selon Campbell, deux fonctions bien distinctes, mais tout aussi liées : apprendre à intégrer le monde et apprendre à le quitter.

Il est maintenant fortement admis que l'apparition des sépultures chez l'homme de Neandertal marque un moment charnière dans l'histoire de l'humanité. La pensée mythologique semble avoir fait son apparition avec les tombeaux humains. Les outils, armes, fleurs, aliments et ossements disposés autour du défunt, à cette époque de l'homme de Neandertal, semblent constituer les premiers signes manifestes qu'une espèce se préoccupait « d'une continuité de la vie au-delà du visible, d'un niveau d'être situé derrière ce niveau qui nous est commun⁶⁴ ».

On peut répertorier les mythes en deux catégories : ceux de la fonction étiologique et ceux de la fonction sociale. La fonction étiologique avait pour rôle d'expliquer les événements comme la foudre, la course du soleil et d'en expliquer les causes. Les mythes classés dans la fonction sociologique visaient à enseigner à la jeunesse certaines valeurs et le fonctionnement de la société. Par la présentation au sein des mythes des comportements exemplaires comme la sexualité, le travail, l'éducation et la guerre, ils permettaient de fixer les modèles à imiter⁶⁵. Pour le fonctionnaliste Bronislaw Malinowski, les mythes assurent la cohésion du groupe en agissant comme une « charte pragmatique⁶⁶ ».

Dans cette perspective, nous nous pencherons plus particulièrement sur la fonction politico-sociale du mythe afin d'en relever le rôle indéniable comme liant social et instrument de contrôle, voire de domination au sein des différentes civilisations. Comme le mentionne Jacques Ellul :

Le mythe consiste à renverser la culture en nature, ou du moins le social, le culturel, l'idéologique en naturel – ce qui n'est que produit de la division des classes et de ses séquelles morales, culturelles, esthétiques est présenté comme

⁶³ Joseph Campbell et Bill Moyers, *Puissance du mythe*, Paris, Éditions J'ai lu, 1991, p. 80.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Folio essais, 2008, p. 87.

⁶⁶ Marcel Detienne, « Mythes et mythologies ; Les grands textes commentés », *Le Point*, Juillet-Août 2007, N° 34, 2007, p. 8.

allant de soi. Les fondements contingents de l'énoncé deviennent sous l'effet de l'inversion mythique le Bon Sens, le Bon Droit [...].⁶⁷

Comme point de départ, nous pouvons sans l'ombre d'un doute affirmer que la plupart des mythologies, puisqu'il existe des exceptions, reposent sur une vision dualiste du monde qui implique, bien souvent, une représentation simplificatrice. Les mythes, sans toutefois toujours les identifier comme tels, partagent le monde en oppositions⁶⁸ : l'homme et la femme, le bien et le mal, le paradis et l'enfer, le corps et l'esprit, la civilisation et la nature, le jour et la nuit, *etc.* Ce faisant, les mythes ont contribué à renforcer des conceptions du monde qui reconnaissent, renforcent et justifient ce dualisme ; à titre d'exemples, les mythes qui ont justifié l'esclavage, la domination de la femme, la subordination des animaux, *etc.*

Toute société a recours sous une forme ou une autre à une mythologie pour asseoir une vision du monde et, ainsi dire, un code de conduite. Comme Maurice Barrès l'a mentionné : pour faire une nation « il faut des cimetières et un enseignement de l'histoire⁶⁹ ». Qu'il s'agisse de la notion de patrie, abondamment utilisée au début du XX^e siècle, ou encore de l'expression plus contemporaine d'identité nationale, nous aurions affaire à une autre incarnation du même mythe. Pour le chercheur Marcel Detienne, le monde actuel se constitue au quotidien par ce qu'il nomme la *mythidéologie*, dont les composantes se développent autour de notions galvaudées comme « devoir de mémoire » et « autochtonie », qui permettent de fixer des conceptions du monde imprégnées d'une idéologie bien définie⁷⁰.

1.2.1.1 Les fonctions du mythe

Réfléchir sur le mythe, c'est tenter de ramener la lecture du monde au-delà des discours, des formes et des concepts qu'on donne aux choses, aux êtres et aux événements. Toute interprétation des phénomènes relève d'une certaine façon d'une conceptualisation mythique. Le mythe synthétise l'insaisissable et « explique la situation ou l'intention partout où la raison est impuissante. Et cela n'a guère changé, du mythe archaïque au mythe moderne : la place et l'objet du mythe ont changé, mais

⁶⁷ Jacques Ellul, *Les nouveaux possédés*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 146.

⁶⁸ Campbell, *op.cit.*, p.106.

⁶⁹ Detienne, *op.cit.*, p. 9.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 9.

non sa fonction⁷¹». Le mythe, comme le souligne Ellul, permet l'adhésion de l'être humain à une construction sociale qui demeure en développement perpétuel.

Ces récits ont également pour fonction de réaffirmer la cohésion sociale en période de tension et de possible dislocation. Ils sont réinventés et mis au goût du jour pour « confirmer le groupe social dominant dans sa foi au système⁷² », et ainsi récupérer « le discours de l'origine en se l'appropriant⁷³ ». En Occident, explique Ellul, les mythes qu'il nomme « image globale motrice⁷⁴ » poussent à l'action. Dans cet esprit, on peut souligner le fait que, à des périodes-clés de l'histoire, certains mythes reviennent réaffirmer certaines idées. Pour Campbell, les mythes ont aussi et surtout une fonction bien personnelle. Les mythes permettent de comprendre comment franchir les étapes de la vie. Ils permettent le dialogue avec soi-même et offrent des façons d'envisager « les déceptions, l'échec, le bonheur ou le succès. Les mythes disent qui je suis⁷⁵ ».

Les mythes mettant en scène les héros sont nécessaires pour l'individu et la civilisation qui les engendre, mais aussi pour ceux qui survivent. Dans certaines civilisations, comme la Grèce antique, l'âme d'un homme ordinaire n'accède pas à la pérennité, perdant ainsi son « individualité historique⁷⁶ ». Il n'y a que les héros qui existent au-delà de la mort. Pour Mircea Eliade, la société grecque consacrait le héros par cette mémoire *post-mortem* parce que « n'ayant réalisé pendant sa vie terrestre que des actions exemplaires, le héros en conserve le souvenir puisque, d'un certain point de vue, ces actions ont été impersonnelles⁷⁷ ». Le héros est transformé en « ancêtre », on ne retient de lui que ce qui peut l'élever au rang de dieu. Cette transformation revient pour Eliade à fusionner l'individu dans une catégorie d'archétype. En somme, le mythe comme le héros sont tributaires des représentations du monde que les différentes sociétés ont pu instituer. D'abord par la tradition orale, par l'écrit et, à travers les époques, par l'iconographie. La question de la représentation demeure donc centrale dans l'étude des mythes. De là, on peut comprendre qu'elle comporte une part d'idéalisation, amplifiée quand il s'agit de se représenter la mort, d'où une mort « glorieuse » structurellement inévitable.

⁷¹ Ellul, *op.cit.*, p.148.

⁷² *Ibid.*, p. 147.

⁷³ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁵ Campbell, *op.cit.*, p. 47.

⁷⁶ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Folio essais, p. 63.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

1.2.1.2 Le héros, pivot du mythe

Pour définir ce qu'est un héros, nous devons dépasser l'idée réductrice de « personnage principal d'un récit ». Demi-dieu dans l'Antiquité, « le héros a conservé une sorte de dimension mythique le situant hors du commun même lorsque (ne serait-ce que par contraste) il prend l'étoffe de l'ordinaire condition humaine⁷⁸ ». Le héros fait donc partie « de ce vaste ensemble qu'est le *personnel de la narration*⁷⁹ ». Il détermine « la logique actionnelle du récit mais aussi le monde diégétique⁸⁰ ». Par conséquent, « les autres composantes diégétiques lui sont subordonnées⁸¹ ».

Campbell s'est penché plus précisément sur le parcours du héros. Nous tracerons dans cette section un survol des conclusions de chercheurs sur les mythes qui mettent l'accent sur le héros, et que l'on peut retrouver dans plusieurs cultures. Les travaux de Campbell revêtent un intérêt certain pour nos recherches puisqu'il a d'abord schématisé le mythe du héros, qu'il a résumé dans sa théorie du *monomythe*, et ensuite, parce que le cinéma hollywoodien s'est largement inspiré de ses travaux pour structurer des scénarios⁸². Nous utiliserons la synthèse de Stuart Voytilla qui a rédigé un livre d'interprétation des structures mythiques dans le cinéma, *Myth and the Movie*, où il relève la parenté structurelle entre les scénarios hollywoodiens du cinéma de genre et le *monomythe* de Campbell. Cette schématisation permet de faire l'analyse de films afin d'en extraire les éléments similaires au mythe du héros traditionnel. En voici une nomenclature succincte :

Le Monde ordinaire : Présentation du héros dans son environnement familial et d'apparence normale.

L'appel à l'aventure : Le héros est confronté à une quête qui nécessite une action de sa part.

Refus de la mission : Le héros exprime ses craintes et ses réserves et décline la proposition qui lui est offerte.

Rencontre du mentor : La rencontre avec un sage lui permet d'acquérir la sagesse, les encouragements ou les compétences magiques pour surmonter ses peurs et ses doutes.

Traversée du seuil : Le héros accepte le défi qui lui est proposé et franchit le seuil de *l'Autre monde* (*Special World*).

⁷⁸ Gardies et Bessalet, *op.cit.*, p. 104.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁸¹ *Ibid.*, p. 105.

⁸² George Lucas, réalisateur de la célèbre série *Star Wars*, a reconnu s'être inspiré, entre autres sources, des recherches de Campbell pour rédiger ses histoires.

Mise à l'épreuve : Le héros découvre *l'Autre monde* et se trouve des alliés et des ennemis.

Approach to the Inmost Cave⁸³: Le héros termine sa préparation à l'approche de son épreuve.

L'épreuve : Le héros se soumet à l'épreuve qu'on lui inflige, le confrontant ainsi à ses peurs les plus profondes, et échappe à la mort (*tastes death*).

Récompense : Le héros chérit la récompense (élixir, savoir, objet convoité) et savoure l'accomplissement d'avoir confronté ses peurs et repoussé la mort.

Chemin du retour : Le héros retourne à son lieu d'origine et « *recommits* » pour terminer son périple.

Résurrection : Le héros doit prouver qu'il a atteint un statut héroïque et qu'il est prêt à accepter ce statut sacrificiel pour le bénéfice du *Monde ordinaire*. Une action purificatrice lui permet de retourner au *Monde ordinaire*.

Retour avec l'élixir : Le héros revient chez lui avec l'élixir / la science / le savoir, dont le monde d'origine pourra bénéficier. Par ailleurs, le héros peut maintenant entreprendre une nouvelle vie marquée à jamais par son périple.

Le *monomythe* chez Campbell résume le mythe en une série de 12 étapes que le héros franchit pour accomplir la « même quête fondamentale⁸⁴ ». Que son périple le conduise vers un lieu ou un autre, il trouvera ce « qui manque à la conscience de ses semblables⁸⁵ ». Par la suite, la découverte de ce savoir le place dans une situation où il doit choisir entre abandonner les siens ou retourner chez lui, et partager ce que sa quête lui a permis de découvrir. Pour Campbell, les récits de Moïse, Jésus, Mahomet et de Bouddha ont ce trait en commun. Dans son livre *Hero with A Thousand Faces*, Campbell expose la thèse que ces mythes constitués sur une structure commune paraissent exprimer une vision archétypale nécessaire à l'élaboration des civilisations⁸⁶.

Selon Campbell, on peut distinguer deux types de héros, d'abord ceux qui choisissent de prendre ce rôle et qui assument les responsabilités qui découlent de ce rôle, comme Télémaque dans *l'Odyssée* d'Homère. Dans l'autre type, on retrouve celui qui est poussé à prendre le rôle qu'on lui inflige et dont la mission aura pour effet de le faire devenir une autre personne, comme c'est le cas du personnage Luke Skywalker dans *Star Wars*. Ce qui fait dire à Campbell que: « La société a besoin

⁸³ La traduction de cette expression est plus complexe puisque le terme *inmost* permet une interprétation double : le plus profond, le plus secret.

⁸⁴ Campbell, *op.cit.*, p. 217.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 228.

d'images qui cristallisent toutes nos tendances divergentes et les attellent à une grande tâche. [...] Pour fonctionner avec le maximum d'efficacité, une nation doit avoir un dessein⁸⁷».

D'autre part, l'image du héros dans l'approche psychanalytique réfère à une représentation du Moi, qui se détache des « stéréotypes appelés par l'image de ses parents durant la première enfance⁸⁸». La plupart des héros de contes de fées comme du cinéma grand public sont orphelins (ou détachés de toute autorité parentale) tels *Harry Potter*, *Spider-Man*, *Batman*, *Cendrillon*, Anakin Skywalker dans *Star Wars*, permettant ainsi une identification au héros qui fait abstraction du regard ou du jugement parental des actions menées par celui-ci.

Le mythe du héros se retrouve dans la plupart des mythologies : Grèce, Rome, Extrême-Orient, tribus primitives, etc. Bien que les détails des récits puissent avoir leurs particularités, les structures demeurent fidèles à un certain nombre d'éléments. L'histoire est généralement la même :

[...] naissance miraculeuse, mais obscure du héros, les témoignages précoces de sa force surhumaine, son ascension rapide à la prééminence ou au pouvoir, sa lutte triomphante contre les forces du mal, sa défaillance devant la tentation (*hybris* : mot grec signifiant démesure) et son déclin prématuré, à la suite d'une trahison, ou par un sacrifice « héroïque » qui aboutit à sa mort.⁸⁹

Bien entendu, on retrouve le dessein de la civilisation qui, à travers le mythe du héros, façonne les visées collectives : « le Moi symbolisé par le héros est essentiellement un porteur de culture, et non un exhibitionniste égocentrique⁹⁰ ». Quant aux études psychanalytiques, elles ont vu dans le mythe du héros les « représentations symboliques de la psyché totale⁹¹ », où les épreuves qu'il a encourues mènent inévitablement à sa mort, qui n'est en fait qu'une représentation symbolique d'un accès à un stade de maturité. Dans l'approche psychanalytique, les différents stades du cycle que traverse le héros dans son périple illustrent en fait les passages obligés dans le développement de l'individu, de la naissance à la mort. C'est d'ailleurs par la mort que le Moi se réalise ; par ce sacrifice qu'accomplit le héros, le trépas devient la nécessaire étape à la résurrection⁹². Les héros traversent ces péripéties malgré les obstacles, les embûches afin de réaliser leur destin, même si bien souvent ils sont « punis ou tués pour leur *hybris* (tentation d'orgueil)⁹³ ». Comme nous l'avons vu avec Campbell, le mythe du héros dans l'approche psychanalytique inclut la plupart du temps un segment où le héros doit accepter

⁸⁷ *Ibid.*, p. 228.

⁸⁸ M.L. Von Frang, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 128.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁹¹ *Ibid.*, p. 112.

⁹² *Ibid.*, p. 120.

⁹³ *Ibid.*, p. 131.

une partie sombre de lui-même (puissances destructrices) pour enfin accéder à un état qui lui permet de surmonter les épreuves et de réaliser sa destinée, sa mission, ou vaincre un dragon⁹⁴.

En bref, l'approche psychanalytique et la méthode de Campbell permettent de schématiser à sa plus simple expression le message que le mythe semble livrer par des représentations diverses. L'être humain a eu recours aux mythes pour expliquer sa situation, et il semble évident que les mythes d'aujourd'hui, au moyen du cinéma, font appel aux mêmes aspects fondamentaux de la quête humaine. Dans la prochaine section, nous tenterons de cerner comment le mythe se met en image.

1.2.1.3 L'image, cette « transmetteuse » du mythe

1.2.1.3.1 Iconographie et pouvoir

Aucune image n'est innocente.⁹⁵

Bien des siècles séparent les premiers totems des films hollywoodiens, mais l'image utilisée au service du mythe, de la croyance ou de la propagande opère de la même façon : « Chaque âge a sa langue maternelle. L'idole s'est expliquée en grec; l'art en italien; le visuel en américain. Théologie, Esthétique, Économie. Et ceci reflète cela⁹⁶».

Nous considérons que mythes et représentations sont intimement liés depuis les premières cultures humaines et, par extension, mort et images sont indissociables : « Décomposition par la mort, recomposition par l'image⁹⁷ ». À l'instar du phénomène religieux, la naissance de l'image pour Debray serait liée aux rituels face à la mort. Le besoin de représenter les choses proviendrait d'une hantise profonde de l'homme face à ce qui disparaît, et qui exige d'être « domestiquée ». Peut-être même que cette nécessité de représenter serait, selon le philosophe Henri Bergson, « une réaction défensive de la nature⁹⁸ » au caractère inéluctable de la mort.

La nécessité de faire une image a peut-être été appelée par le désir de montrer « *ce je-ne-sais-quoi qui n'a de nom en aucune langue*⁹⁹ ». Ces premières représentations visaient-elles à « faire un double du mort pour le maintenir en vie, et par contrecoup, ne pas voir ce je-ne-sais-quoi en soi, ne pas se voir

⁹⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁹⁵ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Paris, Folio essais, 2007, p. 153.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 289.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁸ Henri Bergson in *Ibid.*, Debray, p. 40.

⁹⁹ Debray, *op.cit.*, p. 37.

soi-même comme presque rien. Inscription signifiante, ritualisation de l'abîme par dédoublement spéculaire¹⁰⁰». En fait, génie plastique et rituels auraient peut-être une origine commune : « Le travail du deuil passe ainsi par la confection d'une image de l'autre valant pour délivrance. Si cette genèse est confirmée, la sidération devant la dépouille mortelle, éclair fondateur de l'humanité, porterait avec elle à la fois la pulsion religieuse et la pulsion plastique¹⁰¹».

Comme le suggère Debray, les premières sociétés humaines ont composé avec « plus de morts que de vivants¹⁰²». Ainsi, les ancêtres de ces premières peuplades occupaient un espace considérable dans l'organisation de leurs civilisations. Les morts des premières civilisations acquéraient donc une présence par la représentation. De ces représentations d'ancêtres, le mythe prenait le pas sur le véritable souvenir et la mémoire. Ce qui vient de l'au-delà impose nécessairement le respect et, par extension, acquiert du pouvoir et en donne au médiateurs.

1.2.1.3.2 Iconophobie et iconoclasme

Comme l'image est pouvoir, un contrôle est nécessairement exercé sur la diffusion de l'image. Malgré les nombreux interdits de représentation dans les traditions juive et musulmane, et dans la tradition chrétienne, l'histoire aura tôt fait de déjouer ceux-ci. Comment maintenir des mythes en vie sans recourir aux représentations? Le texte et la parole se butent aux limites intrinsèques des langues humaines; quant à l'image, elle permet de faire voyager le mythe à travers la barrière des langues et, par extension, l'image permet de magnifier le message. Il faut montrer pour fasciner et séduire; c'est ce que l'iconographie chrétienne a rapidement compris : « Comment faire croire à l'Enfer, au Paradis, à la résurrection, sans les montrer? Sans faire rire, pleurer ou trembler¹⁰³». Pour Debray, l'écriture seule ne peut suffire, il faut user de propagande visuelle¹⁰⁴.

L'image fait plus que permettre une diffusion parmi les illettrés; elle a le « don de souder la communauté croyante¹⁰⁵». Le peuple chrétien s'est constitué petit à petit, contrairement à la notion de peuple élu reposant sur la filiation de la tradition juive. C'est donc par des représentations communes et rassembleuses que le christianisme pouvait susciter l'adhésion. L'Église a donc recouru entre autres

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰² *Ibid.*, p. 41.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 126.

à l'image¹⁰⁶, au fil des siècles, avec un appétit de plus en plus important. Luttant contre des traditions où l'image transportait le mythe, l'Église n'avait d'autre choix que d'utiliser l'idole à son tour pour « organiser des appareils d'autorité, unifier des territoires et des nations¹⁰⁷ » par l'utilisation « d'un minimum visuel, le minimum vital de l'institutionnalisation¹⁰⁸ ». Les représentations se développeront au fil des siècles avec des styles et des orientations propres à chaque époque. Le Christ, dans son agonie et sa résurrection, et la Vierge Marie devenant des icônes par lesquelles les différentes époques se sont synthétisées par et dans l'image. Mises en valeur dans les rituels, ces représentations ont modelé la subjectivité des spectateurs, influençant les comportements et définissant le type d'existence. Et cette image n'est pas qu'une reproduction du mythe ou de l'idée. Debray rapporte qu'au XVIII^e siècle en Angleterre, l'image du Christ était d'une certaine façon perçue comme le Christ lui-même.

Pour faire voyager et perdurer ses mythes fondateurs, l'Église a fait usage des différents médias de communication. Les médias de masse du XX^e siècle ont aussi rapidement été mis à contribution. Deux ans après l'invention du cinéma, soit en 1897, *La vie et la passion* de Jésus-Christ (Georges Hatot et Louis Lumière) est captée sur la pellicule¹⁰⁹. Le père Bailly, l'inventeur d'un projecteur de cinéma qu'il nomme « L'Immortel », appelle à l'utilisation du cinéma pour diffuser les « grandes vérités chrétiennes » - comme elles le sont « dans les vitraux, les tableaux, les statues et les fresques¹¹⁰ ». Ce que Debray formule, concernant le mythe chrétien « un produit, un moyen d'action et une signification¹¹¹ », peut s'appliquer à la puissance de la cinématographie. Cette formule de Debray s'applique bien à la prochaine section qui se concentre sur le cinéma en tant que véhicule du mythe américain.

1.2.2 Le cinéma hollywoodien comme vecteur essentiel des mythes américains

Il nous semble évident que le cinéma hollywoodien est aujourd'hui un des vecteurs les plus importants de la diffusion des mythes contemporains et des anciens en quelque sorte revisités. Du théâtre grec au cinéma des grands studios, il semble y avoir eu une suite ininterrompue de récupération et de réactualisation des mythes héroïques des premières civilisations. Il y a deux mille

¹⁰⁶ En 787, lors du Concile de Nicée II, le culte des images est autorisé et encouragé en prenant soin de distinguer le culte de *dulie* adressé aux créatures représentées et le culte de *latrie* adressé à Dieu. C'est également à ce concile que l'Église spécifie qu'elle est dépositaire de « la conception et la transmission des images ».

¹⁰⁷ Debray, *op.cit.*, p. 121.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 133.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 146.

ans, les premiers conteurs captivaient leur auditoire par le choix de leurs mots, leurs intonations et leur gestuelle. Aujourd'hui, le cinéma accentue le réalisme des mythes représentés avec des effets techniques qui vont des sièges vibrants aux effets 3D. À travers les siècles, les mythes ont démontré leur capacité d'adaptation d'une génération à l'autre, et ce, « à la lumière de son expérience et de ses priorités¹¹²».

1.2.2.1 Le thème privilégié des mythes américains : le rêve américain

Que les morts ne soient pas morts en vain.¹¹³

Si l'on retient la définition toute simple du rêve américain comme la promesse que « les lendemains seront meilleurs », nous pouvons relever des dizaines de films hollywoodiens dont la conclusion se déroule à l'aube avec un magnifique lever du soleil. Qu'il s'agisse, entre autres, de films de science-fiction *Matrix Revolutions* (Andy et Larry Wachovski 2003) ou *Spider-Man 3* (Sam Raimi, 2007), où les dernières séquences présentent un soleil radieux se levant sur la cité américaine apaisée. Nous pourrions également citer des drames historiques comme *Pearl Harbor*, et l'adaptation de classiques de la littérature américaine comme *Les Raisins de la colère* (John Ford, 1940) – dont le finale du roman a été modifié en *happy end*¹¹⁴ : l'aube se lève à la campagne; la suite du monde est ainsi assurée par le sacrifice des héros. Le dicton américain selon lequel « aujourd'hui ne peut être meilleur qu'hier et moins bien que demain¹¹⁵ » est illustré de façon quasi industrielle par le cinéma d'Hollywood.

La construction des États-Unis s'est effectuée en repoussant la frontière de l'Ouest. Tout l'imaginaire de la conquête s'édifie sur la recherche permanente de nouvelles terres, de terres plus fertiles. Il y a dans cette quête vers l'Ouest une forme de recherche d'absolu. L'imagerie des vastes territoires vierges qui ont fait légende en Amérique et qui sous-entend qu'il reste encore beaucoup à faire et à conquérir sont monnaie courante dans le cinéma hollywoodien. Bien plus, le *happy end* des *blockbusters* réactualise de façon inlassable que le projet de la construction de l'Amérique est inachevé, et qu'il se construit sur les exploits héroïques :

¹¹² Melvyn Stokes, Reynold Humphries, et Gilles Menegaldo, *Cinéma et Mythe*, Paris, La Licorne, 2003, p. 5.

¹¹³ Abraham Lincoln in Marie-Christine Pauwels, *Le rêve américain*. Paris : Hachette, 1997, p. 9 (Célèbre discours de Gettysburg de 1863 dans lequel Lincoln appelait ses compatriotes en pleine guerre de Sécession à ne pas trahir l'idéal originel des Pères fondateurs.)

¹¹⁴ Pauwels, *op.cit.*, p. 59.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

Chaque Américain se voit sans cesse rappeler qu'il est toujours censé faire mieux. Et il est un fait que la course commence très tôt, les enfants américains étant très jeunes imprégnés des schémas exigeants de la réussite. Parfois jusqu'à la caricature : que l'on songe aux crèches modèles axées sur-apprentissage [*sic*] précoce, ou aux concours de beauté pour mini-miss, terrifiants miroirs du monde adulte et de son détournement de valeurs. La société américaine devient alors une sorte de « dictature sans dictateur », pour reprendre les termes d'Albert Béguin (*Réflexions sur l'Amérique...*, Esprit, 1951)¹¹⁶

1.2.2.1.1 Le rêve américain comme composante principale du cinéma hollywoodien

Cette grande nation résistera comme elle a toujours résisté, vivra et prospérera.¹¹⁷

Construit par des immigrants de Russie et d'Europe (Goldwyn, Zukor, Warner), la ville d'Hollywood est elle-même un exemple de la réalisation du rêve. L'adhésion des bonzes du cinéma aux valeurs américaines s'apparente à un « serment d'allégeance à la nouvelle patrie¹¹⁸ ». Construite sur la côte Ouest américaine où le climat est idyllique, Hollywood ne manquera pas d'exploiter la conquête de l'Ouest en tant que partie du rêve. Les films américains sont régulièrement construits sur le schéma que le héros se réfugia à la campagne, dans la nature pour retrouver son essence. Produits dans la tradition des *blockbusters* hollywoodiens, les films *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) et *War of the Worlds* (Steven Spielberg, 2005), représentent la campagne américaine comme le lieu des « vraies » valeurs.

Par conséquent, le cinéma étant en soi un des meilleurs véhicules du rêve, il est d'autre part le « miroir d'une Amérique idéalisée¹¹⁹ ». Les gentils y sont récompensés et les méchants, sanctionnés. La production hollywoodienne a pour objectif de divertir, et le monde qu'on présente à l'écran est « un univers de substitution où le monde réel est reconstruit selon les critères propres au rêve¹²⁰ ».

Le cinéma projette inlassablement pendant plusieurs décennies (plus particulièrement les années 1930 à 1960) un portrait idéalisé des États-Unis. À ce titre, Walt Disney est certainement un des artisans les plus importants de l'imagerie cinématographique populaire des États-Unis. L'ensemble de son œuvre, qui passe du cinéma aux parcs d'attractions, est riche en éléments pour expliquer la « mutation que subit le Rêve¹²¹ ». L'emploi d'artifices et d'effets spéciaux dans cette industrie n'est qu'une tactique pour « masquer la vacuité réelle du contenu¹²² ». Les parcs thématiques de Disney sont en fait construits

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁷ Franklin Delano Roosevelt (premier discours d'investiture, 4 mars 1933) in Pauwels, *op.cit.*, p. 139.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹²¹ *Ibid.*, p. 62.

¹²² *Ibid.*, p. 62.

à l'image des représentations que les adultes se font de l'enfance, et logés dans des décors totalement artificiels :

Le Rêve ne vit que grâce aux magiciens qui parviennent à faire illusion en faisant miroiter strass et paillettes. Il n'est dans ce cas plus conçu comme la vision d'une réalité à venir et d'un avenir meilleur, mais comme un leurre, qui permet au contraire de fuir une réalité décevante. Devenu une fin en soi, il ne génère plus d'action, il se substitue à elle. Cette conception, si éloignée du Rêve initial, ne peut que laisser songeur.¹²³

1.2.2.2 Le *cinémythographe* hollywoodien et son appareil mythidéologique

Cinéma de célébration, ces films remplissent le rôle qui leur a été assigné. Célébrer, c'est en effet accomplir solennellement un acte ou un événement important, c'est aussi marquer l'événement par une cérémonie, un rituel, comme on célèbre chaque année, sous une forme identique, une victoire ou un fait mémorable ; c'est encore faire publiquement et avec force l'éloge, la louange d'un personnage exceptionnel. [...] Et il est tout à fait manifeste que ces films célèbrent à grands coups de trompe la grandeur de la nation américaine et l'extraordinaire ascension de ses héros du panthéon de l'humanité.¹²⁴

Comme le souligne Jean Ungaro, par la répétition du spectacle, le cinéma américain a un impact inouï sur son public dans la diffusion de ses mythes. La première expérience au cinéma est bien souvent un souvenir impérissable. Découvrir Blanche-Neige ou un quelconque film sur grand écran est pour un enfant un moment d'intenses émotions, où l'expression « plus grand que nature » prend tout son sens. L'obscurité de la salle, l'ambiance sonore, le fauteuil feutré, le silence cérémoniel et le faisceau lumineux qui oscille sur la toile contribuent à magnifier l'expérience. Mais ce qui, par-dessus tout, marque l'expérience au cinéma, c'est cette *histoire* que Claude Lévi-Strauss présentait comme hybride parce qu'elle peut se manifester sans mots particuliers, dans les formes les plus diverses¹²⁵, y compris la forme cinématographique. Transposés au cinéma, les mythes prennent un nouvel aspect, et le récit se pare des caractéristiques de l'époque sur le plan du discours comme sur le plan esthétique.

L'appareil cinéma est, de l'avis de plusieurs, un des véhicules de diffusion du mythe les plus efficaces que l'être humain ait mis au point. Comme le cinéma est une activité fondamentalement immersive, le confort du lieu de réception, le soin porté à la suppression de tout élément susceptible de détourner l'attention, et la somme des artifices mis en place pour transformer la représentation en expérience procure toute la puissance évocatrice de ce procédé. Nombreuses sont les études qui ont comparé les mécanismes du cinéma et du rêve; la psychanalyse et le cinéma ont d'ailleurs de nombreux points en communs :

¹²³ *Ibid.*, p. 62.

¹²⁴ Jean Ungaro, *Américains héros de cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 112.

¹²⁵ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 232.

Nous sommes dans un rêve, et le rêve nous plaît au point que, bercés par l'illusion, nous oublions de penser, de réfléchir, de prendre de la distance. Emportés par la fable, nous ne savons plus analyser la nature trompeuse du discours qui nous est tenu. Comme l'image de la mère bienveillante et protectrice, comme la figure du père, porteur de la loi et de l'ordre, ces images nous touchent dès l'enfance et, bien qu'elles en conservent le charme pervers longtemps après que nous ayons quitté cet âge pour devenir adultes, bien qu'elles appartiennent toujours à notre univers familier, même si nous nous défendons, elles n'en demeurent pas moins obstinément abjectes.¹²⁶

Si ce n'était que la capacité d'évocation de ce fabuleux appareil... Encore faut-il lui ajouter le formidable arsenal de diffusion du cinéma hollywoodien qui *primo* dispose d'une industrie phénoménale en termes de production, de distribution et de diffusion en salles; *secundo* de par sa facture formatée, testée et minutieusement réglée, qui relègue les autres types de représentations cinématographiques à un statut de cinéma artisanal et dans bien des cas confidentiel. Sans entrer dans les détails, « les crises » des cinémas nationaux sont là pour le prouver; au Québec ou en France, la production nationale doit se contenter d'un taux de fréquentation des productions locales inférieur à la fréquentation des films d'origine américaine¹²⁷. L'industrie du cinéma hollywoodien a le pouvoir et le réseau nécessaires pour étendre l'hégémonie américaine et ainsi contribuer à façonner les imaginaires au-delà de tout ce que le monde a connu jusqu'à maintenant¹²⁸.

Au-delà de la diffusion en salles, il faut également considérer que toute la production hollywoodienne peut miser sur un système de diffusion qui procède par étapes, et dont l'efficacité n'est plus à démontrer. Qu'il s'agisse des campagnes promotionnelles qui atteignent des sommets inégalés (on parle de plus de 150 millions de dollars sur un budget de 400 pour le lancement du film *Avatar*¹²⁹ [James Cameron, 2009], lui octroyant *ipso facto* le statut de film mythique avant même sa sortie) ou de la couverture médiatique qui entoure ces lancements, le film est à la fois véhicule du mythe et événement mythique. Tout cet aspect du film, qui devient lui-même un mythe, est également particulièrement intéressant. Les anecdotes de tournage, les idylles amoureuses entre les acteurs, les discordes de studios, les cascades qui tournent mal et les tentatives de censure contribuent à exacerber les attentes pour la sortie d'un film et la transformer en « événement planétaire ». Ce

¹²⁶ Ungaro, *op.cit.*, p. 77.

¹²⁷ En 2008, les parts de marché du cinéma américain sur le territoire québécois étaient de 79,09 %. Source : Cinéac dans <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/226251/les-recettes-en-salle-du-cinema-quebecois-ont-regresse-de-2007-a-2008>. En France : Les films français ont obtenu une part de marché de 36,6 % en 2007 et 45 % en 2008 selon le site <http://www.france24.com/fr/20090107-france-cinema-frequentation-hausse-record-film-francais-entrees>.

¹²⁸ Bien sûr, on peut mentionner l'industrie cinématographique indienne, dont la production bollywoodienne est particulièrement vivante; mais, bien que cette production soit abondante, force est d'admettre que comparée à la production américaine, son taux de pénétration est particulièrement limité. D'autre part, on pourrait relever que la production soviétique du début du XX^e siècle avait aussi une cinématographie qui carburait aux mythes ostentatoires; toutefois, la teneur et le rayonnement résolument restreint de cette production la réduisent à l'ordre d'anecdote historique, ne servant, bien souvent, que d'élément de comparaison.

¹²⁹ Josh Dickey, "Avatar's" True Cost – And Consequences, <http://www.thewrap.com/article/true-cost-and-consequences-avatar-11206?page=1>, (2 juin 2012)

phénomène de mythification du film avant sa sortie est d'ailleurs une méthode des studios hollywoodiens depuis les années 1930¹³⁰.

Terminons sur l'aspect technique du cinéma hollywoodien en soulignant que la diffusion en salles n'est qu'une étape dans la longue chaîne de diffusion de l'objet cinématographique, puisqu'il faut aussi compter la sortie en DVD, *Blu-ray*, coffret spécial, transmission par les chaînes câblées et reprises *ad nauseam* sur les chaînes généralistes. Il y a fort à parier qu'Homère aurait certainement apprécié l'efficacité de cette fabuleuse machine; mais, c'est probablement du côté des institutions politiques et économiques des siècles passés que cet appareil de diffusion idéologique et d'embrigadement aurait fait des envieux. Une civilisation doit canaliser l'ensemble des forces qui la constitue pour faire progresser son idéal, et le cinéma dispose des moyens nécessaires pour mettre en images les moyens et les visées tout en générant l'adhésion.

La notion d'idéologie dans les médias de masse a été explorée par différents théoriciens au fil du XX^e siècle (École de Francfort, Structuralisme, Poststructuralisme). À ce titre, le cinéma commercial est perçu comme l'un des instruments de l'idéologie capitaliste dominante. À travers l'expression de mythes, les institutions peuvent définir et structurer une vision du monde, agissant ainsi concrètement sur la construction identitaire individuelle, sociale et nationale. Hollywood, étant constitué comme une industrie, se trouve par ricochet indéniablement dépendant de l'opinion publique et de l'appareil gouvernemental. Nous explorerons dans la prochaine section ce que l'École de Francfort a identifié comme leitmotiv de l'industrie culturelle.

1.2.2.3 Formatage des masses: quelques apports de l'École de Francfort

1.2.2.3.1 Les idées-clés de l'École de Francfort

Tous deviennent des employés dans une civilisation d'employés.¹³¹

Toutes les sociétés ont cherché à « dompter les instincts révolutionnaires aussi bien que les instincts barbares¹³² ». La grande différence avec la civilisation industrialisée, c'est que cette dernière a les moyens techniques de représenter et de diffuser les façons par lesquelles les individus peuvent vivre leur « vie impitoyable ». Au XVIII^e siècle, Kant prévoyait l'avancement de l'humanité par la raison;

¹³⁰ Stokes, *op.cit.*, p. 210.

¹³¹ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris : Gallimard/tel, 1974, p. 162.

¹³² *Ibid.*, p.161.

Theodor W. Adorno et Max Horkheimer suggèrent plutôt qu'il y a eu rupture dans l'évolution de la raison humaine, et que celle-ci a été détournée de ses objectifs premiers. Cela implique, par le fait même, que la raison humaine peut être orientée, et que toute société totalitaire ou démocratique se retrouve à la merci de ceux qui orientent l'esprit du temps. En fait, on peut parler de la raison instrumentale. Par instrumentalisation, nous entendons ici le fait de « se servir de quelqu'un ou de quelque chose pour parvenir à ses fins » et de ne le concevoir que comme tel. C'est donc en empêchant le développement de l'autonomie des individus à choisir librement par eux-mêmes, que l'industrie culturelle affecte les conditions de base pour l'établissement de véritables démocraties. Ce système n'a plus rien à voir avec le principe de liberté puisque, pour l'École de Francfort, l'industrie culturelle vise à ce que les individus se conforment. La raison ne domine plus seulement la nature, mais également l'humanité et sa capacité à évoluer.

L'industrie culturelle travaille donc à générer des produits standardisés afin de manipuler les masses. En d'autres termes, la production de biens de consommation est placée comme valeur suprême au-devant des projets d'émancipation des individus. Ce qui fait dire à Adorno et Horkheimer que l'effet total de l'industrie culturelle est l'anti-Lumières (*anti-enlightenment*). Ce qui représentait, durant les Lumières, la domination progressive de la nature provoque maintenant une "*mass deception and is turned into a means for fettering consciousness*"¹³³.

L'École de Francfort développe donc la théorie critique de la société en puisant dans les théories freudiennes et les travaux de Marx. Le projet de l'École de Francfort s'inscrit dans l'esprit de l'émancipation du prolétariat. Pour ce courant, la raison qui, dans la perspective des Lumières, visait l'émancipation des hommes, devient plutôt une arme redoutable à l'époque contemporaine. La raison s'instrumentalise et devient le véhicule d'intérêts particuliers. Il y a rupture dans l'évolution de la raison puisque celle-ci ne cherche plus à faire progresser le genre humain, mais plutôt à servir des intérêts particuliers.

Selon ce courant, toutes les sociétés modernes ne sont pas à l'abri du fascisme, parce qu'elles recèlent toutes des relents autoritaires. Ces sociétés trouvent leur force dans les individus qui ont un moi faible, et qui acceptent de s'en remettre au pouvoir pour assurer leur confort. Qu'il s'agisse de l'Allemagne nazie ou des États-Unis obnubilés par les médias de masse - qui présentent *ad nauseam* des images de consommateurs satisfaits - l'École de Francfort considère que le résultat de soumission

¹³³ *Ibid.*, p. 106.

des masses est le même. Parce que les deux assurent, par différents moyens, l'adhésion de la vaste majorité à la société autoritaire.

Dans cette vision de la société, la liberté formelle est garantie ; chacun a la possibilité de penser comme il le veut. D'autre part, les individus sont intégrés dès leur plus jeune âge aux institutions sociales; ainsi embrigadés, ils sont entraînés à assimiler les buts et les objectifs de ce seul système. L'industrie culturelle a aussi pris en charge « la fonction civilisatrice¹³⁴» par sa production de biens de consommation.

Le client ou le consommateur doit être séduit par les plaisirs exaltés ; la machine de l'industrie culturelle n'a d'autre visée que de « subjuguer le client qu'on se représente distrait ou récalcitrant¹³⁵». Il doit se contenter à travers l'ensemble des produits offerts, autrement dit, choisir parmi ce qui est toujours semblable. De toute façon, la pérennité de cet ordre économique repose sur les promesses sans cesse renouvelées qui génèrent à la fois désir, satisfaction et frustration - ce que les auteurs illustrent par l'exemple de la spectatrice qui se plaît à s'identifier à l'actrice personnifiant une simple employée, mais qui constate que la star représente un idéal inatteignable. Cette société se réduit pour les auteurs à un système fasciste :

Tous se pressent comme dans la crainte de manquer quelque chose. On ne sait pas très bien ce que l'on risque de manquer, mais l'on sait que l'on n'a de chances qu'en participant. Le fascisme, lui, espère exploiter l'entraînement donné ainsi par l'industrie culturelle à ce public avide de gratifications pour l'organiser et l'embrigader dans ses bataillons réguliers.¹³⁶

1.2.2.3.2 Structure de l'industrie culturelle

Adorno suggère que l'expression « industrie culturelle » réfère à la standardisation des choses elles-mêmes, comme le genre cinématographique du western. Par ailleurs, l'expression représente également la "*rationalisation of distribution techniques*", qui ne doit pas être confondue avec les procédés de production¹³⁷. L'industrie culturelle est en fait la somme des produits culturels diffusés par les moyens techniques à la disposition du marché : radio, disques, livres, revues, films. À l'ère capitaliste, la production est destinée au marché, négligeant ainsi des objectifs vertueux et émancipateurs comme l'expérimentation artistique, les démarches esthétiques ainsi que l'avancement des consciences et du genre humain. La culture de masse sur laquelle s'appuie l'industrie est en fait un

¹³⁴ *Ibid.*, p. 175.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 172.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 170.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 100.

« instrument de domination idéologique¹³⁸ », qui produit et met en scène des stéréotypes. Les biens sont conçus non pas pour satisfaire les désirs des humains, mais dans l'optique de réaliser le plus de profits en vue d'augmenter le capital, et ainsi d'assurer la domination par la classe au pouvoir. Cette autorité détenue par l'industrie culturelle pose d'abord comme problème que les détenteurs du pouvoir décisionnel dans ce secteur sont peu nombreux et qu'elle est entre les mains des classes possédantes. Ensuite, bien que ce pouvoir d'action soit énorme, l'expression de celui-ci ne vise pas le changement des mentalités.

En fait, l'industrie culturelle prétend répondre aux besoins du public en matière de divertissement, mais ses produits sont conçus en fonction d'une logique marchande. C'est donc à travers l'amusement des consommateurs que l'industrie implante les éléments qui rassurent le public sur les structures de notre monde, tout en garantissant sa pérennité. Le pouvoir évocateur de cette industrie permet de dompter et d'aliéner les consciences des individus. En éliminant ainsi la subjectivité humaine, l'industrie culturelle anéantit tout espoir de remise en cause du *statu quo* et, par extension, de changement.

L'art n'a que faire de la tradition, et c'est ici que s'opère la fracture entre la démarche véritable et la production de masse. L'industrie culturelle est basée sur la reproduction en série, où la « différence se limite dans la dose de tape-à-l'œil¹³⁹ ». À cet égard, la représentation de la mort dans le cinéma américain n'échappe pas à cette standardisation des images.

« Cette phase de la culture de masse, comparée au libéralisme avancé¹⁴⁰ » exclut toute forme de nouveauté. Selon les auteurs, tout ce qui n'a pas été expérimenté comporte trop de risques pour l'industrie sur le plan économique, mais également sur l'aspect idéologique. Par ailleurs, elle est certainement l'une des industries les plus fragiles puisque, contrairement à d'autres comme l'acier, le pétrole et le blé, elle dépend des institutions financières et politiques de par la nature de sa production et, doit-on le rappeler, relève d'un besoin artificiel.

Seules les entreprises, qui peuvent se permettre les frais exigés par les agences publicitaires, sont en mesure de « pénétrer comme vendeurs sur ce qui n'est plus qu'un pseudo marché¹⁴¹ ». Les produits qui ne bénéficient pas de la publicité sont d'une certaine façon diminués symboliquement. Les frais et les revenus de publicité se partageant entre les membres d'un même cercle, le contrôle des destinées

¹³⁸ Monde diplomatique, *op.cit.*, p. 21.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 171.

de l'industrie culturelle est donc réaffirmé. Étant seule dépositaire de la représentation du monde, elle « se contente de la répéter cyniquement¹⁴²».

La crainte énoncée par l'École de Francfort se situe plutôt dans les perspectives que peut engendrer un tel système. L'individu produit par l'industrie culturelle doit être gavé sans relâche, afin de le maintenir dans un état qui supprime la remise en cause du théâtre de la réalité capitaliste. « Le spectateur ne doit pas avoir à penser par lui-même¹⁴³», et la réalité construite pour les individus exige que soient supprimées toutes les possibilités de résister¹⁴⁴. Comment peut évoluer une telle machinerie qui se satisfait par elle-même, et dont la puissance n'est garantie que par les avancées techniques ? Pour les auteurs, ces avancées techniques ne font qu'accroître le pouvoir de l'industrie culturelle.

D'autre part, il n'est pas étonnant que cette industrie soit issue des pays industrialisés parce que - bien que l'idée de satisfaire la foule avec du « pain et des jeux » ne date pas d'hier - ce sont les moyens techniques de reproduction, et ses innovations, qui permettent à l'industrie culturelle de réaliser son projet et de maintenir son pouvoir sur un seul et grand marché. Le public affectionnerait particulièrement les effets techniques, accordant ainsi peu d'intérêt au contenu des biens culturels produits.

1.2.2.3.3 La *pseudo-individualité*

Là où cette industrie culturelle opère le plus efficacement, c'est en dénaturant les « réactions les plus intimes¹⁴⁵» des individus envers eux-mêmes. Adorno et Horkheimer suggèrent que la spécificité des hommes est remplacée par une réification de ce que l'industrie culturelle a établi qu'un homme devrait être. C'est-à-dire que les émotions les plus personnelles sont même forgées par la somme des représentations auxquelles les individus sont exposés à travers les médias de masse, limitant ainsi le spectre des possibilités de l'espace intérieur et confinant la notion de spécificité et d'individualité à des accessoires d'apparat.

Les plus petites habitudes de vie comportent dorénavant, et de façon irréversible, une part d'influence qui provient de l'industrie culturelle. Être soi, c'est être à travers les modèles exposés par ce système. C'est ce que les auteurs appellent la *pseudo-individualité*. L'identité est ainsi réduite « à un

¹⁴² *Ibid.*, p. 156.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 176.

produit breveté déterminé par la société, et que l'on fait passer pour naturel¹⁴⁶», supprimant ainsi toute notion d'effort pour réaliser une réelle individuation.

Le mythe entretenu par l'industrie culturelle n'est rien de moins « qu'une parodie de la communauté humaine¹⁴⁷», tout comme l'était « la communauté de la nation » du régime nazi. L'imposition de ce système, même si elle se fait sans la violence des régimes totalitaires, comporte en elle-même la terreur contre la marginalité. Il n'y a de salut qu'à l'intérieur de ce système ; le stéréotype permet de fixer les représentations du monde et, à travers elles, le marginal est nécessairement considéré comme suspect. L'intégration vise à être totale, comme dans le *modus operandi* fasciste, en cassant « toute velléité de rébellion¹⁴⁸». Les représentations du tragique servent à « menacer de détruire ceux qui ne coopèrent pas¹⁴⁹». De toute façon, toute révolte contre l'industrie culturelle n'est que le fruit d'un objet de ce système¹⁵⁰. Il ne semble pas exister d'échappatoire à ce système d'embrigadement : « [...] Le seul moyen de se soustraire à ce qui se passe à l'usine et au bureau, c'est de s'y adapter durant les heures de loisirs. [...]»¹⁵¹

Par conséquent, les loisirs deviennent les lieux de reproduction du réel. Que ce soit dans les livres, à la radio, au cinéma ou dans les magazines, sans cesse le monde nous est reproduit et confirmé tel que nous le connaissons : « L'amusement est le prolongement du travail¹⁵²». Tout comme les dessins animés de *Donald Duck* sont une caricature du réel: le canard se faisant taper sur la tête provoque l'hilarité du public, qui trouve ainsi sa catharsis dans ce spectacle où l'on met en scène sa propre réalité. La reproduction incessante du réel à travers les techniques employées par les médias de masse impose, justifie et réifie l'ordre maintenu artificiellement par l'industrie culturelle : « C'est la reproduction du processus du travail lui-même¹⁵³ » qui est sans cesse présentée. Un peu comme un héros qui meurt après avoir sagement accepté la fatalité de réinstaurer l'ordre.

L'amusement apparaît donc comme une forme d'idéal, avec lequel les masses s'abreuvent de stéréotypes. Pour Adorno et Horkheimer, « s'amuser signifie être d'accord¹⁵⁴ » ; c'est dans l'amusement que l'individu est invité à ne penser à rien, « à oublier la souffrance même là où elle est

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 146.

¹⁵² *Ibid.*, p. 145.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 146.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 153.

montrée¹⁵⁵». Le problème n'est pas que l'industrie culturelle propose de l'amusement, mais plutôt qu'elle y confine les spectateurs en évitant de proposer d'autres avenues.

Malgré l'aspect rigide de l'industrie culturelle, Adorno et Horkheimer suggèrent que les masses tombent souvent dans le piège d'une exigence vertueuse plus stricte encore que celle de l'industrie culturelle. Le caractère rassurant des balises morales pousse certains à une application plus rigoureuse des sanctions. Les auteurs citent en exemple le Code Hays sur la production cinématographique, que nous avons présenté précédemment, et les multiples campagnes de resserrement des règles à l'égard de l'industrie cinématographique : « Le destin tragique devient ce juste châtiment en quoi l'esthétique bourgeoise a de tout temps aspiré à le transformer. La morale de la culture de masse est la forme dégradée de la morale des livres d'enfants d'hier¹⁵⁶».

1.2.2.4 Quelques ressorts mythidéologiques

1.2.2.4.1 Le peuple élu

Il est de notre pouvoir de recommencer le monde. Une situation semblable ne s'est pas présentée depuis l'époque de Noé.¹⁵⁷

Comme en fait foi cette citation de Thomas Paine, les racines religieuses des États-Unis sont encore profondément ancrées dans la culture américaine. Le peuple étatsunien est souvent illustré comme le peuple élu de Dieu à travers les différentes représentations cinématographiques grand public, lesquelles ont joué un rôle important dans la constitution d'une image des États-Unis. Les mythes américains ont été mis en image et ainsi propulsés au côté des grandes mythologies de l'histoire : « première immigration, guerre d'indépendance, guerre de Sécession, conquête de l'Ouest, les deux guerres mondiales, guerre du Vietnam, domination de l'espace...¹⁵⁸» De par les moyens techniques et les soins portés à la simplification de récits et d'événements complexes, ces films inspirés d'événements historiques ont permis de réifier le mythe des États-Unis. En fait, le mythe de l'Amérique, réinterprété et réactualisé de façon régulière dans le cinéma des grands studios, permet l'assimilation des valeurs américaines sans faire appel à la raison. Répondant aux attentes du public, le cinéma hollywoodien reformule le mythe originel des États-Unis des Pères fondateurs en entraînant les

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 153.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 160.

¹⁵⁷ Thomas Paine (1776 dans *Common Sense*) cité dans Ungaro, *op.cit.*, p. 17.

¹⁵⁸ Ungaro, *op.cit.*, p. 12.

spectateurs « toujours plus loin dans la fable¹⁵⁹ », tout en renforçant l'adhésion aux principes mythiques américains. Il serait erroné de prétendre que la récurrence de ces représentations fausse complètement la perception de la réalité; toutefois, le pouvoir simplificateur de ces images est « générateur d'idéologie¹⁶⁰ ».

La structure des films hollywoodiens repose bien souvent sur des prémices semblables : tout était paisible en sol américain jusqu'au moment où l'étranger, ou les « forces du mal », troubla la quiétude américaine (*Pearl Harbor*, *Transformers*). Peu importe qu'il s'agisse d'un drame historique ou d'une pure fiction, les États-Unis sont soudainement tirés du « rêve réalisé ». Pour Jean Ungaro, auteur du livre *Américains héros du cinéma*, l'idée « d'innocence renvoie à l'absence de souillure, aux notions de pureté, d'ignorance du mal, de naïveté, de simplicité d'esprit, d'ingénuité, de candeur », qui est au cœur de l'idéologie américaine. De l'avis d'Umberto Eco, c'est bien ce que le mythe a de scandaleux : il tente de se faire passer pour naturel¹⁶¹. Hollywood, encore ici, est un rouage de la machine idéologique : « Il est important de comprendre la déréalisation du réel pour saisir que le cinéma (ce cinéma-là) a une fonction de participation à la célébration de l'idée selon laquelle le monde est un spectacle produit par l'industrie américaine du cinéma¹⁶² ».

Plusieurs films issus des grands studios hollywoodiens empruntent aux symboles chrétiens (figure christique, résurrection, eschatologie). Les mythes bibliques, se trouvant au cœur des structures des grandes épopées de ce cinéma, permettent la réminiscence nécessaire à la justification idéologique de certains récits aux yeux du public. Par ailleurs, nous pouvons également relever le fait que les références aux textes religieux (*Independance Day*, 1996) et aux personnages bibliques (*The Awakening*, 2011), bien qu'elles échappent à la plupart des spectateurs non-initiés, foisonnent dans les productions hollywoodiennes. Qu'il s'agisse de citations bibliques, de noms de personnages dont l'évocation rappelle tout un univers mythique (Jacob, Jake, David), les films d'Hollywood regorgent de mentions intertextuelles.

La période des croisades est aussi réinterprétée dans les scénarios des productions hollywoodiennes comme *Star Wars*, où les empires du bien et du mal s'affrontent sur les plans idéologiques et militaires. Que les évocations et les références bibliques se présentent de façon ouverte (citations bibliques) ou inconsciente (images apocalyptiques), les récits hollywoodiens font appel à des schémas éprouvés. Il est intéressant à cet égard d'observer dans les films catastrophes le

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶¹ Umberto Eco cité dans Stokes, *op.cit.*, p. 45.

¹⁶² Ungaro, *op.cit.*, p. 117.

profil des types de personnage qui périssent; à titre d'exemple, le film *Independance Day* évoque de façon évidente la mort de prostituées et d'une personne homosexuelle¹⁶³. Même les extraterrestres semblent punir les « pécheurs » au sens biblique...

D'autre part, une des stratégies du cinéma hollywoodien est de faire passer l'idée que le monde est étatsunien. Un bon exemple est peut-être le finale du film *Independance Day*, où la victoire des États-Unis le 4 juillet contre les forces extraterrestres devient en fait le jour où le monde est délivré de l'envahisseur, laissant place à une célébration internationale. De production en production, l'industrie cinématographique hollywoodienne renforce ce mythe que le monde est sauvé ultimement par les États-Unis, par un citoyen étatsunien qui carbure aux idéaux et aux valeurs fondamentales du pays de l'Oncle Sam. De par cette répétition, il apparaît presque évident que seul un étatsunien est en mesure de défendre le monde.

Finalement, le mythe eschatologique ou mythe de fin du monde est au cœur du cinéma hollywoodien: le monde est souvent au bord du précipice. De cette évocation récurrente de la fin du monde, comme dans *The Day After Tomorrow*, *Independance Day*, *2012*, *The Avengers*, *War of the Worlds*, *Batman : The Dark Knight Rises*, etc., une seule idée semble se dégager : c'est l'Américain moyen qui trouvera la solution à la situation. La répétition de ce scénario dans les productions cinématographiques renforce la conception que ce mythe de l'apocalypse semble tout à fait probable. Qu'il s'agisse d'un météorite qui frappe la Terre (*Armagedon*), d'un virus qui anéantit la race humaine (*Twelve Monkeys*), d'un cataclysme environnemental (*The Day After Tomorrow*), d'une invasion extraterrestre (*Independance Day*) ou encore de la fin du monde « astronomique » (*2012*), le monde peut être détruit et l'antidote est un héros qui s'ignore; en contrepartie, il sait très bien qu'il est un fier citoyen des États-Unis.

1.2.2.4.2 Héros mytasuniens

Soit le héros est natif, héros parce que né aux États-Unis, Dieu ayant fait que naître Américain était naître héros. Soit il est consacré héros parce que, être d'exception, son excellente nature l'a fait naître ainsi (Dieu l'a voulu ainsi), il est l'élu de Dieu. La référence est ici explicite : le puritanisme, foi des premiers immigrants, s'appuie sur une lecture littérale des Écritures et sur une doctrine de la prédestination qui ne laisse pas de choix, chacun devient ce qu'il doit être de toute éternité. Soit le héros vient d'ailleurs, d'origine extra-terrestre ou fabuleuse, mais élevé sur la terre américaine par des parents américains. Soit encore il s'auto-désigne par sens du devoir ou par esprit de sacrifice. Soit enfin, il est poussé et désigné par les autres qui reconnaissent spontanément en lui « l'étoffe du héros ».¹⁶⁴

¹⁶³ Stokes, *op.cit.*, p. 54.

¹⁶⁴ Ungaro, *op.cit.*, p. 41.

Pour Ungaro, le type de film importe peu pour le cinéma hollywoodien; ce qui compte, c'est le principe du héros qui fait triompher l'idéologie étatsunienne. Le prototype du héros américain n'a pas besoin d'avoir « des compétences intellectuelles particulièrement développées, il suffit de lui attribuer une bonne dose d'ingéniosité et quelques accessoires extraordinairement puissants¹⁶⁵ ». C'est un homme ordinaire, placé dans une situation extraordinaire, qui commande le courage et l'abnégation au nom des idéaux des États-Unis. Tout Étatsunien moyen a ce qu'il faut pour sauver ce pays; il s'agit de faire appel à sa fibre patriotique.

Malgré son profil de "*boy next door*", le héros dispose d'un sixième sens pour repérer le mal, tout comme son public dont l'œil a été dressé pour être complice. Les esprits malfaiteurs sont parmi nous, il s'agit d'être vigilant. La plupart du temps c'est seul, comme les héros de l'Antiquité grecque, qu'il vaincra l'adversité. Si c'est avec l'aide d'un acolyte, on peut bien souvent le réduire à un rôle de faire-valoir, ou encore de femme séduisante aux charmes siliconés, bien souvent réduite à bénéficier des astuces du héros. À l'image de la profession de foi exigée à la Commission McCarthy, le héros hollywoodien va trouver et combattre les ennemis des États-Unis, promouvoir les valeurs traditionnelles américaines et « chasser de l'esprit des citoyens des États-Unis tout désir d'entreprendre la moindre action qui ne soit pas conforme aux idéaux grandioses de la nation élue¹⁶⁶ ».

Dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, les héros américains avaient la plupart du temps la mission de sauver le monde¹⁶⁷. Dévolu à cette tâche, le héros américain incarne et promeut les valeurs américaines, qu'il tient pour universelles, et défend la veuve et l'orphelin non seulement aux États-Unis ou dans les autres pays, mais également aux confins de l'espace. La bannière étoilée devient alors, dans les mains du héros, le drapeau de l'humanité tout entière.

Dans ce type de cinéma, le récit se constitue sur la base de deux types d'actions : l'action physique, qui pousse le héros à sauver des vies humaines, et l'action spirituelle, qui lui permet d'atteindre un autre niveau de conscience¹⁶⁸. La force du héros dans le cinéma hollywoodien est sans contredit sa capacité à générer un pouvoir d'identification auprès de l'auditoire. Par conséquent, le cinéma hollywoodien tire ses bases du souci porté aux mécanismes d'identification autant dans le fond (psychologie du héros, motivations et valeurs incarnées) que dans la forme (plans de caméras subjectifs, gros plans, *reaction shots*). L'homme simple est ainsi appelé à se joindre à la conjuration du mauvais sort par procuration:

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁸ Campbell, *op.cit.*, p. 210.

La construction de ce type de héros cinématographiques est faite de manière telle que niant son être propre, chaque spectateur fasse don au personnage de son imaginaire. La vie, la pensée, les actes du héros deviennent ainsi la vie, la pensée et les actes du spectateur, sans que celui-ci confonde le spectacle avec la singularité et la particularité de sa vie réelle. Mais la fonction d'identification agit de telle sorte que le spectateur soit amené à voir sur l'écran se dérouler sa propre vie, vécue par substitution par le héros.¹⁶⁹

1.2.2.5 Une industrie à recettes

1.2.2.5.1 Reliée à la technique et à la mise en marché

Le paradoxe de ce genre de film, qui repose sur le héros, est que pour incarner l'homme moyen, il faut la plupart du temps engager une vedette d'Hollywood. La figure héroïque incarnée à l'écran est donc une construction purement idéologique, qui repose sur une sorte d'entente tacite entre la production et le spectateur : *feignons pour 120 minutes que Tom Cruise est un Américain moyen qui va découvrir qu'il a du sang de héros*. Bien que ce subterfuge puisse sembler incongru, il semble particulièrement efficace, puisque les acteurs américains qui endossent ce genre de rôle peuvent enfilier plus d'un rôle du genre par année. Le héros fait donc face à une altérité qui s'oppose à lui, mais qui n'est pas américaine :

Le mal ne peut pas être américain, il ne peut pas être blanc, il ne peut pas être chrétien; comme l'Indien du western, comme, dans le film policier, le gangster d'origine italienne ou irlandaise, comme l'envahisseur extra-terrestre du cinéma de science-fiction, le mal ne peut qu'être étranger au mode de vie et de pensée de l'Américain. Le cinéma – un certain cinéma – traduit cette idée par des images univoques, d'où toute polysémie a été éliminée. Le héros uniformise les regards, les rend homogènes. Dans la représentation du héros il n'y a rien d'autre à voir que ce qui est donné à voir.¹⁷⁰

1.2.2.5.2 Les narrateurs, surtout de fin

Notre but n'est pas de faire un survol complet des techniques narratives. Le sujet est vaste et complexe, mais il nécessite qu'on s'y attarde quelque peu. Comme nous le relèverons dans notre analyse des films du corpus de recherche, le rôle du narrateur est capital dans la compréhension d'une finale qui implique la mort du héros.

La question de point de vue est très certainement l'une des plus importantes face à la réception d'une œuvre filmique. Si la narration du film est faite par un narrateur omniscient, le spectateur accepte l'idée que ce dernier en sait plus que lui, et dispose d'informations non divulguées par le film. Si, par

¹⁶⁹ Ungaro, *op.cit.*, p. 100.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

ailleurs, la narration est assumée par le personnage principal, la notion d'identification est renforcée par cette voix intérieure. Qu'en est-il alors lorsque le personnage principal, qui meurt à la fin, raconte sa propre histoire telle qu'elle s'est déroulée (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950 / *Braveheart*, Mel Gibson, 1995 / *Gran Torino*, Clint Eastwood, 2008). La narration revêt alors *a posteriori* une signification tout autre, et la compréhension des enjeux du finale du film s'en trouve directement affectée.

Outre les images (types de plans, éléments signifiants, fondus au noir ou blanc) et les types de narration, nous pourrions également fouiller la question de la musique, qui permet bien souvent de susciter une émotion finale et de renforcer le propos de la conclusion. La musique ou le début du défilement du générique servent de signal de la fin du film¹⁷¹. La structure classique hollywoodienne implique également la récurrence d'un thème musical qui clôtur le film. Cette musique, pour la plupart du temps non-diégétique, couvrira le lien entre le finale du film et le début du générique. La narration repose donc non seulement sur la voix qui raconte l'histoire, mais aussi sur un ensemble d'éléments qui guident le spectateur dans la compréhension de ce finale. Mais ces finales dépendent dans cette industrie des codes propres à un genre.

1.2.2.5.3 La question de genre

On ne peut parler de cinéma hollywoodien sans aborder la question de genre. La nomenclature de l'ensemble des genres du cinéma serait trop longue à faire ici. Toutefois, il est important de comprendre que chacun des genres du cinéma hollywoodien possède ses propres codes. Le western, le drame, le suspense, les films de science-fiction ou d'horreur ont tous leurs particularités.

Conditionné depuis son enfance aux codes des différents genres, le spectateur anticipe et désire retrouver ceux qui régissent l'esthétique, la logique scénaristique et donc le finale de ces films. Du film de science-fiction *2012* (Emmerich, 2009), qui repose sur des analogies bibliques, aux films de vampires - où le public est bercé par les mythes de jeunesse éternelle et d'immortalité - Hollywood carbure à la recette. Les finales de ces films de genre ne font que conforter le public qui voit ce à quoi il s'attendait avant de prendre place dans le cinéma.

Comme les films pour enfants, formatés pour leur plaire et passer le test de la sélection parentale, le cinéma de genre atteint ses publics cibles avec la même efficacité. Du cinéma confortable, mis au

¹⁷¹ Richard Neupert, *The End ; Narration and Closure in the Cinema*. Detroit, Wayne State University Press, 1995, p. 22.

point par une industrie culturelle, qui réussit chaque fois à faire passer la sortie d'un nouveau film comme un événement planétaire.

1.2.2.5.4 Le « *Business* de la fin »

Selon Heinz Weinmann, on peut se demander si c'est par hasard que Hollywood a été construit « à l'endroit même où le rêve d'expansion du progrès a atteint ses limites matérielles¹⁷² ». Cette industrie, qui nourrit son public de rêves et de fantasmes de gloire, de succès et d'immortalité, a pris le relais de la conquête de l'Ouest qui s'est achevée en Californie au XIX^e siècle. Le *dream factory* d'Hollywood vend le rêve américain, mais Hollywood vend surtout les rêves individuels sous toutes ses formes (beauté, prestige, fortune, etc.) On ne peut faire rêver un public de force ; pour y arriver, les rêves doivent répondre à ses besoins et aspirations. Les productions, reposant sur des investissements colossaux, génèrent par conséquent des objectifs de rendement importants. L'industrie hollywoodienne a donc rapidement intégré l'idée que le finale doit être soigneusement planifié sur des critères commerciaux. Plusieurs réalisateurs se butteront à des consignes de production quant à la façon de conclure. Malgré tout, il n'y a pas qu'aux États-Unis que les réalisateurs ont maille à partir avec leurs commanditaires ; Fellini aussi a eu à se mesurer à la vision pragmatique de ses bailleurs de fonds : « mon rêve, c'est de faire un voyage sans savoir où aller, peut-être sans arriver nulle part, mais il est difficile de convaincre les banques et les producteurs d'accepter cette idée¹⁷³ ».

Plusieurs films sont passés à l'histoire pour les batailles épiques que se sont livrées studios et réalisateurs. Nous pouvons citer entre autres cas celui de Billy Wilder et son film *Double Indemnity* (1944), que plusieurs considèrent comme la quintessence du film noir. Wilder a modifié le finale (où il présentait la mise à mort de son héros dans la chambre à gaz), et ce, sous les pressions combinées des studios et du *Breen Office (Production Code Administration)*¹⁷⁴. D'autre part, Fritz Lang a connu à plusieurs occasions la pression des studios, lors de son exil à Hollywood. Le finale du film *Cloak and Dagger* (1946) a été amputé d'une bobine entière par les producteurs parce qu'il présentait la mort du héros, et que son propos évoquait le souvenir encore frais de la bombe atomique sur Hiroshima¹⁷⁵.

¹⁷² Heinz Weinmann, *Les fantômes de l'Amérique*, http://www.revue-cinemas.info/revue/revue%20nos1_2/04-weinmann.htm, (28 mars 2010).

¹⁷³ Fellini cité dans Bruno Di Marino, « Le dernier photogramme, ou le finale cinématographique », *Trafic* N°35, 2000, p. 134.

¹⁷⁴ James Naremore, *La chambre de mort*, Paris, *Trafic* N° 27, 1998, p. 100.

¹⁷⁵ Pierre Léon, « Le baiser de la fin ; Hypothèses sur le (un) *happy-end* dans le cinéma classique », *Trafic* N°6, p. 134.

Les plus grands ont eu à négocier leur intégrité artistique face à la machine hollywoodienne: Orson Welles a perdu le contrôle de *Touch of Evil* (1958), Terry Gilliam a changé *Brazil* (1984), Ridley Scott, *Blade Runner* (1982) et Alfred Hitchcock, *Topaz* (1969)¹⁷⁶. Nous verrons dans la prochaine section les motivations qui poussent les producteurs à exiger des modifications.

1.2.2.5.5 Les projections-tests

On rapporte que c'est probablement Harold Lloyd (producteur et acteur, qui fit sa gloire à la même époque que Buster Keaton et Charlie Chaplin), qui développa les premières techniques d'observation des réactions du public à ses films. L'histoire veut que Lloyd ait réalisé des graphiques sur les éclats de rires du public pour son film *Speed!* (1928)¹⁷⁷. Frank Capra est également reconnu pour avoir scruté les réactions de l'audience pour ensuite modifier le montage de certains de ses films ; il avait pour méthode d'enregistrer les réactions du public afin d'apporter les correctifs nécessaires au rythme de son film.

Les techniques se sont évidemment raffinées et des entreprises spécialisées furent créées. Des firmes spécialisées, comme l'*Audience Research International Inc.* (ARI), se développèrent et raffinèrent les techniques d'observation à partir de ce que nous dénommons aujourd'hui les *focus groups*. L'industrie cinématographique s'enticha rapidement des techniques d'évaluation des réactions du public.

Les projections-tests sont donc la plupart du temps organisées avec des firmes de sondage responsables de constituer des groupes témoins de spectateurs. Ceux-ci sont soumis à des discussions sur leur appréciation d'un film ou invités à remplir des fiches questionnaires, qui seront par la suite colligées et analysées.

La constitution des *focus groups* est souvent décriée et sujette à des polémiques dans le milieu du cinéma¹⁷⁸. En effet, plusieurs estiment que ce processus est fondamentalement biaisé puisque le public sélectionné pour ces projections ne peut refléter la variété des spectateurs potentiels d'un film. Pour étayer cette hypothèse, nous pouvons simplement soulever que ce n'est qu'une partie du public qui se

¹⁷⁶ Richard Bégin, « Les fins alternatives sur DVD », Cinébulles, N°22, été 2004, p. 30-32.

¹⁷⁷ Ed Park, "Freshman Orientation", <http://www.villagevoice.com/2005-04-12/film/freshman-orientation/>, (3 juin 2012).

¹⁷⁸ Brooks Marlin, "Hollywood test screening process", <http://everything2.com/title/Hollywood+test+screening+process>, (20 avril 2010).

soumet à ce genre d'exercice. D'autre part, ces spectateurs, sélectionnés bien souvent aux États-Unis (plus particulièrement en Californie)¹⁷⁹, ne reflètent pas les différents publics étatsuniens et autres.

Malgré tout, Hollywood a rapidement développé un rapport étroit avec ces entreprises afin de vérifier la viabilité commerciale de ses films. Plusieurs films célèbres ont été présentés à des projections-tests, ce qui a eu pour effet d'en forcer la modification, plus particulièrement leur finale. Des films, comme *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987), ont été modifiés selon les recommandations des projections-tests organisées avec des *focus groups*. Il est ainsi bien souvent difficile de juger si le finale d'origine était supérieur au finale définitif puisque certains des finales rejetés ont été détruits. Le marché du DVD offre maintenant la possibilité aux cinéphiles et aux chercheurs de visionner les différents finales. Dès lors, si mourir dans un film est un moment scénaristiquement important, c'est sans doute parce que la culture américaine y investit ses valeurs fondamentales.

¹⁷⁹ *Ibid.*

CHAPITRE II

LA MORT À L'AMÉRICAIN

2.1 La mort aujourd'hui

Les tentatives de la définition de la mort ont alimenté bon nombre de travaux. Nous retiendrons d'abord celle de Louis-Vincent Thomas : « [...] mort biologique ou disparition de l'individu vivant et réduction à zéro de sa tension énergétique [qui] consiste dans l'arrêt complet, définitif c'est-à-dire irréversible des fonctions vitales [...].¹⁸⁰ » Soulignons les traits « définitif » et « irréversible ». Mais c'est certainement celle du professeur Delmas rapportée par Edgar Morin dans *L'homme et la mort* qui semble la plus appropriée à notre analyse : « La mort est essentiellement la fin de l'individu¹⁸¹ ».

Comme le signale d'entrée de jeu Thomas, la mort « est au cœur du discours dans l'art, la philosophie, la religion, la politique¹⁸² ». Ainsi, les studios des *majors* peuvent être considérés comme des *apparatchiks* des politiques américaines. D'ailleurs, lorsqu'il définit le pouvoir, Thomas suggère que, dans notre « société industrielle bureaucratique », le pouvoir de l'État est multiforme :

C'est non seulement le pouvoir central qui exerce son autorité par l'intermédiaire d'appareils idéologico-répressifs tels que l'école, l'armée, la police ; mais ce sont aussi les pouvoirs périphériques qui se manifestent par le biais des notables et des bureaucrates, pouvoirs relais s'appuyant sur les appareils d'État les uns renforçant les autres.¹⁸³

Pour Thomas, l'étude de la société occidentale et de son rapport à la mort expose de façon éloquente que celle-ci est intimement liée aux « superstructures organisatrices et justificatrices¹⁸⁴ »,

¹⁸⁰ Louis-Vincent Thomas, *La mort*, Paris, Presses Universitaires françaises, coll. Que sais-je ?, 1988, p. 15.

¹⁸¹ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 331.

¹⁸² Louis-Vincent Thomas, *Mort et pouvoir*, Paris, Payot, 1978, p. 8.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

rejoignant en cela les arguments déjà exposés à propos de l'idéologie. En fait, cette affirmation repose sur trois éléments.

Premièrement, toutes les sociétés tendent à être immortelles, engageant ainsi la production d'une culture visant à « lutter contre le pouvoir dissolvant de la mort individuelle et collective¹⁸⁵ ». L'ensemble des grands rituels funéraires démontre l'effort collectif à « neutraliser la perte du mort ». C'est entre autres à l'aide de la représentation symbolique que le groupe consolide sa pérennité. Pour Luce Des Aulniers, toutes les créations qu'elles soient artistique, technique, de modes de vie procèdent de ce désir de ne pas « entièrement » mourir. Le cinéma, en soi, est donc une riposte à ce « pouvoir dissolvant¹⁸⁶ ».

Deuxièmement, la société, « plus que l'individu, n'existe que dans et par la mort¹⁸⁷ », c'est-à-dire qu'il n'y a pas de possibilité d'exercer un pouvoir sans recourir au « chantage à la mort - ou à la sécurité, ce qui revient au même¹⁸⁸ ». Selon Thomas, c'est par le contrôle de la vie et donc par extension de la mort que « le chef » maintient son autorité. Cette assertion servira à adosser plusieurs éléments de notre analyse.

Finalement, l'usage social de la mort qui est fait par une société donnée « devient l'un des grands révélateurs des sociétés et des civilisations, donc le moyen de leur questionnement et de leur critique¹⁸⁹ ». Par conséquent, la socio-thanatologie s'avère essentielle non seulement en regard de la mort, de son traitement, de ses pratiques, mais aussi en tant que butoir à partir duquel se forge la culture, et plus précisément les rapports de pouvoir.

Dans cette perspective, il est intéressant de se pencher sur les raisons qui ont amené la société occidentale à modifier de façon notable son rapport à la finitude de la vie dans le dernier siècle. Alors qu'au XIX^e siècle, la mort était donnée à voir (exécution publiques, veillées funéraires à la maison), comment expliquer que la mort « réelle » ait été évacuée de l'espace public ? Pour Geoffrey Gorer, la mort se présente comme un nouveau tabou :

Je ne parviens pas à me souvenir d'un roman ni d'une seule pièce, au cours de ces vingt dernières années, qui ait comporté une « scène d'agonie sur un lit de mort », où serait décrite dans tous les détails la mort « naturelle » d'un personnage principal. En revanche, à l'époque victorienne et édouardienne, ce thème était le morceau de choix de la plupart des auteurs célèbres qui faisait appel à leur prose la plus subtile et aux effets techniques les plus sophistiqués pour produire le maximum de *pathos* et être le plus édifiant possible.¹⁹⁰

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁶ Luce Des Aulniers, *La fascination; Nouveau désir d'éternité*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2009.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁰ Geoffrey Gorer, *Ni pleurs, ni couronnes ; précédé de Pornographie de la mort*, Paris, Publications de l'École Lacanadienne, 1995, p.22.

Si, comme nous venons de l'exposer, la mort est liée au pouvoir social, que peut-il retirer de cette relative évacuation ? Pour Thomas, la qualité de la vie dépend aussi de la conscience de la mort et « il importe que celle-ci soit intégrée à sa juste place, et non pas évacuée ou travestie¹⁹¹ ». Car au contact de la mort « s'effritent les ambitions vaines, les préjugés, les mesquineries, le conformisme, tout ce qui tisse notre agitation quotidienne¹⁹² ». Mais les représentations actuelles semblent nous refléter des pratiques appauvries :

Notre civilisation qui nie la mort nous prépare mal à accepter ce qui met un terme aux prétendues valeurs de la vie : la productivité, la compétition, la réussite sociale. Une culture qui porte l'individualisme au paroxysme ne peut intégrer la disparition du je, du moi personnel, d'autant plus que la mort, aujourd'hui technicisée, professionnalisée, se déroule dans le cadre déshumanisé de l'hôpital et que le recours aux valeurs religieuses est quasiment perdu.¹⁹³

2.1.1 La mort et l'impulsion d'immortalité

La mort de l'autre nous ramène inévitablement à la nôtre ; elle a nécessairement une incidence sur notre perception de la vie. La conscience de cette mort peut donc « déboucher sur une vaste contestation d'un système qui désapprend la vie¹⁹⁴ ». Cette contestation peut s'interpréter comme une analyse critique de ce qui contribuerait à éviter une « juste place » à la mort, par exemple au cinéma. Par ailleurs, la mort amène à mystifier le défunt. Ce pouvoir de reconstruire de façon négative ou positive le mythe du défunt est le lot des tenants du pouvoir de tous ordres.

Selon Edgar Morin « le mirage mythique¹⁹⁵ », exploité par le désir d'immortalité des hommes (ou le désir de ne pas se néantiser par la mort), exprime un besoin important de l'être humain. Pour l'auteur, la revendication d'immortalité est en fait une expression du besoin anthropologique de l'homme « qui réclame son dû¹⁹⁶ ». Cette croyance obstinée en l'immortalité est en fait une « défense magique », qui s'est élaborée au fil du temps pour compenser « la situation pathologique de l'individu mortel¹⁹⁷ ».

En maintenant les figures emblématiques de nos sociétés vivantes au-delà de la mort, le pouvoir garantit « la reconduction de l'ordre établi¹⁹⁸ » comme certaines sociétés ancestrales le faisaient dans

¹⁹¹ Thomas, *Mort et pouvoir*, *op.cit.*, p. 24.

¹⁹² *Ibid.*, p. 26.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁵ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, *op.cit.*, p. 352.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 352.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 352.

¹⁹⁸ Thomas, *Mort et pouvoir*, *op.cit.*, p. 37.

le passé. Thomas cite en exemple le cas de l'ethnie des Sakalava au Madagascar¹⁹⁹, dont les membres participent aux décisions importantes par des rituels impliquant des trances où les Grands-Ancêtres se manifestent. À ce titre, on relève quelques exemples dans le cinéma hollywoodien où le réalisateur récupère les discours d'anciens présidents pour appuyer sa trame narrative ou encore utilise des monuments historiques, telle la statue de Lincoln du *Lincoln Memorial* comme décor, pour appuyer idéologiquement une scène d'un film. Les morts peuvent donc être « récupérés » par le pouvoir dominant pour « légitimer et reproduire son propre pouvoir ». Ainsi, les morts ne sont pas muets :

[...] s'il est vrai que la mort pousse à s'interroger sur la qualité de l'existence, les morts nous inciteraient à une prise de conscience des carences de notre civilisation. Peut-être est-ce ainsi que nous nous les représentons : juges d'autant plus implacables qu'ils sont bannis ou oubliés. Bien sûr, nous nous sentons peu concernés par les morts lointaines et anonymes. Mais dans la mesure où [sic] sont menacés, à plus forte raison s'ils nous touchent de près, notre culpabilité se renforce, alimentant nos fantasmes de vengeance-sanction.²⁰⁰

Les défunts deviennent ainsi des véhicules de valeurs fondamentales d'une société donnée. D'autre part, nous ne pouvons ignorer que le pouvoir se méfie de ce qui égalise, de ce qui est commun à chaque individu. En déniait la mort, soit parce qu'elle l'évite, soit que l'évitement est impossible, la classe dominante « réintroduit l'inégalité avant, pendant et après le mourir²⁰¹ ». La classe dominante travestit donc le caractère inéluctable de la vie humaine.

On ne meurt pas pour les mêmes raisons, de la même façon, et toutes les morts n'ont pas nécessairement les mêmes conséquences. Les seules morts qui « apparaissent comme dommageables sont celles du héros, du champion ou du leader vécues par le groupe comme des pertes irréparables²⁰² ». Pour Eugène Enriquez, les institutions ont besoin, on le répète, de mythes unificateurs qui constitueront la mémoire collective (mythes, rites, héros) de ses sujets; « elle tend à substituer son propre imaginaire au leur²⁰³ ». Les institutions ont pour but de construire des individus qui lui sont dévoués, et de se positionner « comme pôle idéal et à les rendre malades de l'idéal²⁰⁴ ». Le mythe devient donc l'instrument par lequel les sociétés construisent leurs conceptions de l'idéal, de la mort et du bon pouvoir:

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 55.

²⁰² *Ibid.*, p. 56.

²⁰³ Eugène Enriquez, *L'institution et la mort*, <http://psychiatrieinfirmerie.free.fr/infirmerie/formation/psychologie/psychologie/mort.htm>, (20 septembre 2007).

²⁰⁴ *Ibid.*

Car c'est avant tout au niveau de l'imaginaire que pèse le pouvoir de la mort. Ainsi avons-nous essayé de repérer certaines représentations qui assiègent la conscience quand elle est confrontée à la mort. Toutes tournent autour de l'angoisse de la finitude et s'articulent ici et maintenant sur la réalité socio-culturelle [...] c'est encore dans et par l'imaginaire que l'on s'efforce de répondre au pouvoir de la mort en agissant sur elle ou par elle...²⁰⁵

2.1.2 Le déni actuel : moins de morts vécues, davantage de morts en images

Bien que le déni de la mort soit, comme le rapportent Thomas et Gorer, une caractéristique de nos sociétés modernes, les médias carburent de façon paradoxale ou complémentaire au trépas. Pour Des Aulniers, il s'agit d'une nouvelle forme de déni de la puissance de la mort à travers le contrôle à la fois technique et imaginaire de sa survenue et de ses représentations²⁰⁶. Les faits divers comme les cataclysmes ou les guerres ramènent de façon régulière l'image de la mort. Ou encore pour Thomas, il importe de savoir qui parle de la mort (riche/pauvre, spécialiste/citoyen, vieillard/enfant, etc.) autant que de savoir comment on en parle : « Pour informer, édifier, faire peur, consoler, commémorer ou sensibiliser au sens profond de la mort ? ²⁰⁷ ». Mais parler de la mort à répétition relève pour lui de la banalisation ; dans la répétitivité, on « désamorce le tragique ». Il se trouverait là un éventuel enjeu de la machine cinématographique.

La mort n'est pas qu'une « mise en scène de la mort » ; la représentation de celle-ci ne permet pas d'en saisir la signification. La « mort spectacle » est en fait un élément de la dynamique économique des médias. Inscrite dans une machine qui répond à la loi de l'offre et de la demande, son illustration dépend de certains codes qui visent à ménager les spectateurs. Thomas reprend à son compte l'expression de Jankélévitch, qui décrit les morts qu'on nous présente comme des « défunts à la troisième personne²⁰⁸ », loin du spectateur sur les plans social et émotif. Mais c'est surtout que cette mort relève le plus souvent de circonstances exceptionnelles, auxquelles le spectateur peut rarement se rattacher. Pour l'auteur, les médias ont :

[...] désacralisé la mort, le spectacle se substituant au rite ; en le vidant de son sens, on s'autorise à en (mal) parler, à en parler plus qu'il ne faut, mais c'est encore pour masquer le désarroi que suscite l'angoisse de la mort. [...] avec la mort bavarde, le déni n'est pas supprimé. Il se trouve seulement déplacé et habilement récupéré par le pouvoir en place qui parvient à faire oublier la mort en la galvaudant. Nous sommes encore au cœur de la stratégie de la coupure indispensable à la mise en place des structures répressives. [...] Quoi de plus insignifiant que cette mort qui remplit absurdement l'actualité ? On peut même aller plus loin et se demander si, en récupérant la violence, la classe dominante n'a pas pour fin de la dépolitiser, étouffant dans l'œuf tout éventuel contre-pouvoir ?²⁰⁹

²⁰⁵ Thomas, *Mort et pouvoir*, op.cit., p. 47.

²⁰⁶ Des Aulniers, op.cit.,

²⁰⁷ Thomas, *Mort et pouvoir*, op.cit., p. 68.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 69.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 70.

Pour Gorer, plus la « mort naturelle se camouflait », plus « la mort violente » prenait une place prépondérante dans les représentations destinées au public (romans policiers, thrillers, westerns, histoires de guerre, histoires d'espionnage, bandes dessinées d'épouvante). De toute façon, toutes les tentatives pour masquer le vrai visage de la mort engendreront nécessairement une autre forme d'art qui compensera le vide. À ce titre, on peut prendre pour exemple les directions d'écoles qui défendent aux jeunes de porter des vêtements arborant des têtes de squelette, sous prétexte « qu'une tête de mort est un symbole violent », ou encore les jeux vidéo dont les scénarios sont truffés de morts violentes. Il y a peut-être dans cette abondance de symboles tirés de l'imaginaire mortuaire une expression d'un manque dans notre société.

Par conséquent, avec la disparition des rites mortuaires, l'angoisse face à la mort est loin de s'apaiser. Thomas suggère que nos sociétés modernes se trouvent devant un seul choix possible : créer de nouveaux rituels. Ces « grandes fêtes collectives enfin retrouvées²¹⁰ » permettraient d'envisager la mort autrement. Comment les représentations cinématographiques de la mort contribueraient-elles à nourrir ces nouveaux rituels ? En ne répondant pas directement à cette question, signalons comment les représentations mises de l'avant dans nos sociétés présentent la vie comme « naturelle » et la mort, « contre-nature ». En fait : « Le mort n'est plus un mort, il est la parodie du vivant, il est donc vidé de ses signes²¹¹ ».

2.2 Le cinéma comme véhicule des représentations de la mort... et de la non-mort

[...] le mythe latent du cinématographe est l'immortalité, le cinématographe total est lui-même une variante de l'immortalité imaginaire. N'est-ce pas en cette commune source, l'image, le reflet, l'ombre, qu'est le refuge premier et ultime de la mort ? [...] Le dispositif cinématographique représente à la fois la mort et l'immortalité.²¹²

On sait comment les mythes ont la particularité de synthétiser la pensée d'une époque et, parfois, ils parviennent à exorciser les craintes et les angoisses d'une période donnée. Le cinéma à ce propos a su élaborer des représentations de différents mythes qui ont répondu à un besoin psychosocial, mais aussi à la promotion d'idéologies. Il y a dans le mythe « un appel à l'action » sur le réel que les communautés humaines du monde ont exploité.

Il nous apparaît évident que le cinéma hollywoodien s'inscrit dans la suite des mythes de l'Antiquité. Nous avons retrouvé les éléments du mythe dans la forme, le style et la fonction idéologique du cinéma

²¹⁰ Gorer, *op.cit.*, p. 79.

²¹¹ Thomas paraphrasant Jean Baudrillard dans Thomas, *Mort et pouvoir*, *op.cit.*, p. 125.

²¹² Morin cité dans Stokes, *op.cit.*, p. 34.

des grands studios. D'autre part, les travaux de Campbell nous ont également permis de mettre en exergue la structure commune des héros des temps anciens et des personnages héroïques des *blockbusters*. De ces héros flamboyants et invincibles, nous avons pu constater qu'ils sont, en quelque sorte, le porte-étendard d'une culture et non seulement le reflet d'une biographie individuelle exceptionnelle. Le mythe présente donc la culture et l'idéologie comme une chose naturelle, incontestable et éternelle. Plus précisément, réaffirmant le pouvoir en place, le mythe hollywoodien confirme par l'image l'idéologie étatsunienne dominante personnifiée par la victoire du héros. Et sa mort au finale n'en est qu'un rouage :

[...] la mort en vient à être considérée comme la suprême initiation, comme le commencement d'une nouvelle existence spirituelle. Mieux : génération, mort et régénération (re-naissance) ont été comprises comme les trois moments d'un même mystère, et tout l'effort spirituel de l'homme archaïque s'est employé à montrer qu'entre ces moments il ne doit pas exister de coupure. On ne peut pas s'arrêter dans un de ces trois moments. Le mouvement, la régénération se poursuivent infiniment.²¹³

Cette récurrence de la mort et de l'immortalité à l'intérieur des mythes traduit également la volonté d'affirmer la culture et d'en assurer la pérennité. Il devient ainsi impératif de préciser la nuance entre les termes *amortalité* et *immortalité*²¹⁴. Ainsi, l'*amortalité* suggère : « une prolongation de la vie pour une période non définie, sans être éternelle ». D'autre part, le terme *immortalité* suggère plutôt : « un état de ce qui est immortel, éternel, qualité de ce qui survit longtemps dans la mémoire ».

Donc, le héros revient intégralement non abîmé par la mort/pérennité au sens de reproduction du *statu quo*, qui est en fait une autre forme d'amortalité/pérennité au sens de « durabilité » dans le temps de traits essentiels à l'humanité/immortalité. À travers la mythologie, le trépas n'est pas une étape définitive : Osiris ne meurt pas définitivement, Zeus libère ses frères et sœurs qui avaient été mangés par Chronos et Jésus ressuscite. Dans le cinéma hollywoodien, le personnage mort à l'écran est vite ressuscité symboliquement, grâce à certains subterfuges propres au *happy end*, avant que ne défile le générique. Autrement dit, la mort et la victoire sur la mort même sont au cœur du mythe et de la filmographie des *majors*. Il y a *a-mortalité* quand la victoire sur la mort est réelle, nous invitant à fantasmer sa possibilité. Il y a davantage immortalité quand il y a victoire symbolique – et toujours partielle – sur la mort à travers le souvenir, l'amour, la transmission des valeurs, etc.

²¹³ Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 167.

²¹⁴ Pour Luce Des Auniers : « Sur le gradient du désir de survivre de toute culture, l'immortalité est une base fondatrice, tandis que l'amortalité est essentiellement aveuglement à la mort ou au déni du temps et du coup, aveuglement de ce qui suscite du délétère, dont forcément, la reproduction à l'identique. Toutes les cultures ne sont pas animées d'amortalité, cette dernière a pris une ampleur considérable dans la modernité, du fait du sur-mythe technique sous diverses formes. » voir Des Auniers et Thomas (1992), p.183.

Il serait trop facile de résumer le cinéma hollywoodien à un cinéma de propagande. Nous reconnaissons qu'il est constitué de nombreux éléments propagandistes, mais il porte en lui la base des mythes qui ont nourri les cultures de par les siècles et qui invitent à la suite du monde. Et si le mythe n'était que ça, assurer la suite du monde? Il est difficile d'imaginer une culture qui n'a pas à cœur de voir le monde lui survivre. Pour Ellul, « un univers démythisé serait sans vie; à la vérité, cet univers est impensable au sens étymologique!²¹⁵».

En somme, le mythe est en quelque sorte le bagage culturel de ce qui est nécessaire pour que le monde se métamorphose et se reconstitue sur la base de ce qui le précède. La notion d'immortalité nous apparaît donc ancrée au cœur même du mythe et de la notion de culture. Bien que le mythe rende « l'homme conscient de sa propre finitude²¹⁶», il met également en forme l'idée de pérennité - qui est au centre de la vie humaine. Et c'est là à notre avis que le cinéma hollywoodien prend le relais du religieux, en instituant ce que le monde doit être et devra être à travers le récit de ses héros et de ses exploits mythiques. Laissons Debray conclure sur le sujet :

Tant qu'il y a de la mort, il y a de l'espoir – esthétique.²¹⁷

2.2.1 La reconduction et les variations sur les mythes d'immortalité et d'amortalité

Pour Anne-Marie Bidaud, Hollywood a occulté certains thèmes pour préserver *l'American Dream* ; « l'échec, l'angoisse, la mort – ne sont pas considérés comme des expériences inévitables mais comme des ratés du rêve²¹⁸». La valorisation de l'amour se présente au cinéma comme un sentiment qui « se joue de la mort²¹⁹ », comme en font foi les nombreux films dérivés du scénario de *Ghost* (Jerry Zucker, 1990). La destinée est présentée comme inéluctable, et la mécanique cinématographique en renforce la preuve. En fait, le charme de ce type de cinéma réside dans ce détournement du réel qui procure « l'illusion de vaincre la nature²²⁰». On y trouve une illustration de la volonté de toute-puissance soulevée par Thomas.

²¹⁵ Ellul, *op.cit.*, p. 141.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

²¹⁷ Debray, *op.cit.*, p. 51.

²¹⁸ Bidaud, *op.cit.*, p. 146.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 157.

²²⁰ *Ibid.*, p. 201.

Pour Bidaud, la mort « reste la grande refoulée du cinéma hollywoodien²²¹ ». Les actrices sont toujours filmées sous leur plus beau jour, même sur leur lit de mort ; le décès des suites d'une maladie est présenté comme « un endormissement éternel » ; la bande-son suggère la plupart du temps l'entrée dans le « royaume céleste ». Ce n'est pas la terreur qui se lit sur le visage du héros, mais bien l'apaisement de celui qui a accompli son devoir.

Bref, en transformant la vie, Hollywood procède par ricochet à une « déréalisation de la mort²²² ». Pour étayer sa thèse, Bidaud cite Jessica Mitford, qui a publié *American Way of Death* (1963): « En concrétisant ce fantasme (de représenter l'expression *passed away*), le cinéma hollywoodien devient le grand exorciste contribuant à diffuser une mythologie euphorisante dans le refoulement de l'échec, du vieillissement, du dépérissement, de la mort.²²³ »

On ne s'étonnera pas alors, par effet réactif, que la mort soit notamment esthétisée. Cette polarisation entre conception de la mort comme obscène et son embellissement, voire son idéalisation à outrance, ouvre la voie à un modèle de représentation qui ne sera pas que de dualité (ou de présence de deux termes différents), mais opposition systématique de contraires donnés comme allant de soi où l'idéologie se taille une place de choix. En fait on le constatera, ce n'est pas la mort comme destin qui est esthétisée, mais le moment de son occurrence.

Car la représentation manichéenne de la réalité, dans le cinéma hollywoodien, en est certainement l'un des fondements. Les vilains se doivent d'être châtiés, et l'ordre doit nécessairement être rétabli de façon symbolique à l'issue du scénario. Le *happy end* est très souvent constitué de séquences de châtements au fil des décennies, et ce, bien souvent à travers l'ensemble des genres cinématographiques d'Hollywood. Le cinéma présente ainsi un modèle cinématographique de la mort, où « le dessein serait de soustraire l'homme et ses valeurs à la dégradation en soutenant l'idée que les forces de l'esprit peuvent, si on le veut vraiment, renverser les forces matérielles²²⁴ ».

Si l'on pousse un peu plus loin notre hypothèse sur la question de la frontière que les Étatsuniens n'ont de cesse de repousser, peut-on affirmer que la frontière ultime pour les États-Unis est celle de la mort ? La « Nouvelle Frontière » de l'Amérique a tour à tour pris le visage de l'Ouest avec les premiers colons, frontière de l'espace avec le projet de Kennedy d'envoyer un homme sur la Lune et de la frontière de la mondialisation des nouvelles technologies de l'information. Est-ce que le seul « ailleurs »

²²¹ *Ibid.*, p. 203.

²²² *Ibid.*, p. 204.

²²³ *Ibid.*, p. 204.

²²⁴ Ignacio Ramonet, *Propagandes silencieuses; Masses, télévision, cinéma*, Paris, Éditions Galilée, 2000, p. 90.

qu'il reste pour l'Amérique à conquérir et à coloniser est celui de la représentation de la mort ?
Promesse d'un lendemain meilleur, pour le vivant comme pour le héros mort :

L'Américain est donc perpétuellement en train de naître ou de renaître, de se réinventer et de trouver de nouvelles voies. Dans les Mythes fondateurs de la nation américaine, Élise Marienstras souligne cette caractéristique : « Le continent américain est le lieu du recommencement absolu » (p.62). Car, de même qu'elle se définit tout entière en situation de devenir, en perpétuelle projection vers l'avenir, l'Amérique idéalisée s'est toujours voulue le lieu virginal de l'innocence et de la pureté. Ce continent « vierge », ne l'oublions pas, se voulait au départ le berceau de la renaissance de l'humanité. En Amérique, tel le phénix surgi de ses cendres, le genre humain se voyait offrir l'occasion unique de se racheter et de prendre un nouvel essor.²²⁵

2.2.2 Clé essentielle : la mort du héros, représentant du rêve américain

Là où les héros hollywoodiens semblent trouver leur parenté avec les grands héros des mythologies antiques, c'est probablement dans l'accession à l'immortalité, voire l'amortalité, laquelle en retour fortifie l'idéologie dominante. La mort du héros est, comme nous l'avons exposé précédemment avec les travaux de Campbell, une étape qui semble indissociable du mythe héroïque. Le cinéma hollywoodien est truffé, dès lors, de références à la résurrection du héros. Acceptant son destin peu commun, le héros laisse entrevoir qu'il est dans une situation sans retour, qui doit s'accomplir pour le bien de la nation (*Armagedon*, Michael Bay, 1998). Pour Ungaro, cette acceptation de la fatalité est un signe « qu'il est celui qu'on attendait, celui que Dieu a choisi. Il acquiesce à la souffrance dans son corps et dans son esprit parce qu'elle est l'épreuve que Dieu lui envoie pour connaître sa disposition à accomplir la mission qui lui est confiée »²²⁶. À cet égard, les blessures, le sang et les « tortures morales » n'ont d'autres fonctions que de « sanctifier le héros, de lui attribuer un statut exemplaire²²⁷ ». A cet égard, les éléments empruntés à l'univers chrétien sont nombreux :

Le héros cinématographique américain suit, à sa manière, le même parcours ; le chemin est aussi hasardeux que celui emprunté par le Christ. Mais l'un comme l'autre savent où ce chemin les conduit : vers la souffrance, vers la mort et vers la résurrection. C'est-à-dire vers le sacrifice grâce auquel le salut des hommes sera assuré. C'est la mort qui atteste la véracité du héros. C'est bien parce que le héros accepte de souffrir que les autres (l'humanité entière) seront sauvés. Le spectateur, qui souffre avec le héros des malheurs qu'il subit, sait que le héros ne peut pas mourir. Pour le héros cinématographique, la mort et la résurrection se succèdent à vingt-quatre images par seconde. Le héros meurt au combat et ressuscite en quelques instants, le temps pour lui de reconstituer ses forces pour repartir au combat plus vaillant que jamais. Mort devant nos yeux, il sera ressuscité par la magie du cinématographe parce que, comme le Christ des Évangiles, il est éternellement vivant.²²⁸

²²⁵ Pauwels, *op.cit.*, p. 40.

²²⁶ Ungaro, *op.cit.*, p. 79.

²²⁷ *Ibid.*, p. 79.

²²⁸ *Ibid.*, p. 85.

De cette mort du héros, présentée à l'écran de façon quasi rituelle, c'est la profession de foi qu'on exacerbe. Mis en scène comme un sacrifice au nom des idéaux de la patrie, la mort du héros invite à appuyer et à souscrire au choix du héros ; c'est une « exhortation au sacrifice, comme panégyrique de l'homme qui ne recule pas²²⁹ ». Celui-ci a fait le choix de faire cavalier seul, parfois en contournant les lois, en employant des méthodes qui dérogent à la morale, en se déroband aux règles institutionnelles et gouvernementales, mais ceci pour les besoins d'une cause plus noble encore : servir les intérêts patriotiques avec la caution « divine » d'être celui qui se présente comme l'élu. Est-ce pour cette raison que certains héros sont véritablement tués au finale d'un film ? Sauver les États-Unis, oui. Utiliser des méthodes iconoclastes, oui, mais à condition d'être « purifié » par la mort. Ou encore, le héros sera liquidé symboliquement, alors qu'il retrouvera son rôle au quotidien en réintégrant la banalité du monde profane. Quoi qu'il en soit, il n'existe pas de guide officiel pour déterminer l'interprétation officielle du sacrifice du héros :

[...] le héros qui nous est présenté sur l'écran est un personnage à la fois étrange et familier. Il est un composé de religiosité puritaine, austère et rigide, et d'Exaltation de l'*American way of life*, au point que l'on peut se demander quelle est la vision missionnaire du héros de cinéma : évangéliser ou convaincre de la supériorité du mode de vie américain ?²³⁰

2.3 Les fins cinématographiques, la finale sanction

Dans cet esprit, les films de gangsters dans la première moitié du XX^e siècle ont bien sûr mis en scène des héros aux vertus souvent douteuses, mais qui, en contrepartie, étaient la représentation du rêve américain, c'est-à-dire l'ascension sociale. Toutefois, le gangster incarnant les valeurs du *self-made man* était la plupart du temps exécuté avant le générique et rien ne permettait d'imaginer qu'il survivrait à sa mort, même symboliquement. Ces héros, comme Tony Camonte dans *Scarface*, étaient la plupart du temps issus de la communauté italienne et servaient plutôt de modèles d'assimilation. L'évolution de leur personnage permettait une métamorphose qui suggérait l'américanisation du protagoniste (accent, coiffure, vêtements). Bref, le héros qui n'est pas né en terre étatsunienne n'a pas accès au Panthéon.

C'est également dans cette optique que l'élément du *happy end* dans le cinéma américain devient indispensable : les États-Unis doivent retrouver leur équilibre à l'issue du film. La mort du héros du film ne peut être un événement heureux, à moins qu'il ne vienne consacrer la suite des États-Unis par l'accomplissement de ses exploits et de son sacrifice. On sait comment le finale d'un film est très

²²⁹ *Ibid.*, p. 101.

²³⁰ *Ibid.*, p. 99.

souvent l'élément qui marquera les esprits, et cette conclusion se doit d'être la synthèse de l'idéologie américaine traditionnelle :

L'exemple du *happy end* est significatif. Le spectateur qui préfère les avantages consolateurs du bonheur (prédominance de l'identification) aux avantages purificateurs de la mort du héros (prédominance de la projection) entretient par là même un mythe latent d'immortalité – le film se termine sur un baiser extatique – le temps est, dès lors, immobilisé, enfermé sous cellophane. Cet optimisme du *happy end* dissimule en fait une angoisse de la mort plus grande qu'au stade de l'imaginaire plébéen (mort du héros). L'aggravation des angoisses de mort caractérise en effet la conscience bourgeoise ; elle se traduit, dans le cadre du réalisme, par une fuite hors de la réalité. Mais cette immortalité artificielle, si elle entretient le prestige mythique de la star nouvelle, ne lui confère pas un privilège sur la star de la grande époque. Au contraire l'ancienne star ne craignait pas de se tremper dans la mort. L'immortalité est le signe d'une fragilité nouvelle de la star-déesse.²³¹

2.3.1 Boucler la boucle : enjeux

Tout cinéophile sait qu'il est sacrilège, même tabou, de révéler le dénouement d'un film. Le finale d'un film est, pourrait-on dire, investi d'une certaine forme de sacré. Il nous apparaît inutile d'insister trop longuement sur le rapprochement éventuel entre le caractère mystérieux, voire sacré, des derniers instants du trépas et l'observance respectueuse face au finale. En effet, il semble évident que la fin est l'un des aspects les plus importants d'un film.

A priori, de nombreux rapprochements pourraient être faits entre la littérature et le cinéma, en ce qui a trait à la conclusion d'une œuvre. Dans ces deux formes d'art, nous pouvons considérer aisément que le finale est presque un travail d'alchimie. L'écrivain, comme le scénariste, est confronté à des choix esthétiques, moraux, idéologiques et économiques. Comment boucler la boucle ? Comment concilier ses aspirations créatrices et les attentes d'un éventuel public ?

Le lecteur ne peut faire abstraction du fait qu'il ne reste que quelques pages avant la fin²³² ; il sait que le finale est amorcé et inéluctable. Au cinéma, bien que la durée des films hollywoodiens soit bien souvent formatée, il n'y a que les codes scénaristiques qui permettent d'envisager le finale (à moins de prendre plaisir à visionner le film avec un décompte minuté). Comme nous le verrons plus loin, le film dispose aujourd'hui de plusieurs stratagèmes pour jouer avec son terme. Mais la différence entre le roman et le cinéma demeure sans conteste l'envergure de l'entreprise. Les dizaines de millions de dollars investis dans une production cinématographique imposent bien souvent des règles scénaristiques propres à Hollywood, qui ne peuvent être négligées par les scénaristes - aussi célèbres soient-ils. L'industrie cinématographique hollywoodienne est bien souvent formatée selon des

²³¹ Morin, *op.cit.*, p. 26.

²³² Di Marino, *op.cit.*, p. 134.

règles bien établies. On le resouline, la logique des procédés hollywoodiens - comme le disait Walter Benjamin en 1939 dans son célèbre essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* - est intrinsèquement liée à la nature de l'entreprise :

[...] l'exploitation capitaliste de l'industrie cinématographique refuse de tenir compte de la revendication légitime de l'homme d'aujourd'hui de voir son image reproduite. Dans ces conditions, l'industrie cinématographique a tout intérêt à stimuler l'attention des masses par des représentations illusoires et des spéculations équivoques.²³³

C'est donc de ce cinéma - en soi objet de discours, souvent décrié, méprisé, copié et adulé que nous relèverons la récurrence des mécanismes. Pour le sociologue Pierre Bourdieu, « chaque groupe social a son goût précis, et il y a des œuvres d'art qui offrent des valeurs figées pour répondre aux besoins propres du groupe. L'œuvre d'art devient ainsi un message qui dit toujours la même chose pour son groupe donné²³⁴ ». Bien que certains soutiennent la thèse que la culture populaire ne véhicule pas de messages et « que c'est dans son manque de sens qu'elle est idéologique²³⁵ », nous entendons démontrer que par-delà le message, la récurrence de la structure même du finale est tout particulièrement porteuse d'idéologie.

Quoi qu'il en soit, un film doit se terminer. Bien que des réalisateurs aient tenté de laisser leur histoire en suspens ou d'utiliser des subterfuges pour que leurs personnages vivent au-delà de la projection : elle a une fin déterminée par le dernier photogramme projeté. Que l'action se poursuive durant, ou après le générique, l'objet filmique a une finalité. Même dans les films tirés de franchises qui reposent sur le concept de suites (les James Bond, *Le Seigneur des Anneaux*), ils ne sont pas que des chapitres ; ils sont des objets distincts, dont la finalité est déterminée bien souvent par la fin du générique.

Le finale permet d'assimiler le sens d'une œuvre : "*Readers cannot possess a story's meaning until they know the end*²³⁶". D'autre part, ce sont les images de la séquence finale qui vont marquer l'esprit : « les cinq dernières minutes resteront inscrites dans la tête oublieuse du spectateur [...] par conséquent, c'est à ce moment qu'il [le réalisateur] lui faudra *mettre la gomme*²³⁷ ». À ce titre, le finale d'un film ne peut être gratuit. La fin, « c'est là où le réalisateur (ou parfois d'autres intervenants, comme le producteur) indique que c'est ici que ça se termine ». À l'écriture du synopsis, à la rédaction du

²³³ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 36.

²³⁴ Pierre Bourdieu cité par Dana Polan, "*American Studies cultural studies et le cinéma américain des années 80*", http://www.revue-cinemas.info/revue/revue%20nos1_2/11-polan.htm, (28 mars 2010).

²³⁵ *Ibid.*,

²³⁶ Amrine Kotin Mortimer cité dans *Op. cit.*, Neupert, p. 32.

²³⁷ Léon, *op.cit.*, p. 130.

scénario, au moment du tournage puis ultimement sur la table de montage, le film est pensé comme un objet qui a un début et une fin. C'est par la fin que le film devient un tout :

"As Marianna Torgovnick has argued: "an ending is the single place where an author most pressingly desires to make his points - whether those points are aesthetic, moral, social, political, epistemological, or even the determination not to make any point at all." [...] the ending of a text constitutes the author's last opportunity to manipulate our attitudes about the work's structure, themes, characters, etc. Yet, it seems to me that the very urgency of the situation makes the author most vulnerable during closure. By virtue of being the place in the text where numerous textual patterns are drawn together, the ending is also the place in the text where the author's rhetorical manoeuvring is potentially most exposed. During closure the author depends on certain conventions but also may want to de-emphasize their conventionality."²³⁸

Comme l'exprime Paul W. Salmon, la portée du discours dans le finale d'un film atteint une sorte d'apogée où l'idéologie, peut-être bien dissimulée dans la trame du film, transpire de façon non équivoque. Le spectateur trouve, en général, dans le finale d'un film « la confirmation ou l'infirmité » de son raisonnement sur l'ensemble du spectacle auquel il vient d'assister. La structure classique hollywoodienne tend à résoudre les différentes pistes lancées durant la projection filmique de manière à ne pas laisser le spectateur avec des segments non résolus. Encore une fois, le cinéma hollywoodien est construit sur des préceptes normatifs.

2.3.2 Le début de la fin et les catégories de fins

Où commence la fin d'un film ? Comment la définir, la circonscrire ? Nous considérerons que la fin d'un film peut être de durée variable. Le finale peut se dérouler sur plusieurs minutes ou se résumer à un photogramme²³⁹. Comme le rapporte Bruno Di Marino, certains films se concluent par une image fixe (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967) ou un photogramme (*Fight Club*, David Fincher, 1999/ *The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988). Un film peut également se conclure par une série de séquences, que l'on nommera sous-finale²⁴⁰. Di Marino ajoute que dans la facture classique du cinéma, on distingue deux « moments conclusifs » : le finale et la coda « qui a pour fonction de relâcher la tension après un crescendo où nous retenons notre souffle²⁴¹ ». Cet appendice se retrouve plus particulièrement dans les films dramatiques. Ainsi, la résolution de l'intrigue se fait dans le finale et la

²³⁸ Paul W. Salmon, "Closure in Fiction and Film", Thèse de doctorat de l'University of Western Ontario Faculty of Graduate Studies, 1992, p. 7.

²³⁹ Le film étant composé de 24 images/seconde, le photogramme est le nom attribué à cette image.

²⁴⁰ Di Marino, *op.cit.*, p. 136.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 136.

coda « qui n'ajoute en général pas d'autres significations au film, mais éventuellement en renforce le sens²⁴²». Pour les besoins de notre étude nous engloberons finale et coda.

Le cinéma a été largement influencé par les codes des productions théâtrales de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle²⁴³. Il n'était d'ailleurs pas inusité que les productions subissent des changements au fil des présentations afin de satisfaire l'auditoire. Le finale d'une œuvre théâtrale, comme d'un film, peut avoir des conséquences désastreuses sur les revenus.

Avant de présenter les types de finales, nous devons d'abord distinguer deux éléments de la fin du film, tels que présentés par Richard Neupert dans *The End ; Narration and Closure in the Cinema*. L'auteur y suggère que la fin d'un film doit être considérée comme le résultat de deux opérations interdépendantes : la fin de l'histoire et la fin du discours narratif. Isoler ces deux éléments permet de comprendre comment les activités complexes de perception, de compréhension et d'anticipation se réalisent chez le spectateur²⁴⁴. Pour Neupert, "the story is a series of events containing characters, actions, and settings²⁴⁵". D'autre part, le *narrative discourse* est présenté comme: "the narrating systems at work within a filmic text. Included among these systems will be voice-over narration, the selection and ordering of the narrated story elements (including editing patterns), musical interventions, extratextual and intertextual insertions or references, and sound to image relations²⁴⁶". Neupert constitue donc une grille d'analyse pour le classement des finales de films (tableau 2.1), présentant quatre fermetures de récits classées en deux catégories. Citant les films de Jean-Luc Godard et d'Alain Robbe-Grillet - qui n'ont pas le même degré de fermeture et de résolution qu'un film se terminant avec la mention *The End* -, l'auteur reconnaît toutefois que ces catégorisations ont nécessairement des limites...

Tableau 2.1
Types de finales de films

Story Ending	CLOSED Narrative Discourse	OPEN Narrative Discourse
<i>Resolved Story</i>	1) <i>Closed Text</i>	3) <i>Open Discourse</i>
<i>Unresolved Story</i>	2) <i>Open Story</i>	4) <i>Open Text</i>

Le finale provoque une reconsidération de ce qui a été présenté précédemment. Le spectateur réorganise les informations en fonction de la façon dont le film est conclu. Si le film est visionné avec la

²⁴² *Ibid.*, p. 136.

²⁴³ Neupert, *op.cit.*, p. 36.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

question en tête « Comment cela va-t-il se terminer ? », la fin invite à un récapitulatif « Mais comment tout ceci a-t-il commencé ? ».

Bien entendu, la plupart des finales des films hollywoodiens sont de type fermé (*Closed Text* et *Open Story*), qui correspondent plus à la facture classique du cinéma. Toutefois, d'autres types de finales se trouvent également occasionnellement dans le cinéma produit par les grands studios (*Open Discourse* et *Open Text*). L'avantage de la méthode de Neupert est d'apporter des distinctions supplémentaires à la traditionnelle dichotomie entre les finales de film ouverts et fermés. Selon Neupert, le spectateur demeure actif dans le processus de compréhension du finale. Même si le film ne révèle pas tous les éléments dans l'histoire ou le discours narratif, le spectateur tentera de conclure à l'aide des éléments dont il dispose. La structure dicte, la plupart du temps, que les principaux éléments de compréhension soient livrés au spectateur, ce qui ne permet pas par ailleurs de conclure que tous comprennent de la même façon. Nous pouvons toutefois affirmer, à l'instar de Neupert, que l'opération finale du spectateur est d'interpréter la fin du film. Le spectateur négocie continuellement avec ses attentes et la rétrospection sur les éléments qui lui ont été divulgués.

D'autres auteurs ont proposé des classements différents. Pour Paolo Cherchi Usai, deux catégories suffisent : 1) le finale démonstratif, qui explicite le sens de toute l'œuvre et 2) le finale qui, volontairement, n'apporte aucune réponse²⁴⁷. Enfin David Lodge²⁴⁸, qui rapporte les catégories suivantes : 1) le *happy end*, 2) le finale dramatique et 3) le finale ouvert. Pour Bruno Di Marino, le cinéma classique s'inspire surtout des deux premières catégories de Lodge alors que le cinéma d'auteur, selon lui, recourt la plupart du temps à la troisième.²⁴⁹

2.3.3 Disparition de la mention *The End*

Le mot *End* enveloppe leur bonheur d'une éternité de cellophane.²⁵⁰

Longtemps, les films se sont terminés par l'apparition des expressions *Fin*, *Fina*, *The End* pour marquer la conclusion de la représentation filmique. Selon Di Marino, la disparition remontrait aux années 1960, fort probablement dans la mouvance des nouvelles vagues du cinéma.²⁵¹ Cette

²⁴⁷ Cherchi Usai cité dans Di Marino, *op.cit.*, p. 135.

²⁴⁸ David Lodge cité dans Di Marino, *op.cit.*, p. 134.

²⁴⁹ *Ibid.*, Di Marino, p. 135.

²⁵⁰ Edgar Morin, *Névrose*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1962, p. 129.

²⁵¹ Di Marino, *op.cit.*, p. 139.

modification des dernières minutes du film serait, toujours selon Di Marino, l'expression d'une nouvelle façon d'envisager le film : « Le cinéma a décidé de ne plus raconter une histoire achevée et close, mais simplement de raconter une histoire. Ainsi, le flux du film n'interrompt pas le flux de la vie, il coule parallèlement²⁵²».

La nouvelle convention se répandra rapidement et aura pour conséquence, selon Jean Douchet, de modifier la durée des films²⁵³. Voilà pourquoi certains prétendent que :

[...] le cadrage le plus important du film était le mot « Fin ». Le film tout entier et tous ses cadrages tendaient vers ce mot. Au moment où ce mot apparaissait, le film était complet et tous les problèmes résolus. Le film devait tout condenser dans un temps de projection très bref. Il durait en moyenne une heure et demie.²⁵⁴

La contrainte de la durée a été en quelque sorte bousculée par le nouveau cinéma de l'époque, mais aussi par une modification du rapport au temps filmique. Les limites de l'œuvre devenant plus floues, les fins ouvertes prisées par le cinéma des nouvelles vagues trouvaient une issue scénaristique qui permettait que « l'histoire soit finie, tandis que le film continue²⁵⁵». Cette modification en apparence anodine « souligne une fracture réelle entre la structure narrative et le dispositif de la représentation cinématographique²⁵⁶». Di Marino expose l'hypothèse à l'effet que l'œuvre pourrait ainsi dépasser la « limite entre la réalité et la représentation²⁵⁷». Cette suppression d'une « terminaison » manifeste dans l'imaginaire filmique viendra rebondir en analyse de notre corpus et peut déjà être mise en lien avec ce qui a été souligné concernant le déni de la mort comme refus de la fin, en fait de la limite.

2.3.4 Le *happy end* : creuset significatif

Mais déjà le *happy end* nous mettait sur la piste de reflet tronqué de réalité. Une des définitions les plus célèbres de l'expression galvanisée du *happy end* est certainement celle qu'a élaborée Edgar Morin dans son ouvrage *L'esprit du temps* :

La *happy end*, c'est le bonheur des héros sympathiques, acquis de façon quasi providentielle, après des épreuves qui auraient dû normalement entraîner un échec ou une issue tragique. La contradiction qui fonde tout ressort dramatique (la lutte contre la fatalité, le conflit avec la nature, la cité, autrui ou soi-même) au lieu de se résoudre, comme dans la tragédie, soit par la mort du héros, soit par une longue épreuve ou expiation, est résolue par la *happy end*.²⁵⁸

²⁵² *Ibid.*, p. 138.

²⁵³ Jean Douchet cité dans Di Marino, p. 139.

²⁵⁴ Jean Douchet cité dans Di Marino, p. 139.

²⁵⁵ Di Marino, *op.cit.*, p. 139.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 139.

²⁵⁷ *Ibid.*, Di Marino, p.139

²⁵⁸ Morin, *Névrose*, *op.cit.*, p. 124.

Nous croyons que l'issue tragique de certains héros dans les films hollywoodiens peut être renversée dans l'esprit des spectateurs en *happy end* par certains subterfuges que nous présenterons dans notre analyse. C'est en fait par l'occultation de la mort définitive du héros dans les finales de films américains que le *happy end* se manifeste pour apaiser l'angoisse spectatorielle devant le sacrifice du personnage principal.

Pour Morin, le *happy end* s'inscrit à l'un des pôles de la production artistique. À une extrémité, il y a les valeurs conformistes, « et le produit standard », et de l'autre, « une poussée vers la création artistique et la libre invention²⁵⁹ ». Or, l'État, par la censure ou sa contribution financière relativement aux projets artistiques de même que la structure de l'économie capitaliste, cantonne la production artistique à l'intérieur de bornes bien définies. Morin classe la production culturelle en trois courants²⁶⁰ : 1) le pôle de *standardisation stéréotypée*, 2) le pôle du *courant noir* et 3) le *courant culturel moyen*, « où s'atrophient les poussées les plus inventives, mais où s'affichent les standards les plus grossiers²⁶¹ ». Le *happy end* est donc en quelque sorte un des rouages de cette industrie culturelle standardisée :

En un mot, l'industrie culturelle ne produit pas que des clichés ou des monstres. L'industrie d'État et le capitalisme privé ne stérilisent pas toute création. Seul à son point extrême de rigidité politique ou religieuse, le système d'État peut pendant un temps, parfois assez long, annihiler presque totalement l'expression indépendante.²⁶²

2.3.4.1 Définition et origines du *happy end*

C'est au début des années 1930 à Hollywood, selon Morin, que survient un changement important dans la production de films. Ces films seront résolument plus orientés vers le réalisme, et leur structure sera fondée sur l'identification au héros. Les décors seront plus proches de la réalité, le jeu misera sur une approche plus réaliste, le héros se présentera désormais comme un « héros sympathique », en opposition avec le « héros tragique » et le « héros pitoyable²⁶³ ». Le rapport du spectateur avec le héros pourra être teinté d'admiration ou de pitié, mais ce dernier sera principalement aimé de l'audience. Morin voit un lien indéniable entre le courant réaliste, le héros sympathique et le *happy end*, et ce courant est pour lui en rupture avec les traditions occidentales, mais aussi universelles. Selon Morin, le

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

²⁶² *Ibid.*, p. 65.

²⁶³ *Ibid.*, p. 124.

happy end modifie « l'univers de la tragédie au sein de l'imaginaire contemporain²⁶⁴ ». C'est en fait toute la notion de sacrifice qui est évacuée du récit par le *happy end* :

Dans l'universelle et millénaire tradition, le héros, rédempteur ou martyr, ou encore rédempteur et martyr, fixe sur lui, parfois jusqu'à la mort, le malheur et la souffrance. Il expie les fautes d'autrui, le péché originel de sa famille apaise, par son sacrifice, la malédiction ou le courroux du destin. La grande tradition a besoin, non seulement du châtement des méchants, mais du sacrifice des innocents, des purs et des généreux. Le sacrifice est, soit la mort, soit une longue vie d'épreuve.²⁶⁵

Développé au moment de la dépression, le *happy end* est en fait une réponse rassurante à l'incertitude ambiante. D'autre part, le néoréalisme italien, dont la forme s'est inspirée de l'aspect plus incongru et non-fini du réel, a fait son apparition dans l'après-Deuxième Guerre mondiale²⁶⁶. Il est intéressant de noter que la fin ouverte se développe à un moment où les destins se libèrent de la fatalité de la guerre. De la sorte, la mécanique du cinéma ne serait peut-être pas étrangère aux aspirations profondes qui marquent les époques.

2.3.4.2 La signature de l'idéologie

Nous estimons que le *happy end* hollywoodien a institué une nouvelle forme de représentation de la mort qui sous-entend toujours que le défunt survit à sa mort symboliquement²⁶⁷. Morin suggère ainsi que « le héros, qui surmonte les risques, semble être devenu invulnérable à la mort²⁶⁸ ». Au sens où la mort représentant à la fois la plus grande certitude existentielle et la plus grande incertitude du même ordre, le *happy end* représenterait une réponse (ou un mode de défense) face au caractère devenu intolérable de l'incertitude, en tant que métaphore de la mort et du coup, d'une de ses représentations. Hollywood a ainsi adopté au fil du temps des méthodes qui permettent la fin tragique, telle qu'on la retrouve entre autres depuis des siècles dans les récits, mais que par ailleurs les scénarios comportent toujours un symbole d'apaisement face au défunt, quitte à représenter son amortalité.

Le finale hollywoodien doit contenir de l'espoir, comme le mentionnait Mervyn LeRoy : "*Dreams are often more real than reality [...] The movie with the fairy tale, Cinderella, happy-ending plot will bring*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 125.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

²⁶⁶ Neupert, *op.cit.*, p. 77.

²⁶⁷ Présence par sa voix *off*, photo rassurante posée de façon à ce qu'il ait un regard bienveillant sur ceux qui restent, son enfant, né de façon posthume, porte son prénom et son nom, on repasse des images inédites de lui, une loi porte désormais son nom, on le voit vivant au générique, d'autres personnages accomplissent sa volonté, etc.

²⁶⁸ Edgar Morin, *La Happy End*, dans *L'Esprit du temps*, <http://lettres.ac-rouen.fr/francais/recit/happy.html>, (20 mai 2008).

*you joy because it also brings hope.*²⁶⁹ Pour Bidaud, la convention du *happy end* dans le cinéma hollywoodien n'a d'autre but que d'entretenir l'optimisme du public. Il fut une époque où les spectateurs applaudissaient lorsque le vilain du film se faisait tuer. Nul besoin ici de commenter la fonction cathartique du cinéma. Le *happy end* est donc « une convention culturelle à un moment donné ; comme les films russes du début du siècle se devaient d'avoir un dénouement funeste²⁷⁰».

Ainsi, le *happy-end* condamne le cinéma hollywoodien à jouer avec les faits et les représentations du réel ; c'est ce que certains appellent la « magie de Hollywood ». Comment démontrer ses talents de magicien plus efficacement qu'en évoquant ce qui se tient au-delà de l'une des questions existentielles les plus fondamentales de l'homme ? Évoquer la mort et la présenter sous un jour rassurant, voilà un tour de magie dans lequel Hollywood est passé maître.

2.3.4.2.1 Par l'identification au héros

Le héros s'avère donc « invulnérable à la mort » dans le *happy end*. Selon Morin, l'échec du héros et sa mort sont évacués du *happy end*. Le finale du film est donc investi d'une « irruption du bonheur » constituée d'amour, d'argent et de prestige²⁷¹. C'est dans l'établissement du lien d'identification spectateur / héros que le bonheur devient impératif. Le spectateur « ne supporte plus que son *alter ego* soit immolé²⁷²». Le finale du héros dans le *happy end* vise donc, selon Morin, à offrir « un nouveau mode esthétique-réaliste se substituant au salut religieux où l'homme, par procuration, réalise son aspiration à l'éternité²⁷³». La mort du héros peut donc être considérée comme une partie constituante d'une forme de *happy end*. La mort du héros est en fait, selon nous, déréalisée par certains mécanismes d'apaisement pour le spectateur. C'est en fait ce que Morin appelle le *semi-happy end*²⁷⁴.

De par le rapport d'identification établi entre le spectateur et le héros, et expurgé de la tragédie, le *happy end* se présente pour Morin comme une entreprise qui vise à « exorciser le sentiment de l'absurdité et de la folie des entreprises humaines²⁷⁵». La vie revêt dans le *happy end* un sens total et signifiant. L'évacuation de la fatalité de la mort n'est en fait que le ressort dramatique nécessaire pour la glorification de :

²⁶⁹ Mervyn LeRoy cité dans *op. cit.*, Bidaud, p. 25.

²⁷⁰ *Ibid.*, Bidaud, p. 215.

²⁷¹ Morin, *Névrose*, *op.cit.*, p.126.

²⁷² *Ibid.*, p. 127.

²⁷³ *Ibid.*, p. 127.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 131.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 131.

[...] l'optimisme du bonheur, l'optimisme de la rentabilité de l'effort (il faut que toute entreprise noble et héroïque ait sa récompense ici-bas). Par ailleurs, toute intervention du pouvoir politique au sein de la culture postule également une fin heureuse parce que le pouvoir affirme que tout est bien dans la société qu'il régent. ²⁷⁶

C'est en cela que le *happy end* apparaît clairement teinté d'idéologie. Les mécanismes des finales de films hollywoodiens, dont les effets sont décuplés par le phénomène d'identification au héros, se présentent comme un excellent véhicule idéologique. Les *blockbusters* des États-Unis, qui occupent la quasi-totalité des écrans du monde sont en quelque sorte des mises en scène de la vie américanisée, mais aussi déréalisée.

2.3.4.2.2 Par l'adoption de « l'idéologie de réconciliation » et de la logique du « business »

Pour Richard Neupert, le public souhaite des finales de films qui satisfont leur désir individuel et social pour l'ordre et l'autorité morale²⁷⁷. Le spectateur recherche un finale qui contraste avec les contingences et hasards inhérents au quotidien. Toutefois, ces récits au finale programmé constituent une manifestation probante de la restriction des mondes possibles. Puisque les mécanismes du *happy end* visent une conclusion idéalisée, il s'agit en fait d'un processus de censure. À l'intérieur du *happy end* se retrouve l'incontournable « idéologie de réconciliation²⁷⁸ ». Le spectateur doit par le *happy end* trouver le réconfort avant de quitter la salle de cinéma.

On le redit, le cinéma est une entreprise qui fonctionne par la satisfaction des désirs ; il assure ainsi sa pérennité en donnant au spectateur ce qu'il anticipait dès l'achat de son billet. Le *happy end* étant beaucoup plus apaisant que la fin ouverte, il n'est pas étonnant qu'Hollywood ait recouru à ce genre de finale.

Les fins ouvertes et plus « naturelles », en vogue dans le néoréalisme italien, semblent plus proches de la vie que le *happy end*. Le quotidien n'est pas réglé comme un scénario hollywoodien. Pourtant, une fin ouverte sans *happy end* provoquera encore aujourd'hui un rejet de plusieurs spectateurs. Pour un très vaste public, un finale au cinéma doit être calqué sur la mécanique hollywoodienne. À cet égard, Neupert considère que les mouvements de caméra sont beaucoup plus libres que le discours narratif²⁷⁹. Aussi, le spectateur est prêt à accepter l'innovation dans le domaine

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 131.

²⁷⁷ Neupert, *op.cit.*, p. 35.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 91.

de la captation filmique, mais la structure du récit demeure fixée par des normes établies il y a plusieurs décennies.

De nombreuses études ont confirmé que le cinéma avait une influence certaine sur des habitudes aussi banales que les gestes, les coiffures, la tenue vestimentaire, les paroles et les habitudes alimentaires. D'autres enquêtes ont également démontré que l'espace privé pouvait subir l'influence d'Hollywood : le baiser, les caresses et les rapports amoureux. Qu'en est-il alors de la mort déréalisée du héros, auquel le spectateur est lié par identification ? Le spectateur y découvre que :

[...] la vie n'est pas seulement plus intense dans la culture de masse. Elle est autre. Nos vies quotidiennes sont soumises à la loi. Nos instincts sont réprimés. Nos désirs sont censurés. Nos peurs sont camouflées, endormies. Mais la vie des films, des romans, des faits divers est celle où la loi est enfreinte, dominée ou ignorée, où le désir devient aussitôt amour victorieux, où les instincts deviennent violences, coups, meurtres, où les peurs deviennent suspenses, angoisses. C'est la vie qui connaît la liberté, non pas la liberté politique, mais la liberté anthropologique où l'homme n'est plus aux ordres de la norme sociale : la loi.²⁸⁰

2.3.4.2.3 Ce que le *happy end* suggère du rapport à la mort et à l'angoisse

Les films truffés de violence - et jusqu'à un certain point de sadisme - mènent, par le rapport d'identification, le spectateur dans des zones d'ombre. Pour Morin, les spectateurs se « plaisent non seulement à tuer fictivement, mais aussi à mourir fictivement²⁸¹ ». En effet, le processus d'identification permet à la catharsis cinématographique de faire mourir l'autre « à ma place²⁸²».

D'un point de vue strictement idéologique, le *happy end* ne peut qu'être le mode unique de terminaison de films. La fin d'un film peut être dangereuse pour l'ordre social. Il faut donc finir le film, comme les studios souhaitent que la société se perpétue. Ainsi le *happy end* :

[...] est une éternité projective d'un moment de félicité où se trouvent exaltés une étreinte, un mariage, une victoire, une libération. [...] elle dissout au contraire passé et futur dans le présent d'intensité heureuse. Ce thème projectif correspond idéalement à l'hédonisme du présent que développe la civilisation contemporaine.²⁸³

Comme le mentionne Jean-Michel Valantin, la particularité des États-Unis réside dans l'entrelacement du « politique, le stratégique et l'industrie de l'image²⁸⁴». L'idéologie américaine est célébrée de films en films et, presque chaque fois, enrobée de musique sirupeuse et de bons sentiments propres au *happy end*.

²⁸⁰ Morin, *Névrose*, *op.cit.*, p. 152.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 157.

²⁸² *Ibid.*, p. 159.

²⁸³ *Ibid.*, p. 173.

²⁸⁴ Valantin, *op.cit.*, p. 175.

Nous avons tenté de faire le portrait général de la question du finale dans les films hollywoodiens en explorant les différentes sources d'influences de cette industrie. Nous n'avons pas la prétention d'avoir fait le tour du mystère entourant la fin des films. Par ailleurs, nous estimons que cet examen nous a permis de dégager des pistes importantes pour l'analyse des films de notre corpus.

Certains signes permettent de croire que le *happy end* n'est plus exactement ce qu'il était, il y a quelques décennies. Certains observateurs suggèrent que les événements du 11 septembre 2001 ont eu un impact sur la façon dont les films se terminent. Hollywood vient d'ailleurs de sortir, coup sur coup, plusieurs films empreints de pessimisme : *The Road* (John Hillcoat, 2009), *2012* (Roland Emmerich, 2009) et *The Lovely Bones* (Peter Jackson, 2009). Nous avons également noté une particularité dans le finale du film pour enfants *How To Train Your Dragon* (Dean DeBlois et Chris Sanders, 2010). Ce film, destiné principalement aux enfants, a un dénouement différent des habituelles productions hollywoodiennes. Les artisans ont affirmé qu'ils ont choisi de ne pas laisser le petit héros sortir indemne de ses aventures. Le personnage de Harold se retrouve handicapé à la fin du film. Certains *focus groups* constitués de parents auraient demandé que le finale ne soit pas modifié ou édulcoré²⁸⁵. *Dreamworks* a donc fait le choix audacieux de maintenir le finale tel quel. Peut-on y lire un signe quelconque que la jeune génération aura droit à des finales plus « humanisés » et moins héroïques ? Il est tout de même étonnant que le film *How To Train Your Dragon* ait été transposé avec un finale plus amère que le roman de Cressida Cowell, dont il est tiré.

Jean Gabin exigeait à une certaine époque que les personnages qu'il interprétait meurent à la fin du film²⁸⁶. La perception du finale tragique à l'europpéenne a toujours été différente de l'approche hollywoodienne, possible que lorsque certaines conditions sont rassemblées. La représentation de la mort du héros peut malgré tout être intégrée au *happy end*, à la condition de respecter le mode d'emploi hollywoodien, dont nous entendons dégager les mécanismes dans notre analyse.

Le *happy end* est donc une mécanique éprouvée, qui s'est raffinée depuis les années 1930. Pourtant, il ne garantit pas nécessairement le succès d'un film. Nous verrons dans la prochaine sous-section que, pour certains, le cinéma hollywoodien semble relever de la peinture à numéro; l'industrie ne choisit pas ses finales de façon aléatoire.

²⁸⁵ Tara A. Trower et Raising Austin, "Change in movie's ending shows kids harsher reality", <http://www.statesman.com/life/parenting/change-in-movies-ending-shows-kids-harsher-reality-457913.html>, (20 avril 2010).

²⁸⁶ Neupert, *op.cit.*, p. 74.

2.3.5 Les suites des projections-tests : les fins à la carte

Comme nous l'avons vu précédemment, si la réaction des *focus group* est particulièrement positive, les studios seront plus enclins à investir davantage dans sa promotion. Dans le cas contraire, la sortie du film se fera sans investissements extraordinaires. Nous devons tenir compte ici que les films sont bien souvent accompagnés de budgets promotionnels de plusieurs dizaines de millions de dollars, voire de centaines de millions de dollars dans certains cas (*Avatar*, James Cameron, 2009).

Brooks Marlin rapporte que l'échec commercial de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) poussa le studio à faire une projection-test de *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1941). Comme la réaction fut particulièrement négative, le studio prit le contrôle du film, coupa 50 minutes au montage d'Orson Welles et y ajouta un *happy end*. Marlin rapporte également que les projections-tests de *The Sum of All Fears* (Phil Alden Robinson, 2002) révélèrent que le public était effrayé par les scènes présentant le président en proie à la peur. Le studio ne modifia rien au film, mais choisit de produire une bande-annonce plus transparente quant au contenu de l'intrigue. Plus récemment, les projections-tests du film de la série *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (David Yates, 2009) ont soulevé une polémique chez les fans²⁸⁷. Encore une fois, c'est le finale du film qui aurait heurté les amateurs de cette série.

Nous devons toutefois mentionner que ces projections-tests servent le jeu des studios dans une optique de marketing viral. Rien de tel que les forums de fans pour alimenter des polémiques, qui permettent aux studios d'économiser sur la promotion d'un film. Les polémiques du genre, trouvant écho dans les différents médias, assurent une visibilité aux films avant leur sortie officielle. Pour ce type de cinéma, tout a une valeur commerciale : même les fins modifiées, voire édulcorées après les projections-tests, ont une valeur marchande.

2.3.6 Fins alternatives

On retrouve des fins alternatives dans les pièces de théâtre²⁸⁸, les séries télévisées et plus particulièrement dans les jeux vidéo. Les fins alternatives au cinéma existent depuis longtemps, mais c'est le marché du DVD et ses suppléments qui en a permis une diffusion à grande échelle. Une

²⁸⁷ "Harry Potter fans damn Half-Blood Prince film after test screening", <http://www.guardian.co.uk/film/2009/mar/13/fans-unhappy-with-sixth-harry-potter-film>, (20 avril 2010).

²⁸⁸ Dario Fo, dont la pièce *Mort accidentelle d'un Anarchiste* comporte une fin alternative, voir : FO, Dario, *Mort accidentelle d'un Anarchiste/Faut pas payer!*, Paris, Dramaturgie Éditeur, 1997, p. 223 – 225.

recherche produite par la *Universal* a d'ailleurs révélé que les consommateurs raffolent de ces suppléments²⁸⁹. Nous pouvons également mentionner l'apport de sites internet d'échanges, comme *You Tube*, qui mettent en ligne des archives autrefois plus confidentielles.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le finale peut avoir été modifié pour des raisons morales : *Fatal Attraction* (Lyne, 1987), dont le nouvel épilogue montre le décès de la maîtresse antipathique interprétée par Glenn Close; *Butterfly Effect* (Eric Bress et J. Mackye Gruber, 2004), dont le finale présenté en salles est beaucoup moins tragique que celui souhaité par le réalisateur²⁹⁰; *Rambo : First Blood* (Ted Kotcheff, 1982), dont le finale supprimé montrait le vétéran de la guerre du Vietnam s'empaler sur le couteau tenu par son colonel afin d'être ainsi tué²⁹¹. On rapporte également que Frank Capra a tourné cinq fins différentes pour *Meet John Doe* (1941) ; la légende veut qu'il ait choisi la version « qu'un admirateur anonyme lui conseilla par voie postale²⁹²».

Les fins modifiées pour des raisons morales sont innombrables. Que ce soit pour des questions de violence, de morale sociale (stéréotypes de rôles féminins, sanctions des criminels), de pressions des commanditaires (l'armée américaine)²⁹³, de visées purement commerciales qui imposent le *happy end* et de préoccupations esthétiques ou idéologiques du réalisateur, plusieurs finales de films ont été charcutés ou réaménagés.

Ces fins alternatives sont désormais des arguments pour vendre la copie DVD des films. Le réalisateur, qui devait autrefois choisir un finale parmi ceux qu'il avait tournés, peut maintenant les présenter intégralement en suppléments. L'œuvre devient donc plus complexe, et implique que le spectateur peut conclure le film à l'aide de ces différentes finales : *Version A*, le héros meurt et *Version B*, il survit à ses épreuves. Selon Richard Bégin, en donnant la possibilité au spectateur de voir toutes les fins possibles, ces suppléments dénaturent l'œuvre en déstructurant la logique du récit filmique²⁹⁴. Bégin signale également que les fins alternatives éclaircissent parfois une part du mystère qui confère un charme distinct à un film. Que le héros survive ou non, le spectateur retient qu'il a d'une certaine façon survécu. La diffusion de ces :

²⁸⁹ Thomas K. Arnold, "Alternate Endings Tweak Interest", http://www.usatoday.com/life/movies/news/2005-09-12-dvd-alternate-endings_x.htm, (28 avril 2010).

²⁹⁰ Ce finale raconte que le personnage principal s'étouffe volontairement à la naissance avec son cordon ombilical pour éviter que l'histoire ait lieu.

²⁹¹ La fin du film diffère de celle du roman dont il est inspiré. La dernière séquence présente Rambo escorté par le colonel, alors que dans le roman Rambo est exécuté par la police. Source : Valantin, *op.cit.*, p. 38.

²⁹² Bégin., *op.cit.*, p. 31.

²⁹³ Valantin, *op.cit.*, p. 26.

²⁹⁴ Bégin, *op.cit.*, p. 32.

[...] fins alternatives trahissent indéniablement une hésitation à conclure convenablement un récit [...] Ces bonus sont-ils une réelle utilité ou masquent-ils simplement une fausse modestie de la part de l'auteur et de la production ? Une chose est certaine toutefois, les fins alternatives répondent pour l'instant au seul besoin du spectateur d'être satisfait.²⁹⁵

Les fins de films multiples peuvent également être ludiques : le film *Clue !* (Jonathan Lynn, 1985) présentait des finales différents selon la salle où avait lieu la projection, empruntant au jeu de société ses conclusions aléatoires. Ces multiples possibilités de redéfinir le finale d'un film ne s'arrêtent pas à ces exemples. George Lucas a revisité et modifié le finale de l'un des films de sa série *Star Wars*, lorsqu'il a fait paraître une nouvelle édition du DVD. Dans la version présentée en salles, le finale de l'épisode VI : *The Return of the Jedi* (George Lucas, 1983), les personnages de Yoda, d'Obi-Wan et de Darth Vader (sans son casque) apparaissent sous des aspects fantomatiques avec un regard bienveillant sur Luke Skywalker. Dans la version modifiée, le personnage de Darth Vader a été remplacé par le jeune Anakin Skywalker. Bien que ceci se justifie sur le plan scénaristique, le changement demeure pour le moins étonnant. Cet « effacement de la figure du père mort par celle d'un jeune homme pas encore père²⁹⁶ » modifie la lecture du finale de ce célèbre *blockbuster*.

La plus étonnante des nouvelles méthodes pour modifier la fin des films est sans aucun doute la suivante : les nouvelles technologies de montage, dont la plupart des ordinateurs personnels sont dotés, permettent au grand public de remonter le finale des films. Ainsi, sur *You Tube*, on découvre des dizaines de finales de films que des spectateurs-réalisateurs ont remodelés. On y trouve une nouvelle fin pour *300*, *Forrest Gump*, *Titanic* et pour des séries télévisées comme de *The Sopranos* et *Lost*. Bien que ces finales soient à diffusion limitée, elles expriment néanmoins le désir des spectateurs d'apaiser leurs frustrations. Si la plupart de ces finales s'apparentent à des *happy ends* bricolés, on retrouve évidemment des finales tordus et loufoques. Voilà pour nous la démonstration que la fin n'est jamais définitive... Par ailleurs, comme nous le verrons, cette mort à l'écran est bien souvent une conséquence de la violence.

2.4 Plus que des cas de figure : violence et mort à l'écran

La violence et la mort au cinéma ont depuis longtemps suscité la polémique. Mais si la violence représentée à l'écran provoque et choque, c'est aussi parce qu'elle intéresse et attire des publics importants. Les premiers films narratifs étatsuniens mettent en scène des actes violents, mais surtout

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁹⁶ Jocelyn Lachance et al., *Films cultes et culte du film chez les jeunes ; Penser l'adolescence avec le cinéma*, Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 91.

la mort. *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903), présente techniquement les premiers morts fictifs de l'histoire du cinéma²⁹⁷.



Figure 2.1 Premier mort du cinéma (GTR)



Figure 2.2 Tous les voleurs sont tués en finale (GTR)

Le film se terminait généralement avec le pistolet tourné vers l'objectif de la caméra, mettant en jeu les spectateurs et se concluant par le tir en direction de l'objectif.



Figure 2.3 Coup de feu vers l'objectif (GTR)

2.4.1 De mort mimée à corps éclaté

La mort, d'abord mimée de façon caricaturale dans le cinéma muet, jouée hors-champ durant les premières années du parlant, avec un peu d'hémoglobine de synthèse à travers la chemise dans les westerns, esthétisée et au ralenti à la fin des années 1960, tonitruante et mise en scène par l'équipe des effets spéciaux dans les années 1980, banalisée, dérisoire et accessoire dans les films de Tarantino et ses ersatz des années 1990, puis descriptive, voire « chirurgicale » dans les années 2000, alors que le corps se décompose à l'écran comme lors d'une dissection violente et anarchique. La mort

²⁹⁷ Le film comportait quelques scènes dont les photogrammes avaient été peints à la main pour souligner certains éléments : robes, fanions, fumée de l'explosion et fumée s'échappant des pistolets.

se montre au cinéma, et si elle fut d'abord charcutée par la censure et les cotes de classement, elle est aujourd'hui montrée par le menu détail à travers l'objectif de la caméra.

2.4.2 Gangsters et mécréants; la mort-châtiment

Le héros meurt bien souvent quelques instants avant le générique; il en est de même pour les anti-héros que sont les gangsters. Dans les années 1930, Hollywood a sorti coup sur coup plusieurs films inspirés de la vie de truands. Ces morts dramatiques permettent de mettre en lumière les stratégies hollywoodiennes pour « réguler » les comportements socialement condamnables.

Dans le film *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), le mafieux « Rico » est tué par la police durant les dernières minutes. *Little Caesar* est considéré comme celui qui a lancé la vague de films sur les gangsters. Aucun artifice n'est ajouté pour présenter la fin du gangster. Pour renforcer l'aspect spectaculaire, Rico souffle sa dernière réplique alors qu'il agonise des balles tirées par les policiers. Les agents l'ont tué alors qu'il se cachait derrière un panneau publicitaire, sans lui faire face. Il est possible que ce choix esthétique ait été fait pour observer les contraintes de la censure de l'époque.

Le finale du film ne laisse aucun doute sur la position idéologique de l'équipe de production. Rico est abattu par la police derrière le panneau-réclame du couple de danseurs Olga et de Joey, ami et compagnon d'armes de Rico, qui a abandonné le crime pour le monde du spectacle. En fait, la conclusion du film nous présente le rêve américain que les danseurs ont atteint avec efforts, alors que Rico - châtié par les forces de l'ordre pour avoir opté pour le crime - meurt seul dans l'ombre de cette publicité.

Bien qu'elle ne présente pas un criminel repentant, la réplique finale du film « *Mother of mercy, is this the end of Rico?* », évoque toutefois la peur de la fin pour ce mafieux. À l'origine, le personnage de Rico devait prononcer la réplique exacte tirée du roman de W.R. Burnett : "*Mother of God, is this the end of Rico?*"; il fut décidé que c'était blasphématoire qu'un gangster s'exprime ainsi²⁹⁸. Aucun détail ne semble avoir échappé à la censure de l'époque.

L'autre film, qui a marqué l'époque du film de gangsters est *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931). Une fois de plus le récit repose sur l'histoire d'un gangster à l'époque de la prohibition. L'histoire se termine également de façon tragique, alors que Tom Powers interprété par James Cagney est abattu par les membres d'un gang ennemi - chez qui il s'était présenté pour venger l'assassinat de son

²⁹⁸ La réplique « *Mother of God* » a été remplacée par « *Mother of mercy* ».

compare. Touché par balles et titubant, Tom Powers avance péniblement et s'effondre sous la pluie dans une bouche d'égout après avoir prononcé "*I ain't so tough.*" Mentionnons la pluie, régulièrement utilisée au cinéma pour marquer les modifications morales des personnages. Le caniveau sur lequel Powers s'écrase n'est probablement pas le fruit du hasard.

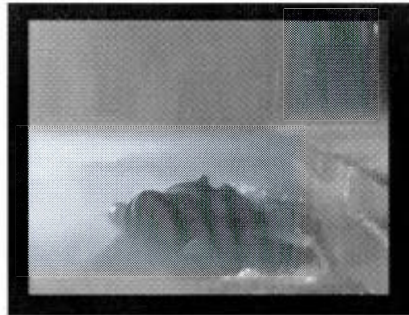


Figure 2.4 Tom Powers tombe sous les balles (PE)

Les séquences suivantes présentent Tom à l'hôpital, où il se réconcilie avec ses proches. Le gangster est momifié par ses bandages. Sa mère se réjouit que sa famille va pouvoir être réunie de nouveau. Tom promet qu'il va revenir à la maison : "*Sure, coming home. If I can ever get out of there.*" Peu après, à la maison familiale, un appel téléphonique laisse entendre que Tom va rentrer chez lui; la mère s'empresse de préparer une chambre pour l'accueillir.

En fait, Tom a été kidnappé par une bande rivale, à l'hôpital, et torturé. On cogne à la porte, son frère vétéran de la guerre va répondre et découvre Tom, qui a été criblé de balles, enroulé et ligoté dans une couverture, le visage ensanglanté. Le gangster tombe visage contre terre. Le phonographe dans la maison qui jouait *I'm Forever Blowing Bubbles* arrive à la fin de la plage et l'aiguille, se butant à la fin du disque, rappelle des battements cardiaques. Après avoir jeté un œil à Tom, son frère regarde la caméra puis va vraisemblablement avertir sa mère. Apparaît ensuite à l'écran le message ajouté par la production: "*The end of Tom Powers is the end of every hoodlum. "The Public Enemy" is not a man, nor is it a character – it is a problem that sooner or later WE, the public, must solve.*"

De la sorte, les personnages principaux périssent et leurs actions sont clairement identifiées comme contraires à la morale. Même si Tom Powers s'est repenti, il n'a pu quitter le milieu criminel comme il le souhaitait, et Rico, montré comme un lâche, meurt quant à lui seul et ruiné.

Cette époque était marquée par la censure, et les productions cinématographiques ont joué sur l'aspect éminemment moralisateur de leurs films pour les promouvoir devant les organismes de censure. L'application plus stricte du Code de production, dès 1934, renforce les règles en matière de

criminalité à l'écran. Les gangsters de ces films ont tous une déviance sous-entendue : Camonte entretient une relation incestueuse avec sa sœur; Rico n'a aucun intérêt pour les femmes et présente des comportements possessifs avec Joey (ce qui à l'époque était interprété comme un désir homosexuel latent) et, finalement, Tom Powers est violent avec les femmes²⁹⁹.

Nous verrons au Chapitre IV comment *Scarface* de Howard Hawks constitue sans aucun doute un point tournant dans l'histoire des films de gangsters de l'époque. Par sa mise en scène, qui marque d'un X les scènes qui permettent au spectateur de prévoir et même d'anticiper un meurtre, Hawks met l'accent sur cet aspect du film comme jamais auparavant. Le meurtre devient le spectacle qui se fait annoncer avant de se réaliser. Mais le gangster est, pour les États-Unis, bien plus qu'un fauve ou une bête dangereuse qu'il faut neutraliser :

"He is an extreme expression of The Declaration of independence's democratic principles of « Life, Liberty, and the pursuit of Happiness. » Remember how that curiously libertine, 18th Century document of The Declaration of independence the self-evident truth of "Happiness" precedes the creation of government. And with some gangsters - some of Cagney's criminal characters suggest this, as in Angel With Dirty Faces (Warner, 1938) or in The Roaring Twenties - there is a pungent touch of the unbridled reformer at work. With time some of America's legal customs would change in the direction which gangsters had pioneered. Activities that were once illegal in the 1920s to 1950s period, alcohol and numbers lotteries for instance, became legal in much of the USA."³⁰⁰

La fin des années 1960 est considérée par plusieurs comme le point tournant de ce que Stephen Prince nomme l'*ultra-violence*. Pour l'auteur, la modification de la violence à l'écran n'a plus jamais été la même à partir de cette date. C'est l'abandon du Code de production et l'adoption d'un Code de classement³⁰¹ qui permettra une modification dans la façon d'illustrer certains thèmes, comme la violence. Avec ces cotes de classement, l'industrie pouvait concevoir des films en fonction de marchés spécifiques et s'adresser ainsi à un public adulte et averti.

La violence graphique a connu une explosion dans les productions cinématographiques de cette période. En quelques mois, plusieurs films prenaient l'affiche au milieu d'une campagne publicitaire qui carburait à cette nouvelle esthétique libérée des carcans de la censure. Des réalisateurs, comme Sam Peckinpaw, s'informaient des autres productions pour évaluer les libertés qu'ils prendraient dans la leur³⁰². Le film *The Wild Bunch* de Peckinpaw en est un bon exemple. Et *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn marque de façon nette cette libéralisation des balises de la représentation.

²⁹⁹ La scène où Tom écrase un pamplemousse sur le visage de sa compagne a suscité l'ire de la censure à l'époque.

³⁰⁰ John Dean cité dans Dominique Sipièrre, *Le Crime organisé à l'écran; Quatre films exemplaires; Scarface, Angels With Dirty Faces, Force of Evil, the Asphalt Jungle*, Paris, Éditions du Temps, 2002, p. 173.

³⁰¹ À l'époque : G : General (famille), M : Mature et R : Restricted (accompagné d'un adulte) et X : Not Rated (interdit aux mineurs).

³⁰² Stephen Prince, *Screening Violence*, Piscataway, Rutgers University Press, 2000, p. 13.

2.4.1.2.1 Le cas *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967)

Sorti en 1967, le film présente le destin de deux bandits qui ont marqué l'histoire des États-Unis, dans une mise en scène en rupture de tons: film de gangsters, action, comédie. Le film d'Arthur Penn se distingue des productions qui l'ont précédé au chapitre de la violence, mais aussi et plus spécifiquement dans le finale où meurent les deux cambrioleurs. Penn estime que son film n'était pas particulièrement violent si l'on tient compte du contexte socio-politique de l'époque. Pour le réalisateur, la guerre du Vietnam qui faisait rage détonnait avec la violence habituellement présentée sur les écrans : *"Not given the times in which we were living because every night on the news we saw kids in Vietnam being airlifted out in body bags, with blood all over the place. Why suddenly, the cinema had to be immaculate. I'll never know"*³⁰³.

Le finale de *Bonnie and Clyde* présente au ralenti, et avec une certaine insistance, la mort des deux protagonistes. Pour l'acteur Gene Hackman, qui a participé à la production, le finale réalisé par Penn était audacieux pour l'époque³⁰⁴. On peut le comprendre puisque le système de cote n'avait pas encore été promulgué. Le film est donc tourné dans les derniers mois de l'agonie du Code de production. Les transgressant, Penn raconte que les règles entourant la représentation de la violence étaient pointues; par exemple en interdisant que le même plan montre une personne tirer du pistolet et atteindre sa victime³⁰⁵.



Figure 2.5 Coup de feu (*Bonnie and Clyde*)

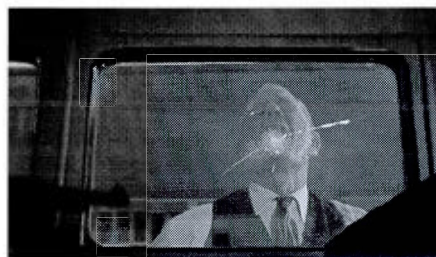


Figure 2.6 Impact de la balle (*Bonnie and Clyde*)

Si le ton du film oscille entre comédie et film de gangsters, le finale est décidément dramatique. Les forces de l'ordre apparaissent clairement comme de véritables truands. Inspiré des techniques

³⁰³ Arthur Penn cité par Prince, *op.cit.*, p. 9.

³⁰⁴ *Revolution! The Making of Bonnie and Clyde*, réalisé par Laurent Bouzereau, Warner Brothers Entertainment Inc., 2007, suppléments sur le *Special Edition DVD*.

³⁰⁵ *Ibid.*

employées par Akira Kurosawa dans *Seven Samurai* (1954)³⁰⁶, Penn choisit de tourner la mort des deux bandits à l'aide de quatre caméras réglées à différentes vitesses afin de bénéficier d'images de bonne qualité pour le montage. Le contraste des vitesses dans le montage de la scène donne au finale "*the balletic and the spastic qualities of their violent deaths*"³⁰⁷. Les effets spéciaux vont également recourir à ce qui à l'époque était considéré comme une innovation : des mini-charges explosives placées avec des préservatifs remplis de faux sang, appelées *squibs*³⁰⁸, pour créer l'impression de blessures par balles. Bien que cette technique soit tout à fait banale aujourd'hui, elle marque une étape importante dans l'esthétisation de la violence. Penn demanda également à l'équipe des effets spéciaux de préparer une charge pour que la tête de Clyde donne l'impression d'être touchée comme celle de Kennedy en 1963³⁰⁹. Toutefois, le détonateur n'a pas fonctionné tel que prévu, et la tentative a échoué³¹⁰.

La séquence finale est particulièrement réussie. L'intensité dramatique est renforcée à la fois par la fatalité du destin du couple, le montage utilisant les différents angles, mais aussi par la durée accordée à la séquence. Le couple, semblant faire preuve d'un sens moral et altruiste, décide d'arrêter leur voiture pour porter secours à Malcom qui change une crevaison. La bande-sonore est saturée de piailllements d'oiseaux. Cette crevaison est en fait un guet-apens. Une voiture s'approche de la scène; une envolée d'oiseaux s'échappe et le montage alterné présente le regard de Bonnie, puis celui de Clyde sur les oiseaux avant que deux d'entre eux s'envolent.

Bonnie jette un regard intense vers Clyde, qui la regarde avec autant d'intensité. Les coups de feu sont tirés d'un talus, sans relâche pendant près de 23 secondes. Penn et la monteuse Dede Allen (Dorothea Carothers Allen) présentent les corps qui s'agitent à chacun des impacts. Le montage à différentes vitesses et à angles différents donnent l'impression que la scène s'étire en longueur. Pour Stephen Prince: "*The scene's alternately beautiful and horrifying qualities are the result of its choreography and specifically of Penn's determination to yoke dance and convulsion together in a novel combination*"³¹¹.

³⁰⁶ Prince, *op.cit.*, p. 10.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 72.

³¹⁰ Bouzereau, *op.cit.*

³¹¹ Prince, *op.cit.*, p. 12.

Figure 2.7 Mort de Bonnie (*Bonnie and Clyde*)Figure 2.8 Mort de Clyde (*Bonnie and Clyde*)

Les corps de Bonnie et de Clyde sont ensuite présentés dans le silence pendant 16 secondes, jusqu'à ce qu'ils soient complètement immobiles. Clyde est visage contre terre et Bonnie gît sur le flanc, la tête à l'envers, les bras ballants sur la banquette du conducteur. C'est à travers l'impact d'une balle sur la vitre de la voiture que Penn présente les agents qui observent les dépouilles des deux criminels. D'une certaine façon, les spectateurs constatent la scène par le trou laissé par une balle dans l'habitacle de Bonnie et Clyde. Coupe au noir, puis apparition de la mention *The End*. La musique de banjo débute sur cette mention et se poursuit sur le générique.

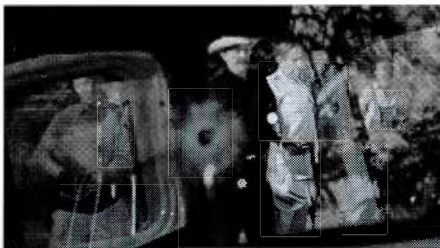


Figure 2.9 Prise de vue à travers la vitre (BC)

Figure 2.10 *The End* (BC)

Le meurtre des deux personnages principaux sur une route de campagne n'est pas sans rappeler la fin d'un des films de notre corpus *Easy Rider*. C'est sur les chemins paisibles de la campagne américaine que la mort stoppe la cavale des jeunes rebelles. Dans les deux films, ils sont tués par des hommes, blancs, gardiens de la tradition de l'Amérique profonde. Dans les deux cas, ils sont abattus par des armes de chasse. Mais la fin portant sur le destin des deux bandits est impitoyable, sans équivoque : Bonnie et Clyde sont morts, et rien dans la mise en scène n'évoque une possible survivance de la mémoire des deux criminels. La mention *The End* ferme le film de façon irrévocable.

L'impact culturel du film de Penn a marqué son époque de façon importante. Nombre de réalisateurs se sont inspirés de son audace. Le critique de cinéma de *Newsweek*, qui avait qualifié le film à sa sortie de "*trash film*", a publié un second article dans lequel il se rétracte et en reconnaît les qualités. Le film a également été sélectionné par le *National Catholic Office for Motion Pictures* comme

le "Best mature picture of 1967", considérant que le film de Penn était une "great morality play"³¹². Pour Vivian C. Sobchack, *Bonnie and Clyde* est surtout le premier film:

"[...] to create an aesthetic, moral and psychological furor. [...] the first major film to allow us the luxury of inspecting what frightened us – the senseless, the unexpected, the bloody. And most important, it kindly stylized death for us; it created nobility from senselessness, it choreographed a dance of blood and death, it gave meaning and import to our moral twitching. There has always been violence and death in the cinema. But the cinematic phenomenon in the films of our decade which is new and significant is the caressing of violence, the loving treatment of it by the camera. The most violent deaths today are treated with the slow-motion lyricism of the old Clairol commercials in which two lovers glide to embrace each other."³¹³

Lorsque Valenti sera appelé à défendre la position de la MPAA au sujet de la violence dans les films durant la *National Commission on the Causes and Prevention of Violence* de 1968, il sera interrogé plus spécifiquement sur la violence dans le film *Bonnie and Clyde*. Malgré le fait que les États-Unis étaient impliqués dans un des conflits armés les plus importants du XX^e siècle, au Vietnam, que des manifestations anti-guerre avaient lieu à New York et à Washington, que plus de 128 émeutes avaient eu lieu sur le sol américain durant la seule année 1967³¹⁴, cette Commission s'inquiétait de la violence à l'écran et enquêtait pour déterminer si "*Hollywood films might be playing a role in fomenting the contemporary unrest*"³¹⁵.

Durant cette Commission, le *Congressman* Boggs - après avoir déclaré son admiration personnelle pour Valenti - a déclaré qu'un jeune de sa ville avait commis un meurtre gratuit après avoir vu *Bonnie and Clyde*. Sans prétendre qu'il y avait un lien direct entre le visionnement du film et le meurtre, Boggs déclare :

"Those Bonnie and Clyde characters lived in my State. They were reprehensible criminals. There was nothing about them that was commendable. They killed in cold blood, as the movie depicts... I can assure you that I share your fear of censorship. But oftentimes what brings repressive measures is abuse...[...] Now I presume that your whole emphasis is on the self-policing. What happens when the self-policing doesn't work? You used the word "responsible operators." I understand that word perfectly. The average responsible citizen is not a criminal. We don't pass laws to deal with him. We finally get into the business of regulation and law passing and law enforcement because of the irresponsible. So what do you do about the irresponsible in your voluntary code?"³¹⁶

La réponse de Valenti est demeurée fidèle à son discours officiel pour la MPAA :

"What do you do about a film that triggers a disturbed youngster? Well, anything might trigger such a person. You have to isolate him from life, I suppose. He may see something happen on a street corner. He may read something in a book. Somebody may speak harshly to him and he is triggered. So I find that not at all an argument for not making pictures that

³¹² Jack Valenti cité in Prince, *op.cit.*, p. 73.

³¹³ Sobchack in Prince, *op.cit.*, p. 114.

³¹⁴ Prince, *op.cit.*, p. 36.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

*might trigger him. To answer your question, I don't know of any way in democratic society in which you can segregate pictures. I think the very fact you do have controversy about motion pictures is an indication of the interest, the hidden interest that we find in it now.*³¹⁷

Le débat sur l'influence de la violence à l'écran est évidemment trop complexe pour en faire le tour dans cette recherche. Toutefois la position de la MPAA sur la question n'a guère évolué depuis le discours de Valenti. Au fil des décennies, plusieurs films seront accusés d'inciter à la violence, et l'industrie se réfugiera obstinément derrière la même rhétorique.

Bonnie and Clyde marque un jalon important dans l'histoire de la représentation de la violence à l'écran, précisément au moment où le Code de production a été aboli. Comme les films *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Scarface* (1983), *Natural Born Killer* (Oliver Stone, 1994) et *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), à d'autres époques, repousseront à leur façon les limites de la violence et de l'esthétisation de la mort, mais surtout du meurtre à l'écran. Parce que la mort dans le cinéma américain survient surtout du meurtre par arme à feu.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

CHAPITRE III

LA MÉTHODOLOGIE DE LA SÉLECTION ET DE L'ANALYSE

3.1 Quelques notions pertinentes relatives à l'analyse cinématographique

Afin de préparer notre grille d'éléments pertinents pour l'analyse des films, nous avons principalement fait appel aux travaux d'Yves Levers, qui a publié *L'analyse filmique*. Nous avons également utilisé le *Précis d'analyse filmique* d'Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye. Comme le mentionne Yves Levers, le cinéma est à la fois un code de communication culturelle et une expérience esthétique. Dans la foulée de ce qui précède cette partie de notre mémoire, ce média ne peut être considéré comme « innocent »; si le cinéma est un divertissement, il peut aussi être un moyen de communication qui provoque des changements dans les milieux sociaux. Levers cite d'ailleurs Marshall McLuhan qui remarquait, il y a plusieurs décennies, que la « passivité du spectateur » au cinéma le prédispose à un média qui opère des modifications des valeurs là où la diffusion de films a pu s'établir au sein des communautés. En parlant de « modifications », ils allèguent la thèse de l'asservissement des masses et du projet implicite de reproduction du *statu quo* social. Néanmoins, cette construction du récit par le langage cinématographique n'est pas dénuée d'intention :

Chaque image signifie un angle de vision, chaque angle de vision signifie un rapport et pas seulement un rapport spatial. Chaque représentation du monde renferme en elle une vision du monde. C'est pourquoi chaque cadrage, chaque angle de prise de vue de la caméra signifie une adaptation, un réglage intérieur de l'être humain. Car rien n'est plus subjectif qu'un objectif.³¹⁸

C'est donc dans cette perspective que le cinéma gagne à être analysé. Si ce média a un pouvoir de séduction et de persuasion si efficace, il doit être soumis à un public qui sait mettre en perspective son discours. Comme le rappellent d'autre part Golliot-Lété et Vanoye, l'analyse filmique est

³¹⁸ Béla Balazs cité dans Yves Levers, *L'analyse filmique*, Montréal, Boréal, 1992, p. 96.

nécessairement pluricodique. Elle invite donc à considérer que l'analyse de film empêche toute prétention à rendre compte à l'écrit de tout ce qui compose le langage cinématographique (mouvement, lumière, musique, accents, montage, *etc.*). L'analyse filmique comporte, il va sans dire, des limites inhérentes à l'objet de recherche³¹⁹.

Dans un premier temps, l'analyse doit porter sur une description la plus objective possible des films en utilisant des critères précis qui portent principalement sur l'objet filmique. L'analyse doit d'abord débiter par l'identification de la catégorie de film (fiction, docu-fiction, documentaire), l'identification du genre (comédie, aventure, film musical, drame sentimental, *etc.*), le contexte de production (pays, type de production, équipe de production) et la mise en relief des éléments à l'origine du scénario (auteur, sources).

Dans un deuxième temps, l'analyste développe une grille d'analyse en fonction de l'angle qu'il souhaite donner à ses observations. Levers propose une série d'angles à donner à l'analyse : esthétique, sociologique, politique, économique, psychologique, éthique et historique. Si l'analyse de ces éléments s'avère subjective, la construction de la grille permettra d'en délimiter les contours, et ainsi de légitimer les constats et les récurrences. Si le visionnement d'un film est nécessairement une expérience personnelle qui fait appel à la fois à l'intellect et à l'affect, l'analyste doit chercher à développer une méthode qui présente les éléments avec précision et circonspection.

Nous avons donc élaboré une grille d'analyse qui portera principalement sur les volets esthétiques, sociologiques, politiques, historiques et éthiques. Si sur une grille d'analyse on peut facilement diviser les différents angles d'analyse, la pratique de l'analyse filmique nous a démontré que les aspects politiques/sociologiques/historiques sont indissociables et peuvent se rassembler sous les thèmes commun d'idéologie et de mythe; tout comme la dimension esthétique qui est aussi foncièrement teintée de l'aspect éthique. C'est donc dans cette optique que nos analyses se pencheront plus particulièrement sur l'aspect idéologique et mythique sans négliger les composantes esthétiques.

En lien avec les thèmes offerts aux deux premiers chapitres, assises de notre grille d'analyse, nous tenterons de dégager les éléments idéologiques contenus dans les films à l'étude et de les juxtaposer aux observations d'ordre esthétique de la représentation de la mort du héros dans le finale des films du corpus. Les observations ainsi colligées permettront d'élaborer les constats de notre analyse finale, en lien avec les concepts privilégiés et les questions de recherche.

³¹⁹ Anne Golliot-Lété et Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Éditions Armand Colin, 2009, p. 6.

Chaque analyse de film débutera par une brève mise en contexte pour situer le film dans son contexte historique et dans la filmographie américaine. Nous présenterons ensuite un descriptif succinct du finale du film. Chaque film sera ensuite analysé sur deux angles précis : les mécanismes de représentation de la mort du héros, dans lequel nous rapporterons les choix de mise en scène de la mort du héros et les possibles évocations de sa survivance; et deuxièmement, nous relèverons les éléments du discours idéologique du film et du finale pour, finalement, dégager certaines conclusions préliminaires. L'ensemble des observations sera ensuite analysé afin de faire ressortir nos conclusions sur nos questions de recherche.

3.2 Le corpus de films à propos du finale de la mort

Constituer un corpus est sans conteste un moment passionnant de la recherche. L'histoire du cinéma hollywoodien regorge de productions dont les caractéristiques suscitent notre intérêt; s'ajoutent à ces productions des nouveautés sur une base hebdomadaire. Il faut donc se résigner à élaguer et à sélectionner avec la rationalité du chercheur, plus que par l'appétit du passionné de cinéma. La démarche empruntée relève d'abord de critères discriminants, puis de l'exposé de différentes questions qu'il nous a fallu étudier pour sélectionner une liste fiable des palmarès des films hollywoodiens.

3.2.1 Les critères discriminants

Afin d'opérer un survol de la représentation de la mort hollywoodienne, nous avons pensé constituer un corpus en deux ensembles reposant sur des critères différents. Nous avons limité à quatre le nombre de critères discriminants pour la composition du corpus A, constitué de six films. Quant au corpus B, il est constitué de six films isolés selon des critères hétérogènes.

3.2.1.1 Corpus A

Le premier corpus a été constitué (1) *de productions ayant connu le plus de succès à l'échelle internationale* selon les statistiques du site *Internet Movie Data Base* (IMDB), (2) *de films produits par un des six plus grands studios américains*; les films à recette sont supportés en grande partie par les grands studios américains que l'on surnomme les *six majors*. D'année en année, la mainmise de ces

grands studios demeure incontournable³²⁰. L'ensemble de la part de marché des six principaux studios représente 80,5 % (Tableau 3.1) de ce qui est distribué par les studios américains.

Tableau 3.1
Parts de marché des distributeurs étatsuniens

Rank	Distributor	Market Share	Total Gross*	Movies Tracked	2010 Movies**
1	<u>Warner Bros.</u>	19.9 %	\$2,105.7	37	28
2	<u>Paramount</u>	13.9 %	\$1,476.1	16	13
3	<u>Sony / Columbia</u>	13.7 %	\$1,456.2	24	21
4	<u>20th Century Fox</u>	13.2%	\$1,394.5	21	16
5	<u>Buena Vista</u>	11.6 %	\$1,228.8	24	18
6	<u>Universal</u>	8.2 %	\$867.2	20	16
7	<u>Summit Entertainment</u>	4.6 %	\$482.5	11	9
8	<u>Lionsgate</u>	3.8 %	\$406.0	14	12
9	<u>Fox Searchlight</u>	2.4 %	\$257.1	12	9
10	<u>Weinstein Company</u>	1.9 %	\$205.3	10	8

* In millions.

** # of total movies tracked that were released in 2009.

Ensuite, nous avons retenu (3) des films inspirés d'événements historiques. Puisque notre recherche porte sur la représentation des héros, nous avons cru bon d'observer plus particulièrement comment les événements historiques sont utilisés dans les drames de fiction. Finalement, notre dernier critère : (4) films dont le personnage principal meurt dans les scènes finales³²¹.

3.2.1.2 Corpus B

Pour le second corpus, il nous semble important d'étudier des films qui présentent des caractéristiques différentes, et qui peuvent nous permettre d'investiguer d'autres types de finales. Nous avons donc choisi de prendre (1) le film considéré comme le plus payant de l'histoire du cinéma, (2) un

³²⁰ "Studio Market Share, January 1 –December 31, 2009", <http://www.boxofficemojo.com/studio/?view=company&view2=yearly&yr=2009&p=.htm>, (12 mai 2010).

³²¹ Par ailleurs, comme plusieurs films arrivent désormais sur le marché avec en supplément des fins alternatives, nous considérerons - lorsque ce sera applicable - les fins alternatives.

film emblématique de la contre-culture, (3) un classique du cinéma dont le héros est un criminel, (4) son remake dans les années 1980, (5) un film portant sur un gangster contemporain et finalement (6) un film dit post-moderne. Nous convenons que ce corpus est davantage arbitraire que le premier, mais nous souhaitons que notre recherche ne soit pas confinée à l'étude de films dont la trame narrative est inspirée d'événements historiques. Nos deux corpus nous permettront de survoler un spectre plus large de la cinématographie hollywoodienne.

3.2.2 Quelques questions et mises en contexte

Il est aisé de trouver des listes récentes des recettes au *box-office*, par pays ou dans le monde entier. Toutefois, le succès planétaire du film *Avatar* (James Cameron, 2009) a fait surgir des questions importantes sur les classements basés sur les recettes au *box-office* pour déterminer les films les plus lucratifs.

Tel que le rapporte le journaliste Jere Hester³²² de NBC³²³, les palmarès auxquels les médias se réfèrent pour évaluer les succès des films sont biaisés sur certains aspects. Plusieurs éléments démontrent que les calculs se basent sur des paramètres qui servent bien l'industrie cinématographique des *majors* contemporains. Hester mentionne entre autres que *Avatar* est loin d'être le film le plus populaire de l'histoire³²⁴. Premièrement, *Avatar* serait au 26^e rang pour la vente de billets (76 millions de billets au 29 janvier 2010), alors que plus de 202 millions de spectateurs ont vu le champion de tous les temps *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939). Toutefois, au moment où *Gone With the Wind* (*GWTW*) a pris l'affiche en 1939, la population américaine était approximativement de 130 millions, alors qu'on estime qu'elle est de plus de 300 millions aujourd'hui. D'autre part, la distribution du film réalisé par Fleming³²⁵ s'est faite à une époque où le réseau de distribution des films hollywoodiens était beaucoup plus restreint. Quant à *Avatar*, il a été distribué un peu partout dans le monde, y compris en Chine, sur une période de quelques semaines. C'est donc dire le caractère phénoménal du film de Fleming.

³²² Jere Hester, "Avatar vs Gone With the Wind", <http://www.nbcwashington.com/entertainment/movies/Avatar-Record-Frankly-Who-Gives-a-Damn-82963337.html>, (29 janvier 2010).

³²³ Le journaliste Hester travaille pour NBC, une filiale de la corporation *General Electric*, propriétaire de *Universal Pictures*, un rival de la *20th Century Fox* dans la conquête des premières positions des palmarès cinématographiques...

³²⁴ Hester, *op.cit.*

³²⁵ La réalisation du film est en fait attribuable à trois personnes: Victor Fleming, assisté de Sam Wood et de George Cukor.

Deuxièmement, le prix approximatif des billets était de 25 sous; il faut payer en moyenne 16,50 \$³²⁶ pour voir *Avatar* dans un cinéma Imax³²⁷. En considérant ces tarifs, *GWTW* aurait amassé plus de deux fois plus d'argent sur le territoire américain que *Avatar*³²⁸. Il faut toutefois considérer que *GWTW* était présenté dans une période antérieure à la télévision. Le cinéma constituait donc le principal loisir de masse médiatique³²⁹. Le film a été présenté dans les salles de cinéma de façon sporadique jusqu'aux années 1990³³⁰. Si *Avatar* dispose des nouvelles possibilités de diffusion modernes - la *MPAA* estime qu'il y avait en 2009 plus de 39 717 écrans aux États-Unis (dont 689 écrans de ciné-parcs) et 150 000 dans le monde³³¹ -, *GWTW* a été présenté dans un réseau qui n'a rien de comparable.

Outre ces éléments pour considérer les différents palmarès des films ayant remporté le plus de succès dans l'histoire du cinéma, nous devons ajouter qu'il existe peu de listes qui compilent les revenus depuis les débuts de l'histoire du cinéma à l'échelle internationale. La plupart se consacrent à la période contemporaine (1980-2010) ou encore démarrent leur recensement à partir de 1977, année du succès inattendu de *Star Wars Episode IV : A New Hope* (George Lucas, 1977)³³². Avec un dollar ajusté, *Star Wars* serait le film ayant généré le plus de profits aux États-Unis (1 221 103 103 \$) alors que *Avatar* se situerait en quatrième position (743 767 455 \$).

Bien que les palmarès comportent des lacunes indéniables, nous avons opté pour les statistiques publiées sur le site *IMDB*, dont les sources sont abondamment utilisées dans le milieu de la critique cinématographique. Le palmarès qui nous a semblé le plus pertinent pour notre étude est celui qui couvre les plus grands succès financiers du cinéma américain au *box-office* planétaire (*All-Time Worldwide Box-Office*). Nous en avons imprimé une version le 28 mars 2010, qui nous a permis de constituer la base de notre corpus de recherche (voir Appendice A).

3.2.3 Les films retenus

Nous avons retenu six films de la liste des plus grands succès financiers du cinéma américain qui correspondent à nos critères de recherche, soit :

³²⁶ Certains calculs des recettes des films contemporains incluent le prix des lunettes 3-D.

³²⁷ Hester, *op.cit.*

³²⁸ "Domestic Grosses, Adjusted for Ticket Price Inflation", <http://boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>, (12 juin 2012).

³²⁹ Hester, *op.cit.*

³³⁰ Hester, *op.cit.*

³³¹ "MPAA 2009 Theatrical Market Statistics", <http://www.mpa.org/Resources/091af5d6-faf7-4f58-9a8e-405466c1c5e5.pdf>, (12 juin 2012).

³³² "All Time Highest Grossing Movies in the United States Since 1977, Inflation Adjusted", http://www.the-numbers.com/movies/records/#inflation_adjusted, (12 juin 2012).

Tableau 3.2
Classement au *box-office* des films du corpus A

#	Titre	Réalisateur	Studio	Année	Rang BO **	Rang É-U	\$*	Cote ³³³
1	<i>Titanic</i>	James Cameron	20th Century Fox	1997	2	2	1 835	PG-13
2	<i>Troy</i>	Wolfgang Petersen	Warner Brothers	2004	77	251	481,2	R
3	<i>Saving Private Ryan</i>	Steven Spielberg	Amblin/Paramount	1998	78	83	479,3	R
4	<i>300</i>	Zack Snyder	Warner Brothers	2006	84	89	456,5	R
5	<i>Gladiator</i>	Ridley Scott	Universal Dreamworks	2000	86	112	456,2	R
6	<i>Pearl Harbor</i>	Michael Bay	Touchstone Picture	2001	92	102	450,4	PG-13

* En millions de dollars

** : *Box-office* mondial

De leur côté, par delà leur réponse à des critères hétérogènes et leurs finales mettant en scène la mort du personnage principal, notons que tous les films du deuxième corpus (Tableau 3.3) ont été produits par les *majors*, à l'exception d'un seul (*Scarface*, 1932).

Tableau 3.3
Classement au *box-office* des films du corpus B

#	Titre	Réalisateur	Studio	Année	Rang BO	Rang É-U	\$*	Cote
7	<i>Avatar</i>	James Cameron	20th Century Fox	2009	1	1	2 677	PG 13
8	<i>Easy Rider</i>	Dennis Hopper	Columbia Pictures	1969	n.d.	n.d.**	60	R
9	<i>Scarface</i>	Howard Hawks	The Caddo Company	1932	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.
10	<i>Scarface</i>	Brian De Palma	Universal Pictures	1983	n.d.	65	n.d.	R
11	<i>Public Enemies</i>	Michael Mann	Universal Pictures	2009	358	n.d.	214,8	R
12	<i>Inglourious Basterds</i>	Quentin Tarantino	Universal Pictures	2009	194	312	320,6	R

* En millions de dollars/ *Box-office* mondial

** *n.d.* : Information non-disponible

³³³ Ce critère est présenté à titre d'information complémentaire, puisqu'il n'a pas été retenu pour notre analyse.

Avatar (2009) Considéré comme le film qui a obtenu le plus de succès à l'échelle internationale au moment où nous avons déterminé notre corpus de recherche³³⁴. **Easy Rider (1969)** Film-phare de la contre-culture américaine, qui présente une réappropriation du mythe américain avec ce qu'il est convenu d'appeler des anti-héros. Il nous semblait important d'inclure à notre analyse des films portant sur des criminels. **Scarface (1932)** d'Howard Hawks qui a contribué à fixer les codes du genre (films de gangsters). **Scarface (1983)** La deuxième mouture de *Scarface*, scénarisée par Oliver Stone, offre la possibilité de vérifier les choix scénaristiques concernant le finale du film. **Public Enemies (2009)** Comme il n'existe pas de version de *Scarface* des années 2000, nous avons pensé que cette histoire inspirée de la vie du gangster John Dillinger pouvait constituer un exemple intéressant. **Inglourious Basterds (2009)** Si *Easy Rider* représente bien la contre-culture du cinéma des années 1960, *Inglourious Basterds* - par la combinaison de multiples références esthétiques cinématographiques - représente bien le courant post-moderne du cinéma contemporain.

Conclusion

En dépit de l'intérêt dans le cadre de notre recherche, plusieurs films ont été exclus. Nous comptons toutefois intégrer dans notre analyse des références à des finales d'autres films qui s'apparentent aux films analysés. La constitution de cette liste nous a permis de faire un certain nombre d'observations sur le cinéma hollywoodien. À force d'éplucher différents palmarès, nous avons remarqué que les films trônant au sommet sont en majorité des films fantastiques. D'autre part, nous avons eu la surprise de découvrir que les films de notre corpus A, inspirés d'événements historiques, ont en général connu plus de succès à l'échelle internationale que sur le marché intérieur américain.

Tout est donc en place en termes de délimitations et de précisions conceptuelles et d'angles d'analyse pour procéder à la dite analyse, sur laquelle porte la seconde partie de notre mémoire.

³³⁴ IMDB, "All-Time Worldwide Box office", <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide>, (28 mars 2010).

DEUXIÈME PARTIE :

**L'analyse du corpus de films et les constats relatifs
à la fabrication idéologique de la mort du héros**

CHAPITRE IV

ANALYSE DESCRIPTIVE DES 12 FILMS À L'ÉTUDE

Nous présentons au fil de ce chapitre l'ensemble des films de notre corpus. Une mise en contexte historique³³⁵ et filmographique de chacun servira d'introduction. Au cœur même de notre objet nous exposerons le résumé de la scène finale. Ensuite, nous présenterons nos observations des mécanismes de représentation de la mort du héros et, enfin, un exposé des éléments qui permettent de dégager certains partis pris idéologiques de chaque production. Les films sont présentés en suivant l'ordre alphabétique (à l'exception de *Public Enemies* que nous avons mis à la suite des deux versions de *Scarface*).

4.1 300 (Zack Snyder, Warner Brothers, 2006, 116m)

4.1.1 Mise en contexte

Ce film, qui est en fait l'adaptation cinématographique d'une bande dessinée à succès de l'artiste Frank Miller, raconte la célèbre bataille des Thermopyles au V^e siècle avant notre ère. Le récit des exploits des 300 Spartiates du roi Léonidas face à l'envahisseur perse Xerxès avait déjà fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 1962 par Rudy Mate pour le compte de la 20th Century Fox. Miller a d'ailleurs raconté que l'adaptation de Mate de la légende de la bataille des Thermopyles avait marqué son enfance:

"I actually snuck across the theater in order to confer with my dad and make sure the heroes really were dying. I stopped thinking of heroes as being the people who got medals at the end or the key to the city and started thinking of them more as the people who did the right thing and damn the consequences."³³⁶

³³⁵ Bien entendu, les mises en contexte historiques seront brèves et n'exposeront pas les débats qui animent les historiens.

³³⁶ Lev Grossman, *The Art of War*, Time Magazine, Canadian Edition, 12 mars 2007, p.15.

Pour Miller, 300 relève d'une fiction historique. Alors que les héros de bandes dessinées, comme Superman, sont la plupart du temps invincibles³³⁷, Miller s'évertue à illustrer à travers ses histoires, des "characters who might die disgraced to the world, who technically lose whatever combat they're in but win the moral victory"³³⁸. L'auteur de cette bande dessinée originale a cherché à respecter l'historicité de cet événement, mais en laissant toutefois dominer son sens artistique sur les considérations purement événementielles.

4.1.2 Descriptif des scènes finales

Xerxès et Léonidas se rencontrent pour la première fois. Les Spartiates survivants sont encerclés de toutes parts. Le roi Léonidas se fait conseiller par un représentant perse de rendre les armes et de s'associer à Xerxès. S'il accepte de déposer les armes et de s'incliner devant Xerxès, sa vie et celle du peuple de Sparte seront sauvées. Le vent souffle sur lui. *Flashback* de Léonidas combattant le loup durant son *agogé*³³⁹. Léonidas porte son regard vers le ciel. Le narrateur souligne la gravité de la situation : « Les 300 derrière lui prêts à le suivre dans la mort sans l'ombre d'une hésitation. Tous autant qu'ils étaient, prêts à mourir. »

Léonidas enlève son casque et le laisse tomber au sol. Il en fait de même avec son bouclier et sa lance. Le roi de Sparte s'agenouille et s'incline devant le chef de l'armée perse. Xerxès, triomphant, lève les bras victorieux. *Flashback* de Léonidas avec sa femme dans des instants plus heureux dans des champs de blé. Léonidas redresse la tête et crie le nom du Spartiate Stelios. Celui-ci sort de la formation en courant et met le pied sur le dos incliné de Léonidas pour propulser sa lance et tuer le garde de Xerxès. Xerxès ordonne qu'on tue les Spartiates. Les lances fusent de toutes parts. Léonidas prend son élan et tire sa lance en direction de Xerxès, l'atteignant au visage.

Attaqués par les Perses, les Spartiates tombent les uns après les autres. Le chef des Spartiates, vacillant, blessé par une flèche dans l'abdomen, pose un genou au sol. Léonidas sort son épée en rugissant. Autour de lui gisent les dépouilles de ses soldats; l'un d'entre eux encore vivant lui prend la main et lui manifeste la gratitude qu'il éprouve d'avoir combattu à ses côtés. Léonidas se redresse péniblement, alors que les archers de Xerxès tendent leurs flèches. Les yeux perdus à l'horizon,

³³⁷ Un courant au sein des créateurs de *comic books* américains a toutefois fait mourir Superman, Spider-Man, Captain America et d'autres célèbres superhéros pour les faire renaître sous une allure revisitée.

³³⁸ (La série remportera trois prix Eisners et deux prix Harveys, tous considérés comme les prix les plus prestigieux de cette industrie.) Robert Ito, *The Gore of Greece, torn from a comic*, <http://www.nytimes.com/2006/11/26/movies/26ito.html?pagewanted=1&r=1>, (26 novembre 2006).

³³⁹ *Agogé* : Entraînement rigoureux et sévère des jeunes Spartiates.

Léonidas prononce le nom de sa femme. Contre-plongée de Léonidas, la lumière face à lui, qui lève les bras en croix alors qu'une myriade de flèches le transperce. Fondu au noir.

À l'aube, la femme de Léonidas dans un champ de blé accueille le messager Dillios qui lui remet le pendentif de la dent de loup de son mari. Sans dire un mot, il la quitte, croisant le fils du roi Léonidas. Le fils se réfugie dans les bras de sa mère. Elle s'accroupit et enfile le pendentif du roi de Sparte à son fils, qui ferme les yeux en le recevant. Elle prend de nouveau son fils dans ses bras. Dillios, à distance, assiste à la scène.

Ellipse, Dillios parlant aux soldats et aux sénateurs dans une arène politique. Sur la narration de Dillios, apparaissent les images en plan aérien de Léonidas, les bras en croix et criblé de flèches. La caméra recule laissant apparaître en vue aérienne les dépouilles des Spartiates autour de leur roi.

Dillios, un an plus tard, parle à ses soldats avec le soleil qui pointe à l'horizon. Plan aérien des milliers de soldats. Dillios saisit une lance, enfile son casque de combattant spartiate. Au son des cris des troupes, les soldats foncent droit devant pour un autre combat. Un bouclier obscurcit la lentille.
NOIR - GÉNÉRIQUE

4.1.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

Le personnage de Léonidas meurt à la toute fin du combat contre les troupes perses, après avoir combattu de toutes ses forces. Bien qu'une nuée de flèches ait été tirée sur les derniers survivants, le roi de Sparte n'en reçoit aucune au visage. Le réalisateur nous fait découvrir progressivement la dépouille de Léonidas en plan aérien avec un déplacement ascendant ; d'abord en plan moyen Léonidas a les yeux ouverts, des coulisses de sang sur le visage et le corps disposé en croix, transpercé de plus d'une douzaine de flèches, toutes bien angulées.



Figure 4.1 Mort de Léonidas (300)

Lentement, le mouvement ascendant de la caméra révèle les corps des combattants spartiates autour de leur roi les bras en croix. L'ensemble rappelle des iconographies religieuses chrétiennes, plus particulièrement celles présentées comme le *Christ triomphant* qui reposent sur certaines caractéristiques (tête relevée, yeux ouverts, corps droit, sang qui s'écoule des plaies). Ce mouvement est accompagné par le discours de Dillios dans l'arène politique de Sparte. Son laïus traite de l'importance de se souvenir des 300 Spartiates (*"Remember us." As simple an order as a king can give. "Remember why we died."*)



Figure 4.2 Mouvement ascendant (300)

À l'aube, au beau milieu d'un champ de blé, la femme de Léonidas reçoit des mains de Dillios le pendentif du roi vaincu. La reine s'agenouillant devant son fils, lui enfle le pendentif du roi. La mémoire du défunt est ainsi évoquée aux plans filial, politique et idéologique.

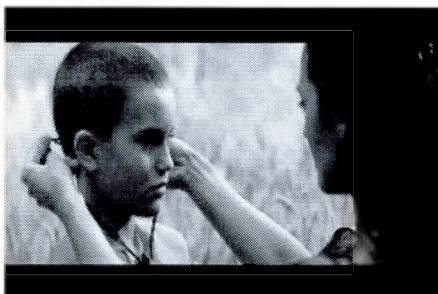


Figure 4.3 Legs du pendentif de Léonidas à son fils (300)

Le film se termine avec les préparatifs, un an plus tard (ou un cycle de saisons marquant une étape du deuil), des dizaines de milliers de combattants grecs prêts à livrer une autre bataille pour défendre leurs terres. Les soldats, inspirés par les paroles de Dillios (*"Long I pondered my king's cryptic talk of victory. Time has proven him wise. For from free Greek to free Greek the word was spread that bold Leonidas and his 300 so far from home laid down their lives not just for Sparta but for all Greece and*

the promise this country holds.”) ponctuent les répliques de Dillios par leurs cris. Cet appel à la victoire, de la guerre de Platées contre les Perses, se déroule à l'aube³⁴⁰.

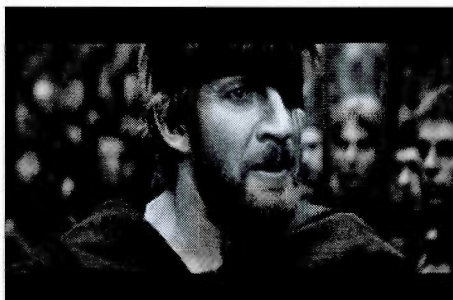


Figure 4.4 Dillios motivant les troupes (300)

Utilisant de nouveau le plan aérien, Snyder dévoile l'armée grecque qui s'apprête à livrer une bataille à la mémoire des disparus et pour venger la défaite des 300.

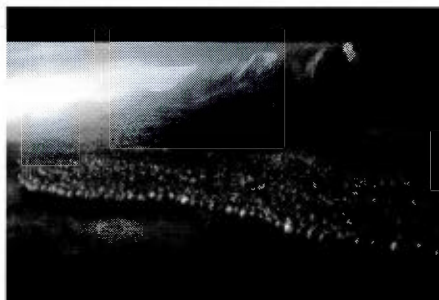


Figure 4.5 Plan aérien des troupes (300)

Enfilant son casque de Spartiate, Dillios vocifère: “*Give thanks, men to Leonidas and the brave 300. To victory!*” Derrière son casque et aux commandes des troupes, Dillios ressemble à s’y méprendre à Leonidas³⁴¹.

³⁴⁰ Mentionné par Zack Snyder sur la piste commentaire du DVD.

³⁴¹ Un jeu vidéo tiré du film est sorti sur le marché dans la foulée du lancement du film; il permet de ramener Léonidas à la vie, et ce, à volonté.

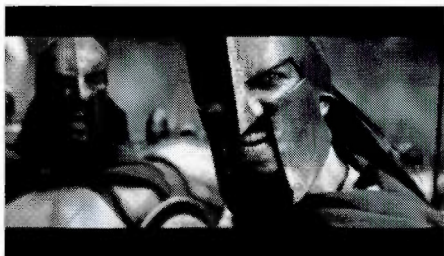


Figure 4.6 Léonidas sous son casque (300)



Figure 4.7 Dillios sous son casque (300)

Enfin, le scénario contient une modification factuelle pertinente à notre étude en regard de l'histoire officielle de la bataille des Thermopyles en ce qui a trait à la représentation de la mort de Léonidas. Ce n'est qu'après la fin des combats que Xerxès, passant à travers les morts, apprit que Léonidas était le roi et le général des troupes. Il demanda qu'on lui coupe la tête et qu'on mette son corps en croix³⁴². Pour Hérodote, un tel châtimeur de la part de Xerxès exprime probablement une hargne particulière à l'égard du chef spartiate : « Il n'aurait pas outragé de la sorte son cadavre ; car, des hommes que je connais, les Perses sont ceux qui d'ordinaire honorent le plus les guerriers courageux. L'ordre fut donc exécuté³⁴³ ». Xerxès a probablement fait couper la tête de Léonidas pour les mêmes raisons que Hollywood a décidé de ne pas la lui couper. Xerxès a voulu tuer l'icône et le symbole en démembrant de la sorte le meneur de la résistance des Thermopyles. Or, il aurait été particulièrement difficile de faire un *happy end* avec Léonidas mutilé et donc « irrécupérable ». Jusqu'à la mort, par sa détermination, voire son entêtement, Léonidas donne l'impression - comme le prétend Bidaud - que « le héros, qui surmonte les risques, semble être devenu invulnérable à la mort³⁴⁴ ». En ce cas, invulnérable à la mort comme synonyme de dissolution de l'intégrité corporelle.

4.1.4 Discours idéologique

Lorsque les producteurs ont acquis les droits sur la bande dessinée, Miller a exigé un droit de regard sur le script final. C'est en 2003 que débute le montage financier du film, qui posera un certain nombre de problèmes. À prime abord, les studios de la *Warner Brothers* ne voyaient pas l'intérêt commercial de porter cette bande dessinée à l'écran, principalement parce qu'aucun acteur connu ne faisait partie de la distribution et que le public cible était difficile à cerner. La commande initiale des

³⁴² Hérodote, *Histoires*, Livre 7, chap. CCXXXVIII, <http://www.mediterranees.net/geographie/herodote/polymnie.html>, (12 juin 2012).

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Bidaud, *op.cit.* p. 144.

studios était de produire un film destiné aux adolescents, puisqu'il exploitait l'univers d'un *comic book*. Toutefois, le réalisateur a insisté pour tourner un film comportant une violence explicite qui valut au film la cote R (de la *MPAA*), qui stipule que tout adolescent de moins de 17 ans devrait être accompagné d'un adulte. Certains critiques ont cru que la sévérité de la cote constituait un handicap³⁴⁵ sérieux au succès du film ; ce fut tout le contraire. Le film, selon CNN, a remporté un succès phénoménal auprès des hommes américains de moins de 29 ans³⁴⁶.

Tourné dans un contexte politique américain où les tensions internationales étaient vives (2006), le film semble faire écho à l'époque dont il est issu. Le discours patriotique y est mis en évidence du début à la fin. Même si le drapeau américain n'est jamais affiché à l'écran, les États-Unis apparaissent dans la langue employée par les acteurs majoritairement américains³⁴⁷ et les Spartiates qui ont des cris de ralliement rappelant les *marines*. Les Perses, quant à eux, évoquent à la fois les Iraniens, le monde arabe, les Noirs, les homosexuels... En fait, un mélange bigarré qui synthétise les figures de l'étranger et la volonté, sinon l'aptitude des États-Unis à surmonter l'adversité sous toutes ses formes.

Non seulement les Spartiates se drapent des vertus les plus nobles (sens de l'honneur, discipline, courage, force, liberté, *etc.*), mais ils discréditent les autres cités grecques comme les Athéniens pour leur manque de courage face à l'ennemi. Les Spartiates se présentent comme les derniers véritables guerriers. Or cette représentation des Spartiates a heurté plus d'un historien. Selon le professeur d'histoire de la Grèce antique Ephraim Lytle, très peu d'éléments de l'univers spartiate évoquent la démocratie³⁴⁸. Les Spartiates pratiquaient l'eugénisme sur les bébés naissants, l'agogé était obligatoire pour les jeunes garçons, l'esclavage était une pratique courante, la guerre était également placée au-delà des autres principes.

De plus, les Perses n'étaient pas une nation esclavagiste comme le prétend le film ; de fait, ils toléraient les us et coutumes des autres peuples conquis par leur empire. Ils engageaient et payaient les gens qui se battaient parmi leurs rangs, sans égard au sexe ou à l'ethnie du combattant. Les forces perses en jeu dans la bataille des Thermopyles n'étaient donc pas ce qu'on peut appeler des esclaves.

³⁴⁵ Michael Cieply, "In a Packed San Diego, Entertainment Worlds Collide", <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C05E0DC1E31F93BA15754C0A9619C8B63&sec=&spon=pagewanted=2>, (28 juillet 2007).

³⁴⁶ Tom Charity, "300' Far From Perfect", <http://www.cnn.com/2007/SHOWBIZ/Movies/03/09/review.300/index.html>, (9 mars 2007).

³⁴⁷ Leonidas est interprété par l'acteur britannique Gerard Butler.

³⁴⁸ Ephraim Lytle, "300 : Full-Bore Gore", The Star.com, <http://thestar.com/article/190493>, (11 mai 2007).

Bien que le film prêche les principes démocratiques de Sparte³⁴⁹, le récit fait plutôt la démonstration d'un régime totalitaire : Léonidas tue sans scrupule le messager envoyé par Xerxès, part en guerre contre les Perses malgré l'opposition du Congrès de Sparte (*Gerousia*) et les réticences des Éphores, membres élus qui s'opposaient à la guerre³⁵⁰ ; il entraîne ses combattants vers une mort certaine, refuse à Ephialtès le droit de combattre à leurs côtés parce qu'il est difforme, dénigre les citoyens d'Athènes et les autres cités qui n'ont pas voulu se joindre à la coalition, refuse la retraite aux combattants qui réalisent qu'ils courent vers la défaite : « Pas de retraite, pas de capitulation, c'est la loi spartiate. Nous resterons debout, nous combattons et nous mourrons. »

En effet, ce qui est particulièrement récurrent dans le film est sans contredit l'importance donnée au sacrifice de sa vie pour la patrie. Dès les premières répliques, le ton est donné « [...] il (Léonidas) apprit que mourir sur un champ de bataille est le plus grand honneur à Sparte. » L'inéluctabilité de la mort des 300 et du roi Léonidas tout comme l'esprit de sacrifice de la vie, au nom des idéaux spartiates, imprègnent l'ensemble du récit. Cette défaite n'en est pas une : les 300 se sont sacrifiés pour préserver les valeurs du monde occidental. Le film est narré dès le début par Dillios qui raconte les exploits des Spartiates pour motiver ses troupes pour la bataille de Platées évoquée à la fin du film.

Par son rôle de messenger attribué par Léonidas, Dillios aura également l'honneur de reprendre les armes. Tout comme le spectateur qui sera invité à la fin du film à poursuivre la mémoire des 300. Lorsque Dillios s'adresse aux combattants à la toute fin, Snyder place sa caméra parmi la foule de guerriers. Le spectateur se retrouvant ainsi au sein des troupes avec Dillios qui invite au sacrifice, mais en « arrière-scène ». C'est donc à la décharge des pulsions violentes, sous un alibi de défense (ou conquête), que le meurtre est institutionnalisé.

Notons par ailleurs que le fait de demeurer en vie est également présenté comme une punition pour les traîtres. Notamment, lorsque Léonidas rejette Ephialtes parce que celui-ci l'implore de rendre les armes face à l'armée perse qui semble invincible. Léonidas clame à Ephialtes : "*You there Ephialtes. May you live forever.*"

Régulièrement dans le film, lorsque Léonidas est confronté à des choix ou au désespoir, des *flashbacks* sont employés pour présenter des images de sa femme, de son fils, de la terre et des champs de blé de son pays. La justification de ses sacrifices, tout comme ce qui est sacrifié, n'est pas simplement évoquée, elle est mise en image.

³⁴⁹ Certaines recherches suggèrent que même si la démocratie a atteint son sommet en -431 (soit 50 ans après la bataille des Thermopyles), moins de 14 % des citoyens pouvaient participer au « gouvernement du peuple ». Une vaste majorité de la population, incluant les femmes, ne pouvait participer à la démocratie grecque et près de 37 % de la population vivait en condition d'esclavage.

³⁵⁰ Lytle, *op.cit.*

Conclusion sur 300

On peut surtout retenir de ce film que la violence collective et la valorisation de la vengeance sont au cœur du récit, mais également dans la signature esthétique du film. Dès le début, le titre apparaît avec une giclée de sang ; il en est de même avec le générique de fin qui s'illustre aussi avec du rouge sang. Les Spartiates, présentés comme des sauveurs et les derniers hommes libres, ont pour mission de délivrer le monde du mysticisme et de la tyrannie comme le crie Dillios pour la dernière réplique du film : *"The enemy outnumber us a paltry three to one. Good odds for any Greek. This day, we rescue a world from mysticism and tyranny and usher in a future brighter than anything we can imagine. Give thanks, men to Leonidas and the brave 300. To victory!"*

En bref, le don de la vie pour la patrie est un choix inéluctable pour celui qui est fier et qui défend les principes de liberté. Il vaut mieux « donner sa vie » que de se soumettre à l'envahisseur. Les sacrifices de nos ancêtres doivent nous montrer la voie pour la conduite de nos propres existences. Ils se sont sacrifiés pour le monde dont nous avons hérité; nous nous devons de leur rendre les honneurs. L'écho des cris des Spartiates résonne encore dans les luttes actuelles contre « le mysticisme et la tyrannie ».

4.2 Avatar (James Cameron, 2009, 20th Century Fox, 161m)

4.2.1 Mise en contexte

On l'a dit le plus grand succès de l'histoire du cinéma en termes de recettes, ce film de James Cameron a connu une carrière fulgurante. Les attentes face à ce film, dont le budget de production est également à inscrire au palmarès des plus coûteux de l'histoire, étaient importantes. Aux yeux de plusieurs, il marque d'une pierre blanche l'histoire du cinéma par ses prouesses technologiques. Par ailleurs, son contenu s'avère très intéressant dans le cadre de notre analyse.

Mentionnons d'abord que le film met en scène un personnage principal qui prend deux incarnations différentes dans le récit : en humain et en autochtone Na'vis au moyen d'un avatar. La trame narrative offre une approche singulière par le basculement qui s'opère au niveau de l'identification du spectateur.

4.2.2 Descriptif des scènes finales

Après le combat qui a opposé les Na'vis à l'agence de sécurité, Jake confronte le colonel en duel. Alors que le colonel prend place dans un module robotisé, Jake l'affronte dans son avatar. Durant le combat, le colonel décide de s'attaquer au dispositif qui permet à Jake de contrôler son avatar. Le colonel détruit l'étanchéité du module dans lequel est conservé le corps humain de Jake. Des fuites d'oxygène affectent la respiration de Jake, compromettant ainsi sa survie. Neyriti tire une flèche qui tue le colonel sur le coup, permettant ainsi à Jake de se libérer de son emprise.

Jake, par manque d'oxygène, reprend conscience dans son corps humain et tente de mettre la main sur un masque d'oxygène, mais son épuisement et son handicap aux jambes l'en empêchent. Il perd conscience. Neyriti entre dans le module et trouve le corps inanimé de Jake, qu'elle prend dans ses bras et lui donne *in extremis* de l'oxygène. Il reprend conscience.

En conséquence du conflit armé opposant Na'vis et l'agence de sécurité déployée sur Pandora pour favoriser la prospection des mines d'*unobtanium*, les autochtones expulsent la majorité des terriens de leur planète. Jake fait un dernier journal audio où il annonce qu'il doit participer à une célébration avec les autochtones. La célébration a lieu au pied de l'Arbre des âmes (*Tree of Souls*). Cette cérémonie impliquant les Na'vis se tient autour de Jake et de son avatar. Neyriti enlève délicatement le masque d'oxygène posé sur le visage humain de Jake et lui embrasse les paupières. Autour des deux corps de Jake, des créatures, de vieilles âmes, tournoient. L'avatar de Jake ouvre les yeux, il prend vie. NOIR. Le titre *Avatar* apparaît à l'écran. Le générique défile sur des images filmées en plan aérien de la planète Pandora.

4.2.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

Comme nous l'avons mentionné, la particularité de ce film est qu'il met en scène un personnage à la double identité. Rapidement, on comprend que le personnage de Jake qui a perdu l'usage de ses jambes est inconfortable dans son corps d'humain. La possibilité de faire migrer son âme dans un corps rénové et mobile lui apparaît particulièrement souhaitable.

La séquence finale présente donc Jake dans son corps humain et son avatar. Les deux corps sont connectés à l'Arbre des âmes de la planète Pandora qui est régie par une force : la déesse Eywa. Cet arbre permet de guérir les êtres vivants blessés, mais aussi de faire migrer l'âme d'un être vivant à un

autre corps. Le cérémonial, qui semble en partie inspiré du rituel *kécak* indonésien³⁵¹, se célèbre en groupe. L'ensemble de la communauté Na'vis est rassemblée autour de l'arbre pendant qu'une prêtresse officie la transmigration de l'âme de Jake de son corps d'humain à son avatar.



Figure 4.8 Corps handicapé de Jake (*Avatar*)



Figure 4.9 Transmigration de l'âme de Jake (*Avatar*)

Psalmodiant des chants et effectuant des mouvements en groupe, la communauté prend part à cet événement. Les corps de Jake et de son avatar sont connectés à la terre par des filaments qui épousent leur chair. La caméra effectue un mouvement latéral du visage de Jake et termine sa course en plongée vers le visage de son avatar qui s'anime et ouvre les yeux. La musique souligne l'instant où Jake prend vie dans son avatar par un battement de tambour qui s'apparente à des pulsations cardiaques. Cette opération de migration de l'âme humaine vers l'avatar avait été tentée une autre fois dans le film avec le personnage de Grace, mais sans succès.



Figure 4.10 Avatar de Jake inanimé (*Avatar*)



Figure 4.11 Plan final (*Avatar*)

Le générique débute avec des plans aériens à travers les nuages de la planète Pandora. À un moment, on perçoit l'ombre des oiseaux que les Na'vis chevauchent pour voler dans le ciel. Bien que la cérémonie ait lieu dans la pénombre, les images aériennes se déroulent en plein jour. La dernière séquence où la caméra plonge dans la forêt de Pandora représente en fait les premières images du

³⁵¹ *Kécak*: Rituel masculin de percussions vocales accompagné de mouvements de mains visant à raconter la bataille du prince Râma contre le démon Ravana afin de délivrer sa femme Sita. Une interprétation de ce rituel peut être visionnée dans le film *Baraka* (1992) de Ron Fricke.

film où Jake raconte en narration qu'il faisait un rêve récurrent de voler et de se sentir libre : *"When I was lying there in the VA hospital, with a big hole blown through the middle of my life, I started having these dreams of flying. I was free. Sooner or later, though, you always have to wake up."*

Plusieurs répliques durant le film font référence à la croyance chez les Na'vis d'une « deuxième naissance »; lors de la crémation de son frère au début du film, Jake mentionne en narration : *"One life ends, another begins."* Lorsque Jake sera reçu comme membre de la communauté Na'vis, il explique que : *"The Na'vi say that every person is born twice. The second time is when you earn your place among the People forever."*

Ces images de Pandora durant le générique de fin se déroulent pendant que la trame sonore nous permet d'entendre la chanson interprétée par Leona Lewis, *I See You*. Le texte de la chanson, où il est question de nouvelle vie: *"My light in darkness breathing hope of new life"*, *"Breathing new life flying high"*, de vie éternelle: *"All the colors of love and the life evermore"*, *"Your love shines the way into paradise"* et finalement, de vie sacrifiée: *"So I offer my life as a sacrifice"*. La poésie du texte permet de croire en son ambiguïté voulue ou non. Est-il question de l'amour de Jake pour Neyritti ou encore envers *Eywa*, la planète qui permet de redonner la vie? Le mystère demeure.

4.2.4 Discours idéologique

Le film, qui a bénéficié d'un budget de promotion estimé à plus de 200 millions de dollars, a soulevé des polémiques de toutes sortes dès sa sortie. Nous reprenons certaines critiques. En premier lieu, le film comporte plusieurs emprunts et références à des traditions religieuses différentes : à l'hindouisme (dont les principales divinités ont plusieurs incarnations qu'on nomme « avatar ») et la couleur bleue qui rappelle les représentations traditionnelles divines de l'hindouisme et le principe de réincarnation dans les différentes formes de vie intrinsèques à cette tradition religieuse. Toutefois, même si les emprunts semblent légers, ils n'ont suscité aucune polémique. Pour Jay Michaelson qui a étudié le film *Avatar*, l'expression *I see you* est un dérivé de l'expression sanskrite *namaste* employée en Inde³⁵². Nous avons aussi relevé le terme *navi*, qui signifie prophète dans la tradition hébraïque, la planète Pandora qui tire ses origines de la mythologie grecque et la mention dans le film des *Hallelujah*

³⁵² Jay Michaelson, "The Meaning of Avatar : Everything is God" (A Response to Ross Douthat and other naysayers of « pantheism »), http://www.huffingtonpost.com/jay-michaelson/the-meaning-of-avatar-eve_b_400912.html, (28 septembre 2012).

Mountains. Quant au personnage principal, le nom de Jake est fort probablement le diminutif de Jacob qui est un nom chargé symboliquement dans l'imaginaire américain.

D'autre part, le chamanisme, par les rituels pratiqués par les autochtones, a d'ailleurs soulevé l'ire des officiels du Vatican. La déesse-mère Eywa n'a pas laissé indifférents le média officiel *Vatican Radio* et le journal officiel du Vatican *l'Osservatore Romano*, qui ont décrit *Avatar* comme simpliste et faisant la promotion du culte à la nature comme alternative à la religion instituée³⁵³. Les médias officiels du Vatican ont également reproché au film son néo-paganisme; Benoît XVI percevait un danger à représenter la nature comme une nouvelle divinité³⁵⁴. Le pape avait également émis certaines réserves en 2009 lors du *World Day of Peace Message* à propos de l'équivalence des humains aux autres êtres vivants, selon lui porte ouverte à un nouveau panthéisme.

Jay Michaelson reconnaît quant à lui une approche panthéiste illustrée dans le film par le fait que toutes les créatures répondent à l'appel formulé par Jake pour protéger Pandora³⁵⁵. *Avatar* semble porter le message que la préservation de la vie et du monde est une finalité qui prime sur d'autres considérations, et que cette valeur est au cœur de plusieurs cultures ancestrales. Pour Ross Douthat du *New York Times*, Cameron fait fausse route: selon lui, les cultures panthéistes sont loin d'être idylliques comme *Avatar* semble le suggérer³⁵⁶.

Le film a également soulevé des critiques sur son aspect racial. L'invective du colonel à Jake: "*Hey, Sully, how does it feel to betray your own race? You think you're one of them?*" n'est pas sans rappeler la dimension raciale intrinsèque à la nation étatsunienne. Sujet particulièrement sensible aux États-Unis, l'union entre deux humains issus de communautés différentes ne se fait pas sans une dose de critique. Le film met en scène Jake, interprété par un acteur blanc Sam Worthington, et Neyriti, campée par l'actrice Zo Saldana au teint foncé et aux origines portoricaines et dominicaines.

L'aspect racial a également été relevé par Jesse Washington qui mentionne que des groupes aux États-Unis ont critiqué la vision simpliste présentée par le film qui illustre une fois de plus le scénario du bon blanc étatsunien qui vient sauver les indigènes d'une catastrophe.³⁵⁷ Pour certains, ce film renforce

³⁵³ Associated Press, "Vatican says 'Avatar' is no masterpiece", <http://today.msnbc.msn.com/id/34821947/ns/today-entertainment/v/vatican-says-avatar-no-masterpiece/>, (28 septembre 2012).

³⁵⁴ "Vatican critical of *Avatar's* spiritual message", <http://www.cbc.ca/news/arts/film/story/2010/01/12/avatar-vatican.html>, (28 septembre 2012).

³⁵⁵ Michaelson, *op.cit.*

³⁵⁶ Ross Douthat, *New York Times*, "Heaven and Nature", http://www.nytimes.com/2009/12/21/opinion/21douthat1.html?_r=1, (28 septembre 2012).

³⁵⁷ Jesse Washington, "Does *Avatar* have a racist message?", <http://today.msnbc.msn.com/id/34805869/ns/today-entertainment/t/does-avatar-have-racist-message/>, (28 septembre 2012).

"*the White Messiah fable*³⁵⁸". D'autres films hollywoodiens ont connu un succès important en utilisant ce type de revirement scénaristique, comme *The Last Samurai* (Edward Zwick, 2003) et *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990). Certains observateurs ont même suggéré que le film *Avatar* calquait la structure du film *Pocahontas* (Mike Gabriel et Eric Goldberg, 1995) de Walt Disney.

La façon dont les Na'vis sont représentés rappelle beaucoup les autochtones d'Amérique : maquillages de guerre, coiffures, pagnes, armement et façon de chevaucher les animaux. Pour plusieurs critiques, ce film apparaît comme une métaphore de la colonisation de l'Amérique et du génocide des Amérindiens³⁵⁹. Ce qui n'a pas été sans choquer les Amérindiens. Le critique Jesse Wente de la CBC, qui est un Ojibwa, dénonce la récupération faite par Cameron des clichés hollywoodiens : l'homme blanc vient une fois de plus sauver des « extraterrestres bleus avec une queue »; il se demande pourquoi il fallait en plus leur mettre des plumes dans les cheveux et les faire entonner le cri de guerre amérindien, qui est en fait un cliché fabriqué et maintes fois recyclé par Hollywood³⁶⁰.

Hollywood recourt aux mêmes stéréotypes et aux mêmes formules, selon le professeur du cinéma afro-américain Donald Bogle. Le film, comme l'a souvent mentionné Cameron, est-il un appel au respect des différentes cultures? Mais, comme le soutient Bogle, le message aurait été plus percutant s'il avait mis de l'avant un héros afro-américain.

Mentionnons aussi que la scène d'amour entre les deux personnages a été en grande partie charcutée au montage, selon le réalisateur James Cameron, parce qu'il estimait que le public serait probablement trop dérouté par cette illustration d'un rapport sexuel inusité³⁶¹. Toutefois, cette scène a été incluse dans la seconde version du film en DVD (*Extended Collector's Edition 2010*).

Les studios 20th Century Fox ont mis en ligne le scénario permettant de juger sommairement de cette scène où les deux personnages se caressent mutuellement et unissent leurs queues.³⁶² Bien que cette scène baptisée *The ultimate intimacy* ne soit pas dans le montage initial, elle n'avait rien de scandaleux. La production a fait un choix conservateur en retirant cette scène, ou purement mercantiliste, pour mettre ensuite une *extended version* sur le marché pour les collectionneurs. La sexualité dans ce film est éludée comme dans la plupart des productions de ce genre. Bien que les

³⁵⁸ Washington, *op.cit.*

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Brian D. Johnson, "Hollywood's shocking reel Indians", *Macleans*, <http://www2.macleans.ca/2010/02/23/hollywood%E2%80%99s-shocking-reel-indians/>, (23 février 2010).

³⁶¹ Éric Provost, "Avatar: Cameron à propos des scènes coupées et du Blu-ray 3D", <http://www.ecranlarge.com/article-detais-15544.php>, (28 septembre 2012).

³⁶² "Avatar Sex Scene Script", http://www.huffingtonpost.com/2010/01/11/avatar-sex-scene-script_n_419441.html, (28 septembre 2012).

femmes Na'vi soient poitrine nue comme le veut le stéréotype de la culture aborigène, le miracle de la technologie permet de toujours la cacher par des mèches de cheveux soigneusement numérisées sur l'image.

Mais il demeure la polémique la plus importante : non seulement le film a-t-il été accusé de faire la promotion de l'anticapitalisme, de l'antimilitarisme, mais plusieurs observateurs, surtout étatsuniens, ont suggéré qu'il était une fable tout simplement antiaméricaine. Le film est sorti alors que les interventions en Irak suscitaient la grogne aux États-Unis, comme ailleurs dans le monde. *Télérama* y voit un « constat négatif sur l'état de la civilisation américaine³⁶³ » et Jonathan Schel, auteur et observateur politique, prétend que ce film contient une critique des politiques américaines des dernières années³⁶⁴.

Citons au passage Evo Morales, président de la Bolivie, qui a déclaré après avoir vu le film : *"There is a lot of fiction in the movie, but at the same time it makes a perfect model for the struggle against capitalism and efforts to protect nature"*³⁶⁵. Il est plutôt exceptionnel qu'un président socialiste d'Amérique du Sud fasse l'éloge d'un film hollywoodien. On ne peut conclure que l'apologie du film par un président opposé à la philosophie expansionniste américaine atteste le discours du film, néanmoins le message semble avoir une portée qui dépasse les traditionnels *blockbusters*.

Mentionnons également que le gouvernement chinois a dû rappeler à l'ordre les salles de projection chinoises³⁶⁶. En effet, les autorités ont sommé les propriétaires de salles de cinéma de « retirer la version 2D des écrans, apparemment pour réduire la concurrence à laquelle font face les films chinois³⁶⁷ ». Le film a connu une carrière plus lucrative à l'étranger (recettes de plus de 2 021 000 000 \$) qu'en sol américain (760 505 847 \$)³⁶⁸ :

"The plot goes something like this. Capitalism, global warming and war destroy the earth. Capitalists, aided by the Military, try to do the same to the beautiful, breath-taking planet Pandora. They are after – wait for it –unobtainium, because it sells for \$20 million dollars a kilogram on the open market – about the same as a Hollywood star. We'll never know why Earthmen need unobtainium or why they are willing to pay so much for it. Apparently, it is just one of those things evil capitalist does. To mine the unobtainium the Marines must clear the indigenous from their Hometree, The Na'vi look exactly like native American Indians, face paint and all, but with a tail (and a tall anorexic physic). They live in a socialist Utopia – at one with mother nature – Eyra [sic] (Gaea in Liberal pagan speak). In what has to be a Hollywood

³⁶³ Nathalie Petrowski, « Accepter l'avatar », <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201207/17/01-4549879-accepter-lavatar.php>, (9 janvier 2010).

³⁶⁴ Jonathan Schel, « L'anti-américanisme n'explique pas le succès d'Avatar », <http://www.slate.fr/story/15399/mais-pourquoi-les-francais-aiment-avatar>, (28 septembre 2012).

³⁶⁵ *Op. cit.*, "Vatican critical of Avatar's Spiritual message".

³⁶⁶ La Chine afin de protéger son marché intérieur n'accepte que 20 films étrangers par année. La programmation des salles doit être au deux tiers chinoise.

³⁶⁷ « Face au succès d'Avatar, la Chine rappelle les salles de projection à l'ordre », Associated Press, *La Presse*, 28 janvier 2010, p.7.

³⁶⁸ IMDb, <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross>, (15 décembre 2010).

*lefty's ultimate fantasy, the Indians win this time around and the American capitalists are sent packing back their desolate home planet.*³⁶⁹

La droite américaine a réagi fortement au film de Cameron. Que le réalisateur soit un Canadien a certainement contribué à alimenter la vindicte. Que les militaires soient présentés comme des voyous, que la préservation de l'environnement soit valorisée au détriment du progrès techno-capitaliste et que les indigènes soient des modèles semblent avoir secoué plusieurs analystes. Les conservateurs se sont toutefois bien gardés d'accuser le film d'être anti-blanc, probablement pour éviter de s'aliéner une partie de leurs supporters, préférant qualifier le film d'antiaméricain³⁷⁰.

Des critiques américains importants, comme John Nolte, ont dénoncé le film pour ses clichés communistes³⁷¹. Le critique John Podhoretz du *Weekly Standard's film critic* écrit quant à lui que ce serait exagéré d'accorder à Cameron le crédit d'une fresque politique alors qu'il s'agirait d'un cliché hollywoodien. Pour Podhoretz, le fait de présenter négativement les militaires et les institutions américaines n'est en fait que la perpétuation du prêt-à-penser de la contre-culture³⁷².

Pour d'autres observateurs, bien qu'il puisse être accusé d'être antihumain, antimilitariste et antioccidental, ce film demeure un spectacle basé sur l'épate technologique qui rejoint un public pour lequel le message politique n'a aucune importance. Les gens ne sont certainement pas allés voir le film avec des lunettes 3D pour son contenu politique. En fait, pour Patrick Goldstein et James Rainey du *Los Angeles Times*, le film fait la promotion de valeurs beaucoup plus conservatrices qu'il n'y paraît à prime abord : contrairement aux représentations habituelles mises en scène par Hollywood, *Avatar* présente de façon positive des personnages qui ont des croyances religieuses; le portrait des militaires, bien que foncièrement négatif, présente un *marines*, Jake et fait la distinction entre le bon et le mauvais usage de la violence.

Nous ajoutons à ces observations que le film ne fait aucune critique directe du peuple américain, de la nation, du drapeau, de son armée ou de son gouvernement. On laisse entrevoir que la Terre est dans un état de désolation, qu'elle a été détruite et pillée et que des hommes s'apprentent à faire la même chose sur Pandora. Toutefois, ceux qui viennent piller Pandora ne sont pas de véritables *marines* et, bien qu'ils parlent tous anglais, ils ne sont que les employés d'une entreprise privée fictive (qui rappelle la firme de sécurité américaine *Blackwater*). Nous devons également mentionner que la

³⁶⁹ "Avatar – Hollywood's Anti-American Wet Dreams", <http://www.wordsandwar.com/2009/12/26/avatar-hollywoods-anti-american-wet-dreams/>, (28 septembre 2012).

³⁷⁰ Kevin MacDonald, "Avatar : Anti-White or Anti-American?", <http://theoccidentalobserver.net/tooblog/?p=356>, (28 septembre 2012).

³⁷¹ John Podhoretz, "Avatarious", <http://www.weeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/017/350fozta.asp?pg=2>, (16 janvier 2010).

³⁷² *Ibid.*

scène de la destruction de l'arbre-habitat des Na'vis rappelle incontestablement les images des attentats du 11 septembre 2001. Les poussières qui tombent comme des flocons, le décor dans les dégradés de gris ainsi que les cris de désolation semblent ici tout droit inspirés de ces événements, comme bien des séquences de films depuis cette date.



Figure 4.12 Ruines sur Pandora après l'attaque (*Avatar*)

Le point de vue adopté par ce film est vraiment ce qui en fait un objet cinématographique intéressant. Le mélange des éléments culturels et des clichés hollywoodiens permet d'une certaine façon de retrouver dans *Avatar* un amalgame d'éléments qui synthétise bien l'époque actuelle : syncrétisme, ambivalence de la population sur la question environnementale et naïveté face à la représentation dichotomique des opérations militaires. Effet qui nous semble renforcé par le basculement au niveau identificatoire dans le film, comme le mentionne également les critiques du *Los Angeles Times* :

"What's fascinating is that the American people, who have almost always shown strong support for our foreign wars, would happily embrace a film that portrays its military characters in such an unflattering light. My guess is that audiences have seen past the obvious because the film is set in a faraway, interplanetary future, not in present-day America. When Russian political dissidents wanted to criticize their oppressive regimes, they would often write stories or make films that were set in the past, inoculating themselves by using a 15th century czar as a stand-in for the tyrant of the day. Cameron has done the same thing, but by moving forward into the future, creating a safe distance for his veiled (and not-so-thinly veiled) social messages."³⁷³

Finalement, la dernière polémique au sujet de ce film repose sur une question beaucoup plus sérieuse, bien qu'elle semble tout à fait dérisoire aujourd'hui. Les journaux ont rapporté au mois de janvier que « certains internautes ont même affirmé, sur des forums, avoir eu des pensées suicidaires après avoir vu le film à succès de James Cameron³⁷⁴ ». En effet, plusieurs spectateurs auraient

³⁷³ Patrick Goldstein, "Avatar Arouses Conservative's ire", <http://articles.latimes.com/2010/jan/05/entertainment/la-et-bigpicture5-2010jan05/2>, (28 septembre 2012).

³⁷⁴ Sophie Ouimet-Lamothe, « *Avatar* donne les bleus », *La Presse*, Arts et spectacles p.1, 13 janvier 2010.

mentionné que l'émerveillement engendré par la présentation du film provoquait une déprime lorsqu'ils retrouvaient le monde réel à la sortie des salles.

Selon une journaliste de *La Presse*, Sophie Ouimet-Lamothe, plus de 1500 courriels ont été envoyés sur un site de discussion sur le film au sujet de la déprime post-Avatar. Et la déprime semble porter sur le fait que « la vie sur Terre ne sera jamais aussi belle que sur Pandora » où les « Na'vis vivent en parfaite symbiose avec leur environnement³⁷⁵ ». La journaliste rapporte également un courriel glané sur le site Naviblue :

A- « Après avoir vu *Avatar* pour la première fois, je me suis senti vraiment déprimé de me « réveiller » dans ce monde encore, [...] Alors après quelques jours, je suis retourné au cinéma et j'ai regardé le film une deuxième fois, pour soulager mon sentiment de déprime et de désespoir. Maintenant j'écoute la bande sonore du film et je partage mes opinions sur ce forum. Cela m'aide vraiment. »

B- « Depuis que je suis allé voir *Avatar*, je suis déprimé [...] Je pense même au suicide, en me disant que si je le fais, je ressusciterai dans un monde similaire à Pandora, où tout sera comme dans *Avatar*. »

C- « En regardant *Avatar* et en voyant le merveilleux monde de Pandora, cela nous fait réaliser à quel point la Terre est ruinée. D'où le sentiment de dépression. »

Pour plusieurs, le film continuait après la projection, plus de 20 000 internautes visitaient le forum de discussion en janvier 2009. Un psychologue interrogé dans l'article estime que l'effet produit chez le spectateur est peut-être exacerbé par l'effet 3D. Bien que ces commentaires semblent anecdotiques aujourd'hui, nous savons que l'effet d'identification au cinéma n'est pas à banaliser, surtout à travers le sentiment de procreation (« comme si » dans le réel). Le fait de représenter le héros qui fait transmigration son âme à un corps plus fort et plus en santé n'est pas sans intérêt à une époque comme la nôtre, encore plus si cette permutation des corps permet de prolonger la vie dans un monde idéalisé. Quelques films présentent cette possibilité depuis quelques années. Nous y reviendrons dans notre métanalyse.

Quant aux déprimés post-Avatar, ils peuvent toujours se repasser en boucle le film, la bande sonore, le DVD *extended version deluxe*, patienter jusqu'à la suite prévue pour 2013 ou encore se procurer des draps et du papier peint Avatar. D'autres qu'Eywa promettant l'amortalité de l'âme... Hollywood aussi.

³⁷⁵ *Ibid.*

Conclusion sur *Avatar*

Il nous semble évident que, bien que ce film condamne la violence humaine, le récit fait l'apologie du sacrifice de la vie pour défendre le territoire, les modes de vies privilégiées et l'idéologie dominante. Si Jake entre dans le peuple Na'vi, c'est aussi pour transmettre sa vision et ses méthodes militaristes typiquement américaines de sauver ses terres. Il n'y a pas eu de véritable tentative de dialogue, et la violence est rapidement apparue comme la seule solution envisageable. Bien que les Na'vis donnent l'impression de protéger la nature, il est plus juste de parler d'un combat pour la protection de la souveraineté d'un territoire.

4.3 *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969, Columbia Pictures, 96m)

4.3.1 Mise en contexte

Le film *Easy Rider* est encore perçu aujourd'hui comme le porte-étendard du renouveau du cinéma américain des années 1970. En effet, ce film indépendant, réalisé par Dennis Hopper, a modifié le *modus operandi* de la production de films par les grands studios américains. Bien que la trame narrative soit rudimentaire (deux motards traversent les États-Unis, de la Californie à la Nouvelle-Orléans), le film aura un impact social et culturel important. Avec, entre autres, *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) et *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), *Easy Rider* lance une nouvelle ère dans le cinéma hollywoodien.

Premier film indépendant distribué par les grands studios³⁷⁶, *Easy Rider* va changer la perception des marchés potentiels pour la distribution des films indépendants. Pour le critique Lee Hill, *Easy Rider* a transformé Hollywood de façon radicale³⁷⁷. Premier film de la *Hollywood New Wave* à obtenir un succès important au *box-office*³⁷⁸, il ouvrira la voie à plusieurs nouveaux réalisateurs qui marqueront l'histoire du cinéma américain des années 1970 (George Lucas, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese) et modifiera l'approche des propriétaires des grands studios qui percevront un potentiel commercial lucratif dans les films iconoclastes et de la contre-culture.

³⁷⁶ Charles Kiselyac, *Easy Rider: Shaking the Cage*, États-Unis, 1999, 65 min.

³⁷⁷ Lee Hill, *Easy Rider*, British Film Institute Modern Classics, London, 1996, p. 8.

³⁷⁸ Le film, dont le budget était de moins de 400 000 \$, a obtenu la 4^e position des revenus au *box-office* de 1969, avec 19 millions de revenus. Le rapport entre les investissements et le rendement était beaucoup plus important que les films produits par les studios.

Bien que le film soit issu de la production indépendante, le montage original de près de 240 minutes par Dennis Hopper a été ramené à une durée plus convenable, voire conventionnelle, de 96 minutes pour sa distribution commerciale³⁷⁹. *Easy Rider* est également sur le plan esthétique une synthèse intéressante des effets de styles du cinéma expérimental de l'époque (*jump cuts*, scènes improvisées, etc.)³⁸⁰.

Peter Fonda raconte avoir eu une discussion avec Jack Valenti quelque temps avant d'entreprendre la création d'*Easy Rider*. Le directeur de la MPAA lui mentionnait qu'il ne fallait pas faire des films qui traitent de moto, de sexe et de drogue³⁸¹. Or, ce sont exactement les thématiques que Dennis Hopper, Peter Fonda et Terry Southern exploiteront dans ce film. Par tradition, les grands studios ont toujours eu certaines réticences avec les sujets délicats d'*Easy Rider*. Par ailleurs, le principal mérite du film se situe davantage au niveau de la critique de la société américaine, comme le relève le critique Lee Hill:

*"If there was a motto for the decade, it was 'nothing is true and everything is permitted', a slogan which sums up the counter-culture's dream of a secular paradise. Faithful to his dream, but with a resigned pessimism, Easy Rider was showing not only where Heaven and Hell might be located but, more agonisingly, where the Fall had begun."*³⁸²

Ce *road movie* à motocyclette, qui symboliquement emprunte à l'envers le chemin de la conquête de l'Ouest si chère à la mythologie du rêve américain, attaque sans réserve l'hypocrisie de l'idéologie américaine conservatrice. Traversant les États-Unis sur des montures mécaniques, les deux protagonistes quittent l'Ouest du pays et découvrent le mirage de l'esprit de liberté et la désillusion de plusieurs face aux idéaux de l'*American Dream*, voire la désolation. Cet « *Eastern*³⁸³ » présente le destin tragique de jeunes Américains dont la marginalité *"threatens the conventional limits of freedom in a materialistic society"*³⁸⁴. La valeur de liberté idéalisée par les États-Unis trouve dans *Easy Rider* une cinglante mise en image.

³⁷⁹ Hill, *op.cit.*, p. 27.

³⁸⁰ Mais cette esthétique et ce genre de film ne sont pas une recette miracle, comme en fait foi l'échec commercial *The Last Movie* (Dennis Hopper, 1971).

³⁸¹ Kiselyac, *op.cit.*

³⁸² Hill, *op.cit.*, p. 31.

³⁸³ L'expression est de Lee Hill.

³⁸⁴ Hill, *op.cit.*, p. 37.

4.3.2 Descriptif des scènes finales

Après avoir consommé du LSD dans un cimetière en compagnie de deux femmes, Billy et Wyatt quittent la Nouvelle-Orléans. Poursuivant leur périple en moto vers l'Est, ils s'arrêtent pour la nuit et allument un feu. Dans une très brève discussion, Wyatt exprime à Billy qu'ils ont tout fait de travers (*We blew it !*). Le lendemain à l'aube, ils reprennent la route. Wyatt (*Captain America*) ne porte plus sa veste avec le drapeau américain. Les motards traversent des quartiers industriels pour ensuite emprunter des routes de campagne.

Deux hommes dans un *pick up* passent près des motos de Billy et Wyatt et les interpellent pour les provoquer. Le passager du *pick up* prend une carabine et la pointe sur Billy, qui lui répond par un doigt d'honneur. L'homme tire sur Billy qui perd instantanément le contrôle de sa motocyclette. Billy tombe et se retrouve gravement blessé en bordure de la route.

Le *pick up* poursuit son chemin et double Wyatt, qui arrête sa moto. Wyatt va vers Billy qui gît au sol et prend soin de le couvrir avec son blouson de cuir à l'effigie du drapeau américain. Wyatt enjambe avec sang-froid sa moto pour aller chercher de l'aide.

De son côté, le conducteur du *pick up* fait demi-tour. Lorsque Wyatt arrive près du véhicule, il se fait tirer dessus. Éclat de rouge en caméra subjective. La moto de Wyatt se disloque au ralenti, tombe en bordure de la route, prend feu et explose (scène reprise de deux points de vue différents). Plan aérien ascendant de la moto en feu le long de la route. Le générique défile sur les plans aériens de la campagne américaine qui laisse découvrir une rivière, au son d'une pièce musicale originale de Bob Dylan et Roger McGuinn (*Ballad of Easy Rider*).

4.3.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

*Like thru nature's child. We were born, born to be wild.
We can climb so high. And never wanna die.*³⁸⁵

Aucune image de la scène finale ne nous permet d'affirmer avec certitude le décès de Wyatt et de Billy. Après avoir été tirés à bout portant par le passager du *pick up*, les deux aventuriers ne sont jamais montrés à l'écran, ni en gros plan, ni autrement. Ce finale abrupt laisse le spectateur perplexe. Les deux anti-héros sont abattus froidement et les séquences sont filmées sobrement, sans

³⁸⁵ Paroles tirées de la chanson *Born to Be Wild* du groupe *Steppenwolf* tirée de la bande-son du film.

complaisance. La production semble avoir fait un choix esthétique en ce qui a trait aux dernières images puisque le script original du film indique que les corps devaient être visibles:

"LONG SHOT from above as the old pick-up trucks turns around again and drives down the desolate highway leaving in the ditch the two bodies and the wounded chrome bike which, as distance lengthens, continues to bum with a small bright glow."³⁸⁶

La mort des motards avait été illustrée un peu plus tôt dans le film. Alors que les deux protagonistes sont au bordel du *House of Blue Lights*, où le décor est un amalgame de représentations religieuses et sexuelles, Wyatt observe une inscription sur le mur : *"Death only closes a man's reputation and determines it as good or bad."* Un *flashforward* du plan aérien de la moto en feu est inséré dans la séquence.

Les derniers plans du film présentent Billy sur le dos, les bras en croix, gémissant, qui se fait couvrir par Wyatt de son blouson à l'effigie du drapeau américain.



Figure 4.13 Wyatt couvre Billy (*Easy Rider*)

Wyatt est ensuite abattu et tout ce qui est présenté, c'est sa moto qui se disloque - au ralenti - dans un montage syncopé et répété de l'explosion de la motocyclette. Le film se termine avec un plan aérien de la moto en feu avec la fumée qui s'en échappe, offrant un point de vue, en plan aérien, de la route où les deux protagonistes ont été abattus. Bien que les personnages ne soient pas présentés comme morts, le spectateur ne peut qu'envisager cette option. Ce finale se distingue en tout point du traditionnel *happy end* hollywoodien par sa brutalité gratuite, sa sobriété et son ambiguïté... Un finale du genre constitue pour l'époque une exception qui a toutefois une parenté certaine avec le finale de *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (1967)³⁸⁷ évoqué au Chapitre II.

³⁸⁶ Extrait des scripts originaux de janv-fév 1968, *British Film Institute Archives in Op.cit.*, Hill p. 19.

³⁸⁷ Ce finale sera l'issue obligée de *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991). On ne s'échappe pas de l'Amérique en hors-la-loi. Rappelons que le finale a fait l'objet de modifications par les studios.

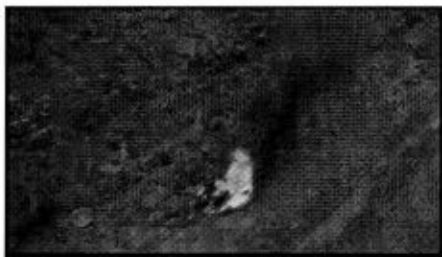


Figure 4.14 Plan aérien de la moto en feu (*Easy Rider*)



Figure 4.15 Les corps sont absents (*Easy Rider*)

La production avait décidé d'utiliser une chanson de Bob Dylan pour le finale du film. Toutefois, Dylan s'est opposé à ce que sa chanson *It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)* soit utilisée pour le générique de fin³⁸⁸. Dylan n'aimait pas que les personnages de Wyatt et de Billy soient tués par les « *rednecks* »; le chanteur aurait suggéré que Wyatt fonce dans leur *pick-up*. Pour Fonda et Hopper, Dylan ne comprenait pas qu'*Easy Rider* n'était pas un film sur la vengeance³⁸⁹. Fonda raconte à ce sujet que Dylan lui a par la suite demandé la signification de la fin du film afin d'écrire sa chanson finale³⁹⁰, *The Ballad of Easy Rider*. Pour Fonda, les dernières séquences avaient une symbolique claire:

*"You know, you see there's the road the man builds. We can see that. Then, there's the river that's the road God builds. You know, so you can see what happens on the roads that the man builds."*³⁹¹

4.3.4 Discours idéologique

*A man went looking for America, but couldn't find it anywhere.*³⁹²

Critique féroce des États-Unis de 1969, à l'image de la contre-culture de l'époque, *Easy Rider* est aussi un film particulièrement pessimiste. Comme point de départ, nous pouvons étudier le nom des deux personnages soit Wyatt, dit *Captain America*, et Billy. Les prénoms des deux personnages principaux rappellent ceux de deux hors-la-loi célèbres, Wyatt Earp et Billy *the Kid*. Les deux protagonistes sont également affublés de plusieurs symboles idéologiques liés à l'Amérique profonde : le drapeau américain sur le casque, le blouson de cuir, le réservoir d'essence de la moto de Wyatt ainsi que le chapeau, la veste de suède à franges et les breloques typiquement de cowboy de Billy. Les

³⁸⁸ Hill, *op.cit.*, p. 28.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁹⁰ Kiselyac, *op.cit.*

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Tiré d'une affiche pour le film *Easy Rider* dans *Op.cit.*, Hill p. 32.

deux motards évoquent les coutumes des westerns traditionnels : aucune attache, sans foi ni loi, chevauchant leurs montures et faisant des pauses autour d'un feu de camp.

Le ton du film est donné dès les premières minutes, alors qu'on assiste à une transaction de drogue par un revendeur mexicain prénommé Jesus, à la consommation de drogue par Wyatt et Billy - le tout enrobé d'une pièce du groupe *Steppenwolf* « *The Pusher* » (dont le texte fait le procès des revendeurs). Ce qui nous est offert à l'écran est régulièrement orienté par la bande sonore. Pour terminer la scène et débiter le périple, Wyatt se défait de sa montre et la jette au sol. Ces rebelles refusent les normes sociales, voire le rapport au temps habituel et dominant.

La suite du film se déroule selon les codes d'un *road movie* où les deux motards feront la rencontre de différents types d'Américains ayant adopté des styles de vie différents, souvent hors normes, et ne vivant pas richement mais humblement (propriétaire d'un ranch avec une famille métissée, autostoppeur, membres d'une commune, prostituées).

Les deux comparses subissent rapidement le rejet et l'intolérance, tout d'abord en se faisant interdire l'accès à un motel, lorsqu'une serveuse refuse de les servir et plus particulièrement lorsqu'ils se font mettre en prison pour avoir paradé sans permis. Le propos du film sur la duplicité des États-Unis se manifeste tout au long du film.

La valeur-phare américaine de la liberté peut s'opposer aux lois et aux règlements, ciment du lien du vivre-ensemble, qui paraissent rogner l'individualité régnante, plus particulièrement lorsque les dites lois sont manipulées par les tenants du pouvoir. C'est en prison qu'ils font la rencontre de George, un avocat alcoolique qui œuvre en matière de droits civils. C'est grâce à lui qu'ils sortent de prison en échange d'argent. Et c'est aussi George qui leur donne l'adresse du bordel recommandé par le gouverneur de la Louisiane. C'est certainement le propos de George qui synthétise le mieux *Easy Rider* :

George: *You know, this used to be a hell of a good country. I can't understand what is going wrong with it.*

Billy: *Man, everybody got chicken. That's what happened, man. We can't even get into like second rate hotel. I mean a second rate motel. You dig? They think we're gonna cut their throat or something, man. They're scared, man.*

George: *They're not scared of you. They're scared of what you represent to 'em.*

Billy: *Hey man, all we represent to them is somebody who needs a haircut.*

George: *Oh, no. What you represent to them is freedom.*

Billy: *What's wrong with freedom? That's what it's all about.*

George: *That's right That's what it's all about. But talking about it and bein' it, that's two different things. It's real hard to be free when you are bought and sold in the market place. 'Course, don't ever tell anybody that they're not free 'cause then they gonna get real busy killin' and maimin' to prove to you that they are. Oh, yeah, they gonna talk to you and talk to you and talk to you about individual freedom. But they see a free individual, it's gonna scare 'em.*

Billy: *Well, it don't make 'em runnin' scared.*

George: *No, it makes 'em dangerous.*

C'est également le personnage de George qui articule le plus la critique de la société américaine. Il blâme la société capitaliste américaine en la comparant à une société extraterrestre, alors que les trois compagnons fument un joint autour du feu. George émet l'hypothèse que les extraterrestres sont probablement plus évolués :

"They don't have no wars. They got no monetary system. They don't have any leaders because each man is a leader. I mean, each man – Because of their technology they are able to feed, clothe, house and transport themselves equally and with no effort."

Wyatt et Billy sont présentés comme des paumés, particulièrement démunis dans l'environnement dans lequel ils évoluent. Consommateurs de drogues, menés par les plaisirs instantanés, les deux comparses ne dépassent pas les limites du but qu'ils se sont fixés. Wyatt constatera aussi que leur projet de vie marginale est un échec lorsqu'il dit à Billy la veille de leur assassinat : *"We blew it."* Leur rêve est un échec, et *l'American Dream* l'est tout autant.

Le film est truffé de références religieuses³⁹³. En fait, la religion catholique y est omniprésente: le personnage du dealer mexicain au début du film, une plaque en prison : *"Jesus, Today and Forever"*. Mais c'est plus particulièrement au bordel que les références sont importantes. Au bordel, le décor est constitué d'icônes religieuses à travers les représentations de femmes nues. Wyatt y lit la célèbre citation de Voltaire affichée au mur : *"If God did not exist it would be necessary to invent him."* Deux prostituées sont présentées à Billy et Wyatt. Elles se prénomment Mary et l'autre, Karen. Les quatre sortent à l'extérieur où la fête du Mardi gras bat son plein; ils se promènent dans la foule.

Le lendemain matin, ils se rendent dans un cimetière près d'un quartier industriel. Wyatt partage du LSD avec les autres. Les références religieuses fusent dès l'absorption du LSD : les femmes récitent le Credo des Apôtres. La séquence du cimetière s'apparente à un délire psychédélique, où les citations bibliques sont récitées de façon désordonnée à travers des flashes visuels de délire, des scènes de nudité et de baise. Les répliques s'entrecroisent, chacun semble exprimer ses frustrations : Wyatt fait des reproches à sa mère³⁹⁴, les femmes crient qu'elles vont mourir, qu'elles sont mortes, qu'elles veulent concevoir un enfant. Or, la référence à la religion nous semble récupérée à des fins de provocation à travers l'excès et le délire, plutôt que par sa substance. Nous pouvons toutefois noter un

³⁹³ C'est peut-être dans un autre film, qui ne fut jamais réalisé, que nous trouvons l'explication la plus intéressante à la représentation *post-mortem* des personnages d'*Easy Rider*. En 1982, Fonda a tenté de boucler le budget de production d'une suite à *Easy Rider*. Le film aurait porté le titre de *Biker Heaven* et aurait mis en scène Wyatt et Billie dans un « *post-apocalyptic future* », où les deux personnages *"would come down from heaven to recapture the flag"* (Lee Hill, p.63). Le script écrit en collaboration avec d'autres scénaristes aurait été *"a dark and satiric extension of the first film"* (Kiselyac). Les studios ont coupé court à *Biker Heaven* car, selon le critique Lee Hill, Hollywood dans les années 1980 avait une nette préférence pour les *happy ends* et, ainsi, ne pouvait prévoir d'avantages commerciaux à un film semblable.

³⁹⁴ La mère de l'acteur Peter Fonda, Frances Ford Seymour, s'est suicidée en 1950.

certain abandon de la part des personnages. Difficile de déterminer si le film exprime une position particulière sur le plan religieux. On peut parler ici d'influence d'une culture religieuse plus que d'une prise de position idéologique.

Le portrait des États-Unis brossé par le film est particulièrement sévère : intolérance, pauvreté, désolation, violence et corruption. L'hypocrisie de ce pays est dénoncée par le propos du film, et plus particulièrement par son finale. La quête de liberté de Wyatt et de Billy ne semble s'opérer que dans la conclusion, c'est-à-dire par la mort inattendue et non souhaitée des personnages. Le pays est intolérant avec les marginaux, et la liberté se définit sans compromis. Les trois personnages tués durant le film étaient des marginaux qui ne se conformaient pas aux normes. Les trois ont été tués par des *rednecks*.



Figure 4.16 Coup de feu tiré d'une carabine (*Easy Rider*)

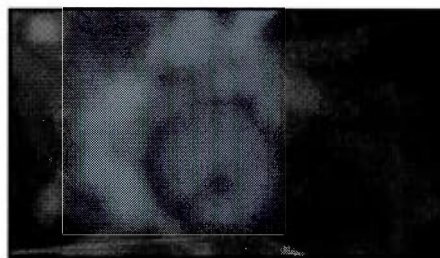


Figure 4.17 Plan subjectif de l'impact de la balle (*Easy Rider*)

Les États-Unis en 1969 sont secoués par la montée de l'opposition à la guerre du Vietnam et le début du Watergate; les mouvements radicaux comme les *Black Panthers* voient certains de leurs membres tués par des policiers de Chicago. L'Amérique est désenchantée, et *Easy Rider* en dresse un triste portrait. L'idéal de liberté et l'*American Dream* n'ont plus le même rayonnement. Lorsque Wyatt se fait tirer, c'est en plan subjectif que Hopper tourne la scène. C'est le spectateur, par ricochet, qui est visé par cette balle tirée par le *redneck*³⁹⁵. Bref, la mort semble encore ici une « solution », cette fois à ce qui est donné comme un impossible rêve.

Conclusion sur *Easy Rider*

Ce film apparaît aujourd'hui plutôt moralisateur et doit être compris dans le contexte de son époque : jugement sur la consommation de drogue, mort des deux anti-héros qui ont péri par leur

³⁹⁵ Il est d'ailleurs mentionné dans le documentaire de Charles Kiselyac que les réactions au film étaient différentes selon le public. En Louisiane, on applaudissait le *redneck* qui tirait sur Wyatt et Billy, alors qu'à Los Angeles les spectateurs le huaient.

marginalité. Bref, ceux qui ont commis des excès (drogue, sexe, paresse, vagabondage) sont exclus de l'Amérique par la mort. Ce qui aurait été révolutionnaire, c'est qu'ils s'en sortent.

4.4 *Gladiator* (Ridley Scott, 2000, Universal/Dreamworks, 155m)

4.4.1 Mise en contexte

Ridley Scott est un cinéaste de renom, dont la carrière cinématographique repose sur de grands films qui sont aujourd'hui considérés comme des classiques (*Alien*, 1979 - *Blade Runner*, 1982), et des films moins réussis (*White Squall*, 1996 – *A Good Year*, 2006). *Gladiator* s'inscrit, quant à lui, dans la filmographie de Scott au chapitre des films épiques, comme ses autres films *Kingdom of Heaven* (2005) et *Robin Hood* (2010). L'énorme succès de *Gladiator* a d'ailleurs engendré de multiples rumeurs sur une éventuelle suite, qui ne s'est toujours pas matérialisée.

Le film a reçu des critiques mitigées, surtout au chapitre de l'historicité. Les scénaristes David Franzoni, John Logan et William Nicholson ont manifestement choisi de mélanger des éléments de l'histoire de la Rome antique, plutôt que de chercher à faire un véritable drame historique. Les nombreuses entorses sur le plan historique³⁹⁶ touchent autant la reconstitution de l'époque³⁹⁷, les combats des gladiateurs que les nombreux personnages historiques³⁹⁸. Comme dans la très grande majorité des films historiques produits par Hollywood, celui-ci entretient une habile confusion entre les éléments historiques et les mécanismes propres à cette industrie, empêchant ainsi le néophyte de distinguer le vrai du faux. Mais les subterfuges de la fiction pour Scott ne sont pas nécessairement sans substance; ils permettent de faire réfléchir un vaste public à des préoccupations précises :

Je crois aux vertus de la fiction. Souvent, il faut aller emmener le public, là où il n'a pas forcément l'habitude d'aller. Prenez *Kingdom of Heaven*, une épopée au temps des croisades. Il a été difficile de le « vendre » aux producteurs, d'autant que le héros du scénario était un chef musulman. Dans un pays comme les États-Unis où la peur du terrorisme a rendu les gens méfiants envers les personnes d'origine arabe, la tâche a été effectivement compliquée. Idem pour *La chute du faucon noir*, sur une défaite de notre armée lors d'une intervention des *marines* en Somalie, en 1993, pendant une opération humanitaire. Je pense que le pouvoir d'un film reste très limité et que ce n'est pas un long métrage qui va

³⁹⁶ Dominique Venner, « Le cinéma et la mémoire », La nouvelle Revue d'Histoire, Le cinéma et l'histoire, mars-avril 2006, p. 5.

³⁹⁷ Shelby Brown, "The Roman Arena; How the Games Worked", <http://www.archaeology.org/gladiators/arena.html>, (15 août 2007).

³⁹⁸ François Forestier, « Vive l'arène! », Nouvel Observateur, <http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p1858/a45138.html>, (28 septembre 2012).

pouvoir faire bouger les consciences. Disons que s'il n'est pas trop mal, certains spectateurs se poseront peut-être des bonnes questions.³⁹⁹

Gladiator éblouit surtout par son esthétique léchée qui a depuis longtemps fait la marque de Scott; les combats sont habilement filmés. Les scènes à grand déploiement de Rome rappellent au spectateur les mythiques prises de vues de Leni Riefenstahl dans *Triumph des Willens* (*Triomphe de la volonté*, 1935).

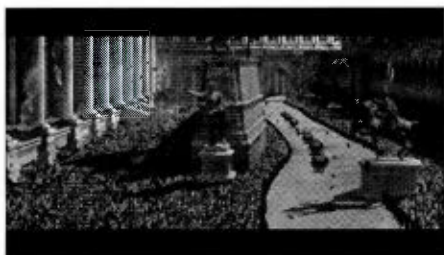


Figure 4.18 Parade de Comodeus à Rome (*Gladiator*)

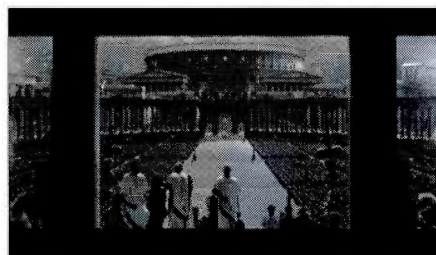


Figure 4.19 Arrivée de Comodeus (*Gladiator*)

Cette propension chez le réalisateur à « esthétiser » lui a valu des commentaires acides de la part des critiques, mais aussi des éloges autant dans la presse américaine qu'européenne. *Gladiator* a certainement relancé l'intérêt des spectateurs pour les films de ce genre, mais il s'inscrit aussi dans la même lignée que *Braveheart* (Mel Gibson, 1995). C'est l'épopée d'un seul homme qui a tout perdu, à qui le code d'honneur prescrit la seule issue possible pour son salut : une mort honorable par le combat. Alors que dans le film de Gibson la revanche du héros William Wallace est posthume, celle de Maximus dans *Gladiator* se concrétise quelques secondes avant sa mort.

Hollywood a recours depuis longtemps à l'histoire de l'Antiquité pour dépeindre les États-Unis contemporains. La recette repose sur des structures narratives forgeant un spectacle incontournable pour le public amateur du genre, mais composant avec les manques de rigueur historique.

4.4.2 Descriptif des scènes finales

L'empereur Comodeus va trouver Maximus en prison afin de lui annoncer qu'ils combattront l'un contre l'autre au Colisée. Afin d'affaiblir son adversaire, l'empereur poignarde Maximus dans le flanc. Comodeus ordonne ensuite qu'on panse la plaie du gladiateur et qu'on lui remette une armure pour

³⁹⁹ Thomas Baurez, « Ridley Scott pourquoi filmez-vous? », L'Express, http://www.lexpress.fr/culture/cinema/ridley-scott-pourquoi-filmez-vous_832695.html, (31 octobre 2008).

cache la blessure au public. La foule dans l'arène scande le nom de Maximus. Fidèle à son habitude, Maximus prend de la terre au sol avant le duel. Le combat débute. L'empereur perd rapidement son épée durant le combat et exige qu'on lui en donne une autre alors que la foule appuie tout aussi vigoureusement Maximus. Le gladiateur, affaibli, laisse tomber son glaive. *Flashback* de la maison du gladiateur. Profitant des faiblesses de Maximus, Comodeus sort un couteau de sa manche et reprend le combat avec son adversaire désarmé. Maximus le frappe à main nue. Il retourne le poignard dirigé contre lui par Comodeus et l'enfonce dans le thorax de celui-ci.

L'empereur mort, la foule du Colisée observe l'agonie de Maximus encerclé par les centurions. On entend le vent. Le jeune Luccius (fils de la sœur de Comodeus et successeur potentiel de l'empereur) se lève. Le rêve de Maximus se poursuit, où il imagine sa maison. Revenant à ses esprits, Maximus exige qu'on libère ses hommes et qu'on réintègre le sénateur Gracchus qui avait été limogé par Comodeus. Images de la villa du gladiateur et de sa famille. Maximus se perd dans ses pensées et tombe au sol. La sœur de l'empereur, ancienne maîtresse de Maximus, se précipite sur celui-ci. Pendant qu'il succombe à ses blessures, elle lui dit qu'il peut aller rejoindre sa famille. On voit Maximus marchant vers sa femme et son fils. Les gladiateurs et Luccius entrent dans l'arène ; ils entourent Maximus et le portent à l'extérieur de l'arène.

Saut dans le temps : Juba, l'esclave du gladiateur, creuse le sol de ses mains et y enterre les statuettes de Maximus représentant son fils et sa femme. Plan aérien de Juba dans l'arène, la caméra effectue un mouvement ascendant qui révèle l'aube sur Rome à l'extérieur du Colisée.

NOIR - GÉNÉRIQUE

4.4.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

"They call for you. The general who become a slave. The slave who became a gladiator. The gladiator who defied an emperor. A striking story. Now the people want to know how the story ends. Only a famous death will do. And what could be more glorious than to challenge the emperor himself in the great arena?"

La mort de Maximus est annoncée tout au long du film. Que ce soit dans les nombreuses répliques qui font référence à la mort du héros, comme la réplique de Comodeus ci-dessus, ou encore par le montage alterné des séquences oniriques dans des teintes bleutées (porte de son jardin, allée de

cyprès⁴⁰⁰) et celles de son agonie dans l'arène. La main de Maximus pousse la porte qu'il imagine et l'on perçoit sa main ensanglantée qui pousse la porte du monde onirique.



Figure 4.20 Porte poussée par Maximus (*Gladiator*)

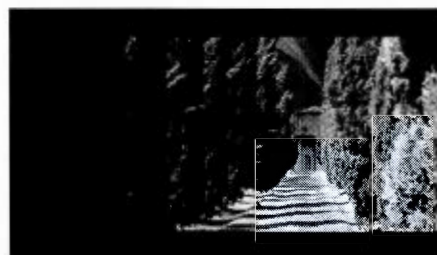


Figure 4.21 Allée de cyprès et maison de Maximus (*Gladiator*)

Le spectateur comprend rapidement que le gladiateur semble entre deux mondes. Avant de mourir, Maximus donne ses dernières consignes (faire libérer les prisonniers, restaurer le sénateur Gracchus dans ses fonctions). Suivent des séquences oniriques bleutées (main de Maximus à travers un champ de blé et rire d'enfant, plan d'une route de campagne sur laquelle deux personnes marchent au loin), puis le gladiateur s'affaisse.

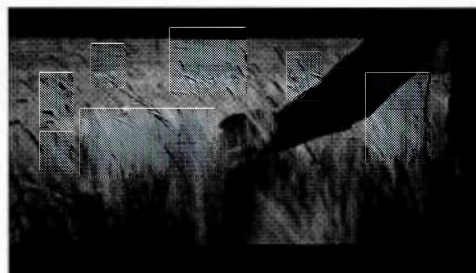


Figure 4.22 Main de Maximus caressant le blé (*Gladiator*)



Figure 4.23 Route de campagne (*Gladiator*)

Maximus, agonisant, exprime le désir que Rome soit restaurée selon les souhaits de Marcus Aurelius. Dans son dernier souffle, il rassure Lucilla, la sœur de Comodeus, sur le fait que son fils Luccius est désormais en sécurité. Lucilla, en contre-plongée (avec le ciel en arrière-plan et le soleil auréolant sa tête), lui dit tendrement : "Go to them."

⁴⁰⁰ Dans de nombreuses cultures, le cyprès est un arbre sacré (longévité, verdure persistante); il est également nommé arbre de vie (cyprès-thuya). Chez les Grecs et les Romains, il orne les cimetières. De par leur feuillage persistant comme les autres conifères, il évoque l'immortalité et la résurrection. Source : Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 438 et p. 334-335.



Figure 4.24 Lucilla en contre-plongée (*Gladiator*)

La musique de Hans Zimmer avec la voix de Lisa Gerrard se fait plus présente. Maximus meurt, les yeux ouverts et le visage apaisé, sans blessure ni sang apparents.



Figure 4.25 Maximus en suspension (*Gladiator*)

Son corps au visage paisible se déplace de façon latérale au ras du sol, survolant les pétales de fleurs tombées sur le sable de l'arène. De nouveau, le réalisateur insère des images oniriques (sa famille sur la route, sa femme qui invite son fils à le rejoindre, son garçon qui court et Maximus de dos qui marche vers sa famille à travers un champ de blé).



Figure 4.26 La famille de Maximus (*Gladiator*)



Figure 4.27 Son fils et sa femme vivants (*Gladiator*)

Lucilla pose sa main sur le visage de Maximus pour lui fermer délicatement les yeux. En contre-plongée avec le ciel et le soleil derrière, Lucilla lui dit "You're home". Elle se redresse et demande à la foule : "Is Rome worth one good man's life? We believed it once. Make us believe it again. He was a soldier of Rome. Honor him." Les hommes emportent la dépouille à l'extérieur de l'arène.

Ellipse, l'esclave Juba creuse la terre dans le sol de l'arène du colisée. À ce propos, tout au long du film, on voit Maximus frotter ses mains avec de la terre du sol où il se trouve⁴⁰¹. D'un sac, Juba sort les deux figurines représentant la femme et le fils de Maximus, les dépose dans le trou et les recouvre de terre. Juba parle à voix haute en regardant l'horizon : *"Now we are free. I will see you again"*. La caméra effectue un mouvement ascensionnel vers l'extérieur de l'arène où apparaît le ciel de la ville de Rome sous un soleil levant. La pièce *Now We Are Free* débute, interprétée en mélismatique.

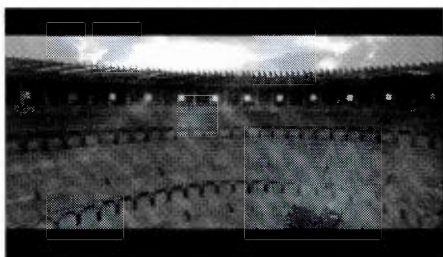


Figure 4.28 Plan ascendant hors de l'arène (*Gladiator*)



Figure 4.29 L'aube se lève sur Rome (*Gladiator*)

À plusieurs reprises on réfère à la vie après la mort⁴⁰² et à l'opportunité de retrouver sa famille dans l'autre monde. Dès les premières minutes, Maximus déclare à ses troupes, qui s'apprêtent à affronter une horde de soldats germains: *"If you find yourself alone, riding in greenfields with the sun on your face, do not be troubled. For you are in Elysium, and you're already dead. Brothers, what we do in life echoes in eternity."* Quintus annonce à Maximus qu'il est condamné à mort et lui révèle que sa famille est également condamnée: *"Your family will meet you in the afterlife."* Par ailleurs, Maximus et Juba discutent pendant que le gladiateur s'emploie à nettoyer les figurines (qui représentent son fils et sa femme), à l'effet que Maximus peut parler avec sa femme et son fils qui se trouvent dans l'après-vie.

Les notions de courage et de l'habileté à faire face à la mort sont aussi récurrentes dans le film. C'est d'abord Marcus Aurelius, faible et mourant, qui lui déclarera: *"When a man sees his end, he wants to know there was some purpose to his life."* Un autre mentor de Maximus, Proximo, propriétaire d'esclaves, préparant ses hommes à affronter le combat éventuel qui les attend, leur déclare: *"Ultimately we're all dead men. Sadly, we cannot choose how, but we can decide how we meet that end, in order that we are remembered as men."* Avant d'entrer dans l'arène, un soldat interpelle les

⁴⁰¹ Ce geste de prendre de la terre des lieux de combats se retrouve aussi dans *Saving Private Ryan*.

⁴⁰² Dans le commentaire audio avec Ridley Scott et Russell Crow sur le DVD, Ridley Scott fait part des projets de la suite envisagée. Nous avons également trouvé sur internet un scénario d'une éventuelle suite écrite par Nick Cave, musicien reconnu, où le personnage de Maximus négocie avec les dieux romains dans l'après-vie, retrouve son fils, est réincarné, défend les premiers chrétiens et vit éternellement. Les studios ont pour leur part répondu que le script pouvait sembler particulier, mais que *"maybe there's a sequel where we can adjust the fantasy and bring [Maximus] back from the dead."* Dans le scénario publié sur internet, Maximus y fait la rencontre de Jupiter, Mars, Bacchus, Apollon et Hephæistos, et le scénario se termine alors que Maximus est au Pentagone...

gladiateurs: "Go and die with honor." Les gladiateurs se présentant à l'empereur déclarent à l'unisson la célèbre maxime : " We who are about to die salute you. " Mentionnons également la réplique de Maximus à Comodeus, qui le provoque en duel : " Death smiles at us all. All man can do is smile back. " Bref, le vrai héros n'a pas peur de la mort, non seulement la voit-il venir, mais il la surmonte par des valeurs convoquées.

4.4.4 Discours idéologique

"The Romans are unusual, however, in transforming public killing into entertainment to this degree and in allowing an audience to affect the outcome of gladiatorial duels. The Romans' emphasis on martial values and courage, their class structure, their belief in slavery, and their love of public shows all merged in the creation of a unique institution that functioned on many levels. The state encouraged, rather than merely sanctioned or oversaw, the public killing of criminals in an atmosphere of sometimes carnival revelry. Roman militarism and familiarity with war, society's desire for scapegoats, a need for mass release of tension, the cathartic public confrontation of death, and many other explanations have been given for the Roman love of the arena. A single reason is unlikely; the relationship of spectator and spectacle was a complex social construct rather than a simple symbol of pagan violence."⁴⁰³

Comme le souligne l'archéologue Shelby Brown, les jeux de combats dans les arènes romaines révèlent aussi certaines particularités de l'organisation sociale. D'autres peuples ont utilisé les exécutions ou sévices publics. Toutefois, les combats de gladiateurs⁴⁰⁴ étaient loin d'être perçus comme dignes ou nobles⁴⁰⁵. Pour la plupart des Romains, il était inconcevable d'avoir de l'empathie pour les victimes de l'arène. Selon Shelby, les critiques des Romains à l'égard des spectacles de l'arène étaient rares et la plupart ne s'appuyaient pas sur la violence du spectacle, mais bien sur la piètre qualité du divertissement⁴⁰⁶.

À cet égard, on peut relever la similitude idéologique entre les jeux romains et le cinéma hollywoodien. En quoi les *crux* (crucifixions), *crematio* ou *vivicomburium* (brûlés vivants) ou les *damnatio ad bestias* (humains livrés aux bêtes), que les gens pouvaient voir à l'heure du dîner, ont-ils quelque chose à voir avec les films hollywoodiens? La société romaine mettait l'accent sur les valeurs martiales et le courage, autant que sur les structures sociales. Pour Brown, il n'y a pas que le spectacle qui soit en jeu dans l'arène et dans sa partie cathartique de la confrontation avec la mort, il y a aussi la manifestation de l'ordre social et de la fonction précise de chacun.

⁴⁰³ Shelby Brown, "The Roman Arena : How the Games Worked", <http://www.archaeology.org/gladiators/arena.html>, (15 août 2007).

⁴⁰⁴ Ces spectacles ont joué un rôle important dans la vie publique romaine; ils ont très certainement débuté vers l'an 264 avant notre ère et faisaient alors partie des différentes activités funéraires en l'honneur de Marcus Aemilius Lepidus. (Shelby Brown).

⁴⁰⁵ Brown, *op.cit.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*

Que révèle donc le film *Gladiator* sur le plan idéologique? Les comparaisons entre l'Empire romain et l'Empire américain ont depuis longtemps été employées dans le cinéma américain. Les assemblées de sénateurs, les jeux politiques et les symboles propres aux deux cultures (aigle, armée, empire, etc.) servent efficacement les références entre les analogies.

À plusieurs reprises, le scénario utilise la mention « république romaine », bien que la république fédérale et présidentielle américaine n'ait strictement rien à voir sur un plan organisationnel avec la dite République. La confusion entretenue sur la notion de république nuit à la compréhension de la véritable nature politique de Rome à cette époque. Soulignons aussi que, par un heureux hasard, les deux peuples parlent anglais, et bien souvent avec un accent américain...

Sur le plan politique, *Gladiator* expose la corruption politique dont l'élite semble profiter. Le discours général du film expose à plusieurs reprises que Rome s'est écartée de ses visées initiales⁴⁰⁷ : « Les reconstitutions froides et déshumanisées de Rome opposent ainsi un monde corrompu et sans âme, le régime impérial, à un monde vertueux, celui de la République, incarné par Marc Aurèle et le héros Maximus⁴⁰⁸ ». Pour Scott, « *the corrupting force of power* » est un thème récurrent dans ses films parce que selon lui : « *it is how history is often made*⁴⁰⁹ ». *Gladiator*, dans le finale, présente Lucilla la soeur de l'empereur Comodeus encore sous le choc de la mort de Maximus alors que son frère gît aussi, mort à ses pieds. « *Is Rome worth one good man's life? We believed it once. Make us believe it again. He was a soldier of Rome. Honor him.* » Le message semble autant adressé à la foule assemblée dans le Colisée qu'au public dans les salles de cinéma. Une fois de plus, le public, comme nous l'avons aussi souligné dans 300, est invité à honorer la mémoire de celui qui s'est sacrifié, afin de lui rendre justice.

Dans *Gladiator*, en évitant de se perdre en conjectures sur les libertés de la production sur les combats de gladiateurs, on doit toutefois rectifier certains détails historiques. Comme tout film hollywoodien sur l'histoire, la mise en contexte de l'époque où se déroule l'action est bien souvent escamotée tout comme les événements qui suivent le finale du film⁴¹⁰. Quelles étaient les motivations de la lutte avec les Germains récalcitrants, dès le début du film? Le film reste évasif, tout comme son finale demeure muet quant à la suite de l'Empire romain. Bien que des personnages historiques aient

⁴⁰⁷ Ceci n'est pas sans rappeler le contexte politique qui prévalait au moment de la sortie du film en mai 2000, soit à la fin du mandat de Bill Clinton. Le désabusement face à la classe politique et la fin du règne de Clinton impliqué dans l'affaire Lewinski n'offraient rien de tangible pour rassurer la population américaine sur la classe dirigeante.

⁴⁰⁸ Nicolas Smaghue, « Les peplums et Hollywood, que d'histoires », <http://www.cinehig.clionautes.org/spip.php?article411>, (28 septembre 2012).

⁴⁰⁹ David Carr, « English Legends : That Robin Guy and Sir Ridley », <http://www.nytimes.com/2010/05/09/movies/09ridley.html>, (28 septembre 2012).

⁴¹⁰ Un exemple éloquent est très certainement *Pearl Harbor*, dont nous parlerons.

été transposés en personnages fictifs, le film s'inscrit dans un contexte historique pour lequel le public n'aura pas de référents supplémentaires.

Par ailleurs, le discours militariste de *Gladiator* est sans équivoque. Tout le film contribue à exacerber le sentiment patriotique et le sens du devoir. Combattre pour l'honneur semble la seule voie acceptable, et la mort sacrificielle est présentée comme un honneur qui se gagne au nom des idéaux collectifs et individuels de la revendication de l'honneur. Maximus est le général qui conduit ses troupes à la victoire, et qui ne laissera pas un soldat derrière. Avant de mourir, par ses dernières volontés, le héros réclame que tous soient libérés.

Par son attitude, Maximus détonne avec le personnage de Comodeus, qui notamment, en plus d'user de duperie, semble avoir une sexualité tordue et ambivalente : éprouvant du désir pour sa sœur, qui le rejette, mais ayant également une attitude qui semble efféminée et dépourvue des qualités propres au combattant. Ce qui n'est pas sans rappeler la représentation de Xerxès dans le film *300*, dont nous avons traité précédemment. Il ressort⁴¹¹ que Comodeus était « un play-boy *superdragueur*⁴¹²».

Sur le plan religieux, il nous semble important de rapporter certaines analogies christiques puisque Maximus est maintenu prisonnier en croix à l'aide de chaînes.

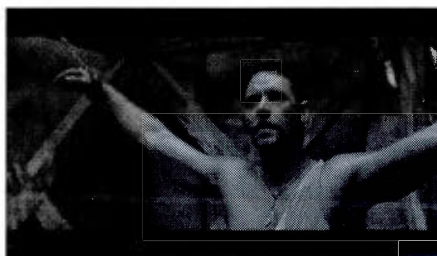


Figure 4.30 Maximus enchaîné (*Gladiator*)

Autre analogie, mais sans doute moins prononcée : Comodeus, pour affaiblir le gladiateur rival, le poignarde dans le flanc afin de l'affaiblir pour son dernier combat. Il ne nous semble pas que Maximus meure les bras en croix; toutefois, l'ascension et le flottement du corps de Maximus, qui semble en suspension au ras du sol, nous apparaît comme une observation pertinente sur le plan des évocations idéologiques à caractère religieux.

⁴¹¹ Le public américain serait probablement étonné d'apprendre que le véritable Comodeus a mis fin au massacre des chrétiens de façon provisoire après que sa concubine Marcia, elle-même chrétienne, l'en ait pressé.

⁴¹² Forestier, *op.cit.*

Conclusion sur *Gladiator*

Ridley Scott a déclaré, durant une entrevue avec David Carr du *New York Times*, que la façon de faire des films à Hollywood le laissait perplexe. Scott révèle qu'un responsable d'un studio lui a déjà déclaré: "*I make movies I don't even want to see.*" Ce à quoi Scott aurait répondu: "*I find that entirely depressing and told him as much. I only want to make movies that I want to see*⁴¹³". Pour Ridley Scott⁴¹⁴, la version de *Gladiator* présentée dans les salles est sa version définitive, bien qu'il existe sur le marché une *extended version*. Quand on sait le nombre de versions du film *Blade Runner* que Scott a élaborées, le contenu de *Gladiator* apparaît donc entièrement assumé par le réalisateur. En fait, c'est un film qui fait la promotion de la liberté, d'une certaine conception de la démocratie, de la vengeance, et que le sacrifice par la mort pour ces valeurs est tout à fait louable puisque de toute évidence, on semble le récompenser par la vie éternelle, ne serait-ce que par la notoriété.

4.5 *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009, Universal Pictures, 152m)

4.5.1 Mise en contexte

Tous les films de Quentin Tarantino sont des événements en soi. *Inglourious Basterds* était attendu par les fans et la critique. Présenté en première mondiale au Festival de Cannes de 2009, le dernier opus de Tarantino a obtenu des critiques dithyrambiques et d'autres totalement assassines. Le film présenté à Cannes n'avait pas encore sa forme définitive. *Inglourious Basterds* a par ailleurs soulevé un bon nombre de commentaires surtout sur le plan idéologique, sur lequel nous reviendrons.

La Deuxième Guerre mondiale est un thème qui a fortement inspiré les cinéastes du XX^e siècle et de toute évidence des premières années du XXI^e. La particularité d'*Inglourious Basterds* est sans contredit qu'un réalisateur, qui a marqué le cinéma décalé, violent et irrévérencieux, se plonge dans une période de l'histoire particulièrement sensible. L'humour et l'approche de Roberto Benigni dans *La vita è bella* (1998) avaient aussi soulevé son lot de commentaires acerbes sur cette fable qui utilisait l'humour et l'imagination pour traiter de l'Holocauste, profanant selon certains l'aspect sacré de la

⁴¹³ Carr, *op.cit.*

⁴¹⁴ Propos de Ridley Scott présentés sur la piste audio commentée du DVD.

Shoah. Tarantino ne devait pas ignorer que le sujet était ambitieux et, surtout, que sa trame narrative - qui repose sur une révision de l'histoire - allait provoquer l'ire des puristes de l'histoire au cinéma.

Il est également difficile de traiter d'un film de Tarantino sans se pencher sur les multiples références filmiques dont le cinéaste truffe habituellement ses films. Il faut d'abord commencer par le titre *Inglourious Basterds*, volontairement mal orthographié, qui renvoie à un film italien de série B de Enzo G. Castellari *The Inglorious Bastards* (*Quel maledetto treno blindato*, 1978). Plusieurs prises de vue font référence à des classiques du cinéma western de Sergio Leone et de John Ford, mais aussi à des cinéastes français avec un clin d'œil à Henri-Georges Clouzot et son film *Le Corbeau* (1943). On retrouve également une pléthore de références avec les noms des personnages (Aldo Raine⁴¹⁵, Hugo Stiglitz⁴¹⁶, Shoshanna⁴¹⁷ Dreyfuss⁴¹⁸). Références aussi très claires aux films de propagande allemande (série de films *Winnetou*⁴¹⁹) et soviétique (*Cuirassé Potemkin* de Sergei M. Eisenstein). Les références musicales du film sont également nombreuses par la récupération de pièces musicales intimement liées à des bandes sonores connues (*Cat People* [*Putting Out Fire*] de David Bowie). Toutefois, bien que le film soit aussi riche en références, il serait difficile, encore plus dans un film de Tarantino, de percer les liens et les intentions du réalisateur au-delà de l'hommage pur et simple, étant donné son humour particulier.

Tarantino présente ici un film décapant, particulièrement différent de ce que nous avons vu jusqu'à maintenant, dont la portée idéologique s'avère complexe. Les choix esthétiques et idéologiques de Tarantino sont toutefois sans équivoque, comme en font foi les propos de celui-ci recueillis par Jeffrey Goldberg:

"Holocaust movies always have Jews as victims," [...] We've seen that story before. I want to see something different. Let's see Germans that are scared of Jews. Let's not have everything build up to a big misery, let's actually take the fun of action-movie cinema and apply it to this situation."⁴²⁰

⁴¹⁵ Référence probable à des personnages de films américains des années 1970 (*Green Berets/Rolling Thunder*).

⁴¹⁶ Référence probable à un réalisateur de films mexicains des années 1970.

⁴¹⁷ Shoshonna est un prénom hébreu. Le nom évoque aussi les Shoshones, tribu amérindienne.

⁴¹⁸ Référence probable à l'affaire Dreyfuss qui a marqué la fin du XIX^e siècle en France. Le capitaine Dreyfuss, d'origine juive, avait été accusé de trahison au profit des Allemands. Le fait que Shoshanna porte le nom de Dreyfuss renforce le discours revanchard du film de Tarantino.

⁴¹⁹ Dans cette série de films inspirés des romans de Karl May, les Amérindiens combattaient les cowboys et le bon rôle était réservé aux Amérindiens.

⁴²⁰ Jeffrey Goldberg, "Hollywood' Jewish Avenger", *The Atlantic Monthly Group*, <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/09/hollywood-8217-s-jewish-avenger/7619/>, (28 septembre 2012).

4.5.2 Descriptif des scènes finales

Deux des *Basterds* sont faits prisonniers. L'actrice-espionne Von Hammersmark a été tuée par Hans, le SS. Pendant leur interrogatoire, la projection de *Nation Pride* (film de propagande commandité par Goebbels) débute avec un public composé entre autres d'Hitler et de Goebbels.

Afin de mettre à exécution leur plan de vengeance, Marcel le projectionniste bloque, comme prévu, les portes de l'auditorium avec des barres d'acier. Shoshanna de son côté prépare la bobine trafiquée. En arrière de l'écran, un amoncellement de bobines de pellicules sont disposées en prévision de l'incendie du cinéma.

Pour sa part, le SS Hans Landa négocie un sauf-conduit auprès de l'OSS afin que son nom soit associé à la mission *Operation Kino*, qui vise la destruction du cinéma et des hauts gradés de l'armée allemande (Hitler, Goebbels, Göring, Bormann) qui assistent au visionnement.

Dans la salle de projection, Shoshanna voit son plan compromis par l'insistance de Friedrich à tenir compagnie. Elle tire sur Friedrich, entré de force dans la salle de projection. Le croyant mort, Shoshanna s'approche, alors que celui-ci, en dernière énergie, la tue avec son arme à feu.

L'extrait que Shoshanna a préparé pour modifier la fin du film *Nation Pride* débute. Elle explique en gros plan à l'auditoire qu'il va mourir. Marcel lance sa cigarette dans les bobines de pellicules au nitrate⁴²¹ amassées à l'arrière de l'écran, et la salle de cinéma prend rapidement feu. Omar et Donowitz, deux membres des *Basterds*, tuent Hitler et Goebbels à la mitrailleuse. Les spectateurs sympathisants nazis de la salle de cinéma tentent de s'échapper des flammes et des *Basterds* qui mitraillent la foule sans répit. À travers les cris, le rire préenregistré de Shoshanna retentit en trame de fond. Finalement, les explosifs posés sous les sièges sautent et détruisent entièrement le cinéma.

Ellipse, dans la forêt, du côté des lignes américaines, Hans libère Aldo et Utivitch. Aldo tue le conducteur du camion et grave un swastika sur le front de Hans afin qu'il ne puisse pas cacher ses appartenances nazis. NOIR - GÉNÉRIQUE

4.5.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

My name is Shoshanna Dreyfus, and this is the face of Jewish vengeance.

⁴²¹ La pellicule au nitrate brûlait trois fois plus vite que du papier.

Nous avons déterminé que le personnage de Shoshanna Dreyfuss est l'un des personnages principaux du film. Nous reconnaissons toutefois que la facture du film de Quentin Tarantino permet difficilement de cerner « le » personnage principal. Mais nous pouvons considérer que Shoshanna fait partie des trois personnages principaux du film avec le lieutenant Aldo Raines et le colonel Hans Landa.

Dans le cinquième chapitre du film : *Revenge of the Giant Face*, il n'est pas clair si Shoshanna sait qu'elle va mourir en mettant au point son plan de vengeance, mais elle reconnaît que l'opération est particulièrement risquée. Marcel, son projectionniste, et elle-même savent que le plan qui vise la destruction du cinéma par le feu, ainsi que les chefs nazis et leurs sympathisants, risque également de les tuer. À ce sujet, le montage de Tarantino conserve une certaine ambiguïté. Bien qu'il présente sans équivoque la mort de certains personnages (Hitler, Goebbels, Friedrick, Shoshanna), le mystère plane sur la mort de Marcel; en ce qui concerne Omar et Donovitz, on ne voit éclater que deux paires de chaussures munies d'explosifs.

Shoshanna meurt assassinée par Friederick, après qu'elle eut tenté de le tuer avec une arme à feu. Les balles transpercent au ralenti sa robe rouge écarlate au niveau de l'abdomen, sur une musique mélodramatique⁴²².



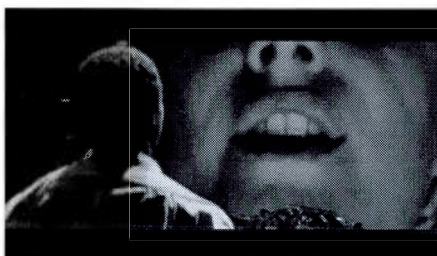
Figure 4.31 Shoshanna touchée par balles (*I.Basterds*)

Elle tombe au sol, Friederick tire une dernière fois sur elle, qui laisse échapper un cri. Les deux sont filmés en plongée, étendus au sol, Friederick ne bouge plus. Gros plan sur Shoshanna, qui meurt les yeux ouverts face à l'objectif. Shoshanna a de légères éclaboussures de sang sur la poitrine et sur le visage. La caméra effectue ensuite un léger mouvement ascensionnel avec un plan aérien des deux corps au sol. Shoshanna gît au sol, les bras en croix.

⁴²² *Un Amico* de Ennio Morricone tiré du film *Revolver* (Sergio Sollima, 1973).

Figure 4.32 Shoshanna décédée les yeux ouverts (*I.Bastards*)Figure 4.33 Plan aérien des morts (*I.Bastards*)

Le plan élaboré par Shoshanna et Marcel se poursuit malgré son décès. Friederick apparaît en gros plan à l'écran dans le rôle qu'il incarne dans le film *The Nation's Pride* et déclame sa réplique : "Who wants to send a message to Germany". La dernière bobine trafiquée du film ayant été chargée sur le projecteur, le visage de Shoshanna apparaît pour faire la déclaration suivante : " I have a message for Germany. That you are all going to die." Goebbels et Hitler sont pris de panique et demandent à ce que la projection soit interrompue; rien n'y fait, Shoshanna poursuit son laïus: "And I want you to look deep into the face of the Jew who's going to do it!". Shoshanna dicte à Marcel de mettre le feu; Marcel répond à la Shoshanna de l'écran: « Oui, Shoshanna. », et lance sa cigarette dans l'amoncellement de pellicules qui prend feu immédiatement.

Figure 4.34 Commandes posthumes de Shoshanna (*I.Bastards*)

Les flammes gagnent rapidement l'écran sur lequel est projeté le visage riant de Shoshanna. La panique s'empare des spectateurs; Omar et Donovitz tirent à la mitraillette sur Hitler, Goebbels et sa maîtresse. Le cinéma est en feu, on n'entend plus que la voix de Shoshanna : « Mon nom est Shoshanna Dreyfus, and this is the face of Jewish vengeance. »



Figure 4.35 L'écran s'enflamme (*I.Basterds*)

Les cris et les coups de feu se mélangent dans une ambiance de chaos total. Sur la fumée⁴²³, qui se fait plus abondante dans la salle, se reflète la projection de Shoshanna. Les images fantomatiques de Shoshanna sont entrecoupées de l'acharnement de Donovitz, qui tire inlassablement sur la dépouille d'Hitler, et des images d'explosions pour culminer avec la destruction du cinéma. Le film se termine sans référence particulière à Shoshanna.

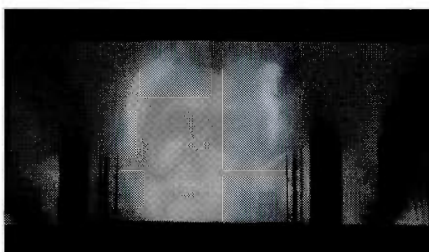


Figure 4.36 Projection sur la fumée (*I.Basterds*)

4.5.4 Discours idéologique

Pour moi, plus que tout, je crois que mes personnages ont changé l'issue de la guerre. Ce n'est pas la réalité puisqu'ils n'ont jamais existé, mais s'ils avaient existé, s'il y avait eu un Friedrich Zoller qui avait agi ainsi, si les choses s'étaient déroulées de cette façon à ce moment même de la Seconde Guerre mondiale, tout ce qui suit dans le film aurait très bien pu se passer.⁴²⁴

Un film qui refait l'histoire, comme c'est le cas ici, ne peut échapper aux critiques. On ne refait pas l'histoire sans heurt, encore plus s'il s'agit de la Deuxième Guerre mondiale et des souvenirs de l'Holocauste. Nous pouvons certainement affirmer qu'en récrivant l'histoire, Tarantino élimine les Russes dans la responsabilité de la chute du III^e Reich. *Inglourious Basterds* présente une révision de l'histoire où une poignée d'Américains juifs - commandés par un lieutenant du Tennessee (Aldo

⁴²³ Selon le *Dictionnaire des symboles* (p.470-471), la fumée est dans plusieurs traditions associée à l'ascension de l'âme.

⁴²⁴ Manon Dumais, « *Inglourious Basterds*, À la guerre comme à la guerre », <http://voir.ca/cinema/2009/08/13/inglourious-basterds-a-la-guerre-comme-a-la-guerre-2/>, (13 août 2009).

Raines) et associés malgré eux à une orpheline juive propriétaire d'un cinéma (Shoshanna) et de son amoureux noir (Marcel) - changent le cours de l'histoire par efforts combinés et tout autant non concertés.

Même si *Inglourious Basterds* semble faire l'apologie de la revanche américaine par les Américains et les Juifs, il nous épargne l'orgie de drapeaux comme la plupart des films du genre, ainsi que nous le verrons avec *Pearl Harbor* et *Saving Private Ryan*. Tarantino, bien qu'il soit un des plus prolifiques recycleurs du cinéma de genre, ne tombe pas dans le discours de l'Amérique triomphante. On peut aussi souligner l'audace et le bon goût du réalisateur d'avoir choisi que les personnages parlent dans leur langue d'origine, décision qui relève de l'exception dans les productions des grands studios⁴²⁵. Ce choix esthétique renforce peut-être d'une certaine façon la perception que la vengeance et le salut viennent par l'Amérique, puisque les « sauveurs » parlent anglais et que même Shoshanna, qui est Française, livre son discours posthume en anglais (malgré le postulat initial sur les langues d'origine de Tarantino⁴²⁶) à un public composé essentiellement d'Allemands...

Il faut reconnaître que la promotion du film s'est faite sur le thème de la vengeance juive contre Hitler. L'acteur Eli Roth, ayant entre autres déclaré que ce film était de la « *porno casher*⁴²⁷ », retirait de ce film « *a deep sexual satisfaction of wanting to beat Nazis to death, an orgasmic feeling. My character gets to beat Nazis to death. That's something I could watch all day*⁴²⁸ ». Le producteur Lawrence Bender a également déclaré que à titre de « *member of the Jewish tribe, I thank you, motherfucker, because this movie is a fucking Jewish wet dream*⁴²⁹ ». Ce film qui provoquait la surenchère de superlatifs devenait ainsi emblématique avant sa sortie.

Tarantino considère que les films sur l'Holocauste traitent la plupart du temps les Juifs en victimes. Le réalisateur souhaitait faire un film où les « Allemands seraient effrayés par les Juifs⁴³⁰ ». Le film a été présenté en Allemagne et en Israël, et le réalisateur en a commenté les projections. En ce qui a trait à la projection en Allemagne, Tarantino a déclaré que les Allemands sont habitués à voir les films de la Deuxième Guerre mondiale avec le même type de regard : « *They're always forced to look at it*

⁴²⁵ Anabelle Nicoud, (Inglourious Basterds : il était une fois, dans la France occupée...), <http://www.lapresse.ca/cinema/201207/23/49-1660-le-commando-des-batards.php>, 20 août 2009.

⁴²⁶ Le site IMDB mentionne que c'est à la suggestion de l'actrice Mélanie Laurent que le texte a été modifié en anglais.

⁴²⁷ Dumais, *op.cit.*

⁴²⁸ Jeffrey Goldberg, "Hollywood's Jewish Avenger", <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/09/hollywoods-jewish-avenger/307619/>, (28 septembre 2012).

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*

from the guilt perspective⁴³¹. Avec *Inglourious Basterds*, une fois l'histoire amorcée: "it starts getting really funny. And it gets laughs. And all of a sudden, you have a German audience watching a movie about World War II – and they're allowed to laugh! They're allowed to enjoy it! And the fantasy [of assassinating Hitler] is just as much their fantasy as anybody else's⁴³²". En Israël, ce n'est pas lorsque le personnage d'Hitler est assassiné que la foule a témoigné son contentement. Selon Tarantino, c'est lorsque Shoshanna dit "This is the face of Jewish vengeance" que "the whole theater just erupted in applause⁴³³". De l'avis du réalisateur, deux spectateurs assistant à cette projection ont commencé à applaudir, mais rapidement :

"[...] everyone jumped in. And you know something? It was violent. It was scary. There was violence in that cheer. It wasn't like cheering Indiana Jones. There was something bloodcurdling about it. I don't want to overstate it, but there was an edge to it. There was violence in it... there was blood in the air, wich was wild. It was a wild thing to experience, and it was real."⁴³⁴

Inglourious Basterds n'est pourtant pas une exception dans l'histoire du cinéma puisque d'autres films traitent de la revanche juive. L'exemple le plus souvent cité est certainement *Munich* (Steven Spielberg, 2005); mais ce film inspiré d'événements historiques où un commando du Mossad⁴³⁵ venge les attentats perpétrés contre onze athlètes israéliens aux Olympiques de Munich en 1972 a une facture particulièrement différente. *Munich* est un drame dans la plus pure tradition hollywoodienne. Tarantino, à son habitude, fait naviguer son film entre les genres; il utilise les ruptures de ton qui désarçonnent le public, tout en exploitant une fois de plus la thématique de la vengeance. Et la violence de cette revanche juive faite par des « basterds » apparaît légitime et au-dessus de toutes les règles et conventions internationales. Sous les ordres du lieutenant, il n'y aura pas de prisonniers, pas de procès ni de jugement. Le lieutenant Raine l'explique au début du film lorsqu'il prépare son unité spéciale, et cette réplique synthétise bien l'esprit du film:

"My name is Lieutenant Aldo Raine, and I'm putting together a special team, and I need me eight soldiers: eight Jewish American soldiers. Now, you all might've heard rumors about the armada happening soon. Well, we'll be leaving a little earlier. We're going to be dropped into France dressed as civilians. On'ce we're in enemy territory, as a bushwhacking guerilla army, we're going to be doing one thing and one thing only. Killing Nazis. I don't know about you all, but I sure as hell didn't come down from goddamn Smoky Mountains, cross 5,000 miles of water, fight my way through half of Sicily and jump out of a fucking airplane to teach the Nazis lessons of humanity. Nazis ain't got no humanity. They're the foot soldiers of a Jew-hating, mass-murdering maniac and they need to be destroyed. That's why any and every son of a bitch we find wearing a Nazi uniform, they're going to die. Now, I'm the direct descendent of the mountain man Jim

⁴³¹ "Quentin Tarantino reveals the reaction from German, Israeli audiences for *Inglourious Basterds*", <http://www.examiner.com/article/quentin-tarantino-reveals-the-reaction-from-german-israeli-audiences-for-inglourious-basterds>, (28 septembre 2012).

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ Service de renseignement israélien (Institut pour les renseignements et les affaires spéciales).

*Bridger*⁴³⁶. That means I got a little Indian in me. And our battle plan will be that of an Apache resistance. We will be cruel to the Germans. And through our cruelty, they will know who we are. And they will find the evidence of our cruelty in the disembowelled dismembered and disfigured bodies of their brothers we leave behind us. And the Germans won't be able to help themselves but imagine the cruelty their brothers endured at our hands, and our boot heels and the edge of our knives. And the Germans will be sickened by us. And the Germans will talk about us. And the Germans will fear us. And when the Germans close their eyes at night and they're tortured by their subconscious for the evil they have done, it will be with thoughts of us that they are tortured with. Sounds good? [...] But I got a word of warning for all you would-be warriors. When you join my command, you take on debit. A debit you owe me, personally. Each and every man under my command owes me 100 Nazi scalps. And I want my scalps. And all y'all will get me 100 Nazi scalps taken from the heads of 100 dead Nazis. Or you will die trying!"

Même si plusieurs soldats juifs se sont impliqués dans les forces alliées, l'unité spéciale constituée de soldats juifs semble sortie de l'imaginaire de Tarantino. La question juive aux États-Unis n'était pas claire avant l'attaque de Pearl Harbor; nous élaborerons sur ce sujet lorsque nous analyserons le film sur l'attaque surprise de 1941. D'autre part, selon l'historien français Olivier Wieviorka, spécialiste de l'histoire de la Résistance française, certains soldats des forces canadiennes et d'origine amérindienne auraient pratiqué des scalps sur les prisonniers, ce que le *Royal Canadian Legion* et le Musée de la guerre du Canada se sont empressés de démentir⁴³⁷. La question indienne n'est pas non plus étrangère aux intentions de Tarantino puisqu'il souhaitait avec le propos d'*Inglourious Basterds* de "equating the Jews in this case with the Indians in a Western". Mentionnons aussi le personnage de Shoshanna qui se maquille à la façon amérindienne avant de mettre en branle son plan de vengeance.

Bien que cette vengeance semble bien fictive, elle est graphique. Le spectateur a droit à une reproduction des sévices avec toute la minutie possible pour reconstituer le scalp, fracasser un crâne avec un bâton de baseball, scarifier un swastika sur le front des soldats nazis que les basterds laissent en vie. Tarantino n'a pas l'habitude de se réfugier dans l'évocation, le hors-champ ou l'ellipse quand vient le temps d'être sanglant. Il dit à ce sujet avoir éprouvé de l'insatisfaction devant l'hésitation des réalisateurs à vraiment assumer la vengeance. Il évoque un film qu'il a vu plus jeune où des Soviétiques envahissent les États-Unis (*Red Dawn*, John Milius, 1984), un des personnages hésitait à tuer le soldat ennemi, pour finalement l'abattre. Pour Tarantino, "That's exactly what I would do. It's what I want to see, and when I don't see it, I become frustrated, and the nit feels like a movie as opposed to real life."⁴³⁸ Le réalisateur semble attendre du cinéma qu'il livre des oeuvres qui défoulent le spectateur: "When you watch all the different Nazi movies, all the TV movies, it's sad, but isn't it also frustrating? Did everybody walk into the boxcar? Didn't somebody do something?"⁴³⁹ Il n'est pas le

⁴³⁶ Trappeur américain légendaire marié à une Shoshone.

⁴³⁷ John Ward, "WWII scalping claim dismissed as racist", <http://www.thestar.com/news/canada/article/887452--wwii-scalping-claim-dismissed-as-racist>, (8 novembre 2010).

⁴³⁸ Goldberg, *op.cit.*

⁴³⁹ *Ibid.*

premier à souligner que ce genre de cinéma fait appel aux pulsions les plus archaïques de puissance et de violence combinées.

La fantaisie de Tarantino à refaire l'histoire va également plus loin que la plupart des films mettant en scène Hitler produits jusqu'à maintenant⁴⁴⁰, et offrant une inédite et complaisante mutilation à la mitraillette de la dépouille d'Hitler.



Figure 4.37 Hitler fusillé (*I.Basterds*)

Tarantino opère donc dans ce film le fantasme américain de débarrasser réellement le monde d'Hitler, et par des Juifs américains de surcroît. Les Soviétiques n'ont même pas un rôle de soutien, le film sous-entend que cette guerre prendra fin par cet attentat dans un cinéma, dont la propriétaire juive réclamait vengeance. Comme *Captain America* et *Superman* durant la Deuxième Guerre mondiale, les héros américains de Tarantino règlent personnellement leurs comptes avec le personnage le plus démonisé de l'histoire⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ D'autres avant lui s'étaient heurtés à la critique avec la question de la représentation de la mort du Führer. Bien que son film soit d'un tout autre genre, le cinéaste Olivier Hirschbiegel a subi les affres de la critique pour son film *Der Untergang* (*La Chute*, 2004) pour avoir évité de montrer la mort d'Hitler afin de demeurer le plus objectif possible. Interrogé sur son choix esthétique, Hirschbiegel a déclaré : « En tant que réalisateur, je ne voulais pas montrer une scène dont tout le monde ignore la teneur. Allais-je montrer Hitler et Eva Braun en train de pleurer, de rire ou de crier? Ce serait malhonnête que de spéculer sur un geste que l'on pourrait confondre avec de l'héroïsme. Donc j'ai décidé de ne pas montrer la mort d'Hitler pour ne pas tomber dans une sorte de fin hollywoodienne. » (Entrevue au *Figaro*, 4 janvier 2005) Imité par ce choix esthétique, Wim Wenders voyait dans *La Chute* une maladresse du réalisateur : « Pourquoi ne pas montrer que ce salopard est enfin mort ? Pourquoi lui faire cet honneur, que le film ne fait à aucun de tous ceux qui doivent y mourir à la chaîne ? Aucun ? Mais si ! L'exception vaut aussi pour un autre. Quand Goebbels est face à sa femme et qu'il lève son pistolet, comme dans un duel de western, la caméra, une nouvelle fois, se détourne avec élégance. [...] Pourquoi ne devons-nous pas voir mourir Hitler et Goebbels ? N'est-ce pas un procédé d'escamotage qui en fait, justement, des figures immortelles, mythiques? »

⁴⁴¹ En fait, le film apparaît comme une solution à laquelle il suffisait de penser. Lors de la promotion du film *Valkyrie* (Bryan Singer, 2008), Tom Cruise déclarait : « Quand on nous enseignait les rudiments de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale à l'école, on nous présentait les choses de telle sorte qu'on avait juste envie de tuer Hitler. Et on trouvait étrange que personne n'ait pensé à le faire. Or, c'est faux. Il y a des Allemands qui ont résisté de l'intérieur et qui sont passés à l'acte. » Source : Marc-André Lussier, *Assassinons Hitler!*, <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/entrevues/201207/17/01-4552278-valkyrie-assassinons-hitler.php>, (28 septembre 2012).

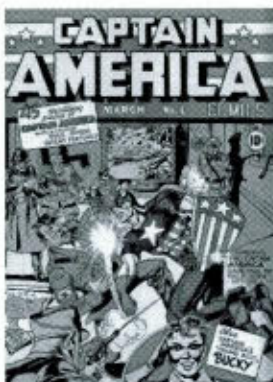


Figure 4.38 Captain America et Hitler



Figure 4.39 Superman et Hitler

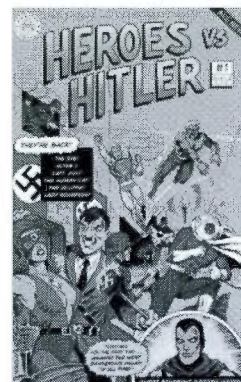


Figure 4.40 Heroes vs Hitler

La mise en scène de cet assassinat si singulier n'empêche pas Tarantino de tourner la scène sobrement. La séquence s'insère à travers les fusillades qui ont lieu dans les dernières minutes de l'attentat. L'image est sombre, Hitler n'a pas le temps de dire un seul mot; il est mitraillé à bout portant avec Goebbels et la maîtresse de celui-ci. Un peu plus loin, Donovitz en contre-plongée défigure à la mitraillette Hitler présenté en plongée, lui faisant littéralement « perdre la face », la face, le visage étant la première facette de l'identité.

Figure 4.41 Hitler défiguré (*I.Basterds*)

Bien que la séquence soit porteuse d'une rare violence dans ce genre de film, le personnage qui en est la victime semble excuser l'excès. Il nous apparaît évident que cette séquence de Tarantino marque un moment charnière dans l'histoire du cinéma. C'est LE moment où Hitler a été tué sur grand écran. La violence de la scène canalise la rage cumulée face à ce personnage qui a changé le cours du XX^e siècle. Comme le disait Tarantino pour répondre aux critiques au sujet de la violence de son film : " *Why would they condemn me? I was too brutal to the Nazis?* ⁴⁴²" Un rabbin de New York a d'ailleurs dit à ce sujet: "*Basterds is the first of all the movies about the Holocaust [there are more than*

⁴⁴² Goldberg, *op.cit.*

600] in which Jews are portrayed as power brokers rather than victims. [...] But remember, this is not an instruction manual for life. It's a movie."⁴⁴³

Pour d'autres, le film de Tarantino est le plus antisémite des films produits par Hollywood. Pour Trevor Lynch, les personnages juifs du film sont :

"[...] one-dimensional, inhuman monsters. The Jewish Basterds are all as ugly as Der Sturmer cartoons⁴⁴⁴. They have virtually no lines in the entire movie. All they do is skulk around, waiting for Aldo the Apache's commands to murder and torture Germany [...] Even though the Germans are supposed to be the bad guys, they are the only people in the film whom most white people can readily identify themselves. This means that white audiences can only feel revulsion at the sadistic Jews who murder them. [...] In Inglourious Basterds, Tarantino has taken the one truly sacred myth in modern Jew-dominated America – especially in modern Hollywood – namely WW II and the Holocaust, and he has desecrated it by inverting all of its core value judgements and reversing its stereotypes. In the process, he has exposed the true anti-white agenda of Hollywood."⁴⁴⁵

Il n'y a pas que la communauté juive qui a été heurtée par cette variation sur l'histoire de Tarantino, Lysiane Gagnon de *La Presse* déplore le fait que ce film mette en scène « une bande de juifs débiles menée par l'improbable Brad Pitt » qui présente « une intolérable désacralisation de la Shoah⁴⁴⁶ ». Les méthodes employées par les *Basterds* pour se venger des nazis s'inspirent à plusieurs égards des méthodes de ceux-ci. Les nazis avaient pour habitude de scarifier le torse des rabbins avec une étoile juive avant de les tuer, un peu à la façon dont les basterds gravent un swastika sur le front des nazis, à qui ils laissent la vie sauve⁴⁴⁷. Pour Tarantino, le fait de graver le front ne peut être assimilé à la torture : *"I don't know if I would even go so far as to call that torture. He's scarring him. He's not torturing him. What he's doing isn't so ridiculously painful."*⁴⁴⁸ Toute la scène de l'attentat au cinéma et de sa destruction par le feu, alors que les portes sont barrées, rappelle les fours crématoires employés contre les Juifs dans les camps de concentration; renforçant l'effet d'absence d'issue. Le massacre est total, même les gens qui tentent de fuir le cinéma sont tués de dos.

La vengeance juive illustrée dans le film s'écarte du discours humaniste promu par de nombreux commentateurs depuis l'Holocauste. Avec son scénario, Tarantino dépeint les Juifs de façon aussi ignobles que leurs bourreaux. Récupérant les mêmes méthodes et la même avidité de vengeance traditionnellement dévolues aux nazis, le réalisateur présente les Juifs assoiffés de vengeance et sadiques à l'excès. En présentant une possible conclusion à la Deuxième Guerre mondiale semblable,

⁴⁴³ Paul Vitello, "Seeing Nazis Massacred, followed by a discussion", www.nytimes.com/2009/12/18/nyregion/18basterds.html, (17 décembre 2008).

⁴⁴⁴ Journal hebdomadaire nazi qui contribuait à la propagande nazie et antisémite.

⁴⁴⁵ Trevor Lynch, "Inglourious Basterds", <http://www.unz.org/Pub/CounterCurrents-2010jul-00021>, (22 septembre 2012).

⁴⁴⁶ Lysiane Gagnon, « Mes beaux films de 2009 », <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/lysiane-gagnon/200912/26/01-934176-mes-beaux-films-de-2009.php>, (29 septembre 2012).

⁴⁴⁷ Daniel Mendelsohn, "Inglourious basterds: When Jews Attack", <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2009/08/13/inglourious-basterds-when-jews-attack.html>, (29 septembre 2012).

⁴⁴⁸ Goldberg, *op.cit.*

Tarantino donne une occasion au public d'éprouver de la sympathie pour les nazis tués dans la salle de cinéma. Le producteur du film a d'ailleurs eu ces mots pour défendre Tarantino :

"Every time Quentin makes a movie, we're accused of promoting violence," he said. "Most people know the difference between real life and the movies. This is a movie. It's a fantasy. It's not meant to empower the Jews and speak against the Arabs. But on the other hand, to point out that the Jews have some degree of power today but are living in the middle of a sea of people who are basically saying that they shouldn't be around? I have zero problem with Jewish empowerment. The whole thing is complicated. At the end of the day, the people in that auditorium"—during the film's climax—"are Nazis. You kind of feel bad for them because they're burning to death, but you're not feeling too much sympathy, even for the Nazi who gets a swastika carved in his head."⁴⁴⁹

Pour Jeffrey Goldberg, journaliste juif qui a œuvré pour le *Washington Post* et le *New York Times Magazine*, Tarantino fait un choix risqué en réduisant les Juifs aux mêmes instincts de vengeance que n'importe qui⁴⁵⁰. De notre point de vue, la séquence finale où Aldo « *The Apache* » grave un swastika sur le front du personnage de Hans, le SS, marque de façon indéniable la position éditoriale de Tarantino. La promesse que la haine raciale ne conduirait plus jamais aux horreurs commises durant la Deuxième Guerre mondiale n'a jamais semblé aussi fragile qu'avec cette finale qui repose sur le plaisir pervers de la vengeance dont le vaste public semble se délecter régulièrement dans les salles obscures où sont présentés les films hollywoodiens.



Figure 4.42 Plan subjectif final (*Inglourious Basterds*)

C'est que filmé en plan subjectif, la séquence finale marque virtuellement les spectateurs qui ont pris plaisir à assister à cette fable cinématographique de revanche sur l'histoire. Au-delà des exactions commises par les *basterds*, c'est le public qui a cautionné chacun des gestes, qui s'avère sadique et sans scrupule, comme les nazis. Le public du réalisateur, friand de cinéma *gore*, d'hémoglobine et de

⁴⁴⁹ Jeffrey Goldberg, "Tarantino good for the Jews?", <http://micropsia.blogspot.ca/2009/08/is-tarantino-good-for-jews.html>, (29 septembre 2012).

⁴⁵⁰ Goldberg, "Hollywood Jewish Avenger", *op.cit.*

châtiment, se voit identifié par le réalisateur de la même marque destinée à Hans « *the Jew Hunter*⁴⁵¹ ».

Tarantino aborde dans *Inglourious Basterds* le thème de la propagande cinématographique à plus d'une occasion. Le personnage de Goebbels est présenté comme un homme déterminé à faire en sorte que le cinéma allemand qu'il produit devienne une alternative au cinéma juif allemand des années 1920 et de l'industrie du cinéma contrôlée par les Juifs d'Hollywood. Par ailleurs, la première du film *The Nation's Pride* à laquelle sont conviés Hitler et Goebbels est aussi une caricature des films de propagande de l'époque. Le film repose sur la performance héroïque du soldat Friederick qui résiste à lui seul à l'envahisseur américain. Notons aussi le personnage de Shoshanna qui, en changeant la fin du film de Goebbels, modifie par le fait même la portée de la propagande contenue dans celui-ci. La propriétaire juive du cinéma compromet ainsi le moment d'apothéose des valeurs du régime de la machine de propagande nazie.

C'est peut-être ici que Tarantino présente un des éléments les plus importants du film : le cinéma est une arme telle, qu'il peut incendier. Dans le scénario de Tarantino, l'Opération Kino⁴⁵² sera non seulement un succès en mettant fin à la guerre, mais changera également l'histoire. Le réalisateur a déclaré à ce sujet, à la publication *Newsweek*, que le cinéma dans *Inglourious Basterds* est plus qu'un prétexte : " *I like that it's the power of the cinema that fights the Nazis [...] but not just as a metaphor, as a literal reality*⁴⁵³". Un des plans les plus intéressants du film est peut-être celui où Marcel contemple l'amas de pellicules qui permettra de mettre le feu au cinéma lorsque Shoshanna l'invitera à jeter sa cigarette pour déclencher l'incendie. À un moment, l'amas de bobines est surplombé de la projection de munitions du film *Nation's Pride*. Le cinéma n'est pas qu'un divertissement, il est aussi inflammable et il peut modifier fantasmatiquement le cours des événements.



Figure 4.43 Marcel devant les bobines et la projection de munitions (*I.Basterds*)

⁴⁵¹ Dans la tradition hébraïque, le Golem, créature mythique et fantastique, prend vie momentanément lorsqu'on inscrit sur son front le mot hébreu « EMET » qui signifie vérité. La tâche de cette créature est de protéger la communauté. Étonnant que Tarantino ait aussi eu l'idée de graver le front des nazis d'un swastika.

⁴⁵² Le terme *kino* signifie en russe *cinéma et film*.

⁴⁵³ Mendelsohn, *op.cit.*

Conclusion sur *Inglourious Basterds*

Il y a définitivement une prise de position idéologique dans ce film de Tarantino. Nous assistons à une apologie de la vengeance. Toutefois, la posture de Tarantino face au cinéma et son détachement face à la violence graphique, que certains assimilent à une attitude post-moderne, peuvent laisser perplexe. *Inglourious Basterds* nous épargne le traditionnel discours sur la nation américaine qui répand la démocratie à travers le monde des *blockbusters*, comme *Pearl Harbor*. De toute façon, on se demande bien par quel détour rocambolesque un scénario aussi fascinant y serait parvenu. Dans une Amérique qui a longtemps condamné la torture, et qui semble la pratiquer de façon presque bureaucratique depuis le 11 septembre 2001⁴⁵⁴, il n'est pas étonnant qu'un cinéaste déclare que le fait de graver un swastika sur le front d'un être humain « n'est pas de la véritable torture⁴⁵⁵ ».

Inutile de chercher à démystifier le mystère entourant le titre, *Inglourious Basterds*, qui comporte des erreurs orthographiques. Tarantino a dit qu'il n'expliquerait pas ce qu'il juge être un « truc esthétique » et que « l'expliquer lui enlèverait tout intérêt⁴⁵⁶ ». Une part du mystère sera peut-être résolue dans le *prequel* que Tarantino a annoncé avoir commencé⁴⁵⁷.

4.6 *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001, Touchstone Pictures, 183m)

4.6.1 Mise en contexte

Le film *Pearl Harbor*, dont le scénario portait au moment de sa vente à Disney le nom de *Tennessee*⁴⁵⁸ – nom de l'un des navires de guerre coulés par l'attaque-surprise - n'est pas le premier projet hollywoodien sur cette célèbre attaque par le Japon. L'attaque du 7 décembre 1941 de la base navale américaine d'Hawaï est certainement un des moments marquants de la Deuxième Guerre mondiale. Événement mythique des États-Unis modernes, l'attaque est aussi l'élément qui autorisa Roosevelt à faire entrer les États-Unis en guerre.

Pour l'historien Dan Martinez, spécialisé dans l'attaque de Pearl Harbor, les productions cinématographiques actuelles qui traitent de l'attaque du 7 décembre 1941 sont soumises d'une

⁴⁵⁴ Naomie Klein, "The US has used torture for decades. All that's new is the openness about it", <http://www.guardian.co.uk/world/2005/dec/10/usa.comment>, (20 juillet 2011).

⁴⁵⁵ Goldberg, "Hollywood Jewish Avenger", *op.cit.*

⁴⁵⁶ Dumais, *op.cit.*

⁴⁵⁷ Quentin Tarantino reveals the reaction from German, Israeli audiences for *Inglourious Basterds*, 28 décembre 2009, *The Examiner*

⁴⁵⁸ Emilio Paccul, *Opération Hollywood*, France, 2004, 90 min.

certaine façon au regard de ses survivants. En faisant appel aux vétérans de certaines batailles par souci de réalisme, les équipes scénaristes risquent au contraire de se « piéger » sur le plan historique⁴⁵⁹. La perspective des témoins directs peut parfois affecter la compréhension générale d'un événement. Une fois que les derniers survivants d'un événement historique disparaissent, la compréhension de ces événements offre de nouvelles possibilités qui aujourd'hui peuvent sembler surprenantes. À titre d'exemple, l'analyse des événements de Pearl Harbor a selon certains été occultée dans les premières années parce que cette attaque était *"intricately intermeshed with Roosevelt's posthumous reputation"*⁴⁶⁰.

Toujours selon Martinez, l'histoire est orpheline, elle n'appartient à personne. Toutefois, la portée des productions d'Hollywood a sans contredit un impact hors du commun pour transmettre des images toutes faites des événements. La culture historique des gens est alimentée en grande partie par les approximations issues des productions hollywoodiennes. Pour Martinez, *Pearl Harbor* appartient à ces reconstitutions qui errent sur le plan historique : *"I've rated Tora Tora Tora as about 90 percent accurate and you have « Pearl Harbor », which is about 5 percent accurate"*⁴⁶¹.

Pour Geoffrey M. White, les grandes histoires nationales demeurent des éléments extrêmement importants pour ce qu'il qualifie de *"redployment in the service of national imagination"*⁴⁶². Pour White, il semble tout à fait illogique qu'une production cinématographique puisse prétendre avoir un souci d'historicité. Un film comme *Pearl Harbor* qui met en scène des personnages fictifs ne peut prétendre faire œuvre honorable pour l'histoire. En ancrant l'intrigue au cœur de la base de Pearl Harbor, les producteurs héritaient de contraintes supplémentaires pour l'utilisation de ce site commémoratif géré en partenariat avec l'armée. Toujours selon White, la production avait aussi des visées précises : profits potentiels, relations publiques de l'armée et de recrutement⁴⁶³ qui ne cadrent pas forcément avec le souci de la reconstitution historique.

⁴⁵⁹ D'autres films ont abordé l'attaque de Pearl Harbor : quelques mois après les événements, plusieurs studios sortent des films inspirés de l'attentat. La légende veut que le film *Secret Agent of Japan* de la 20th Century Fox ait commencé la production du film dès le 8 décembre. En 1943, John Ford réalise un film d'une durée de 88 minutes intitulé *December 7th*; la censure militaire en amputera près de cinquante minutes. Ce film réalisé pour le compte de l'armée américaine, et dont la distribution est assurée par l'*Office of War Information*, est un produit de propagande de guerre de l'époque. Au fil des ans, plusieurs films des différents studios exploiteront commercialement cette tragique histoire. Citons entre autres, *Air Force* (Howard Hawks, 1943) et *From Here to Eternity* (Fred Zinnemann, 1953) et *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleischer et Kinji Fukasaku, 1970). Quant aux Japonais ils sortiront *Storm Over the Pacific* (Shue Matsubayashi, 1960); ce film sera distribué aux États-Unis en 1961 après avoir subi des modifications, et avec un titre plus accrocheur pour le public américain : *I Bombed Pearl Harbor*.

⁴⁶⁰ National Geographic, "Didn't Washington send warnings to the commanders at Pearl Harbor?", www.nationalgeographic.com, (25 juillet 2011).

⁴⁶¹ Burl Burlingame, "Pearl Harbor historian Dan Martinez makes history – one step at the time", (25 juillet 2011).

⁴⁶² Geoffrey M. White, "Disney's *Pearl Harbor* : National Memory at the Movies", <http://www.deepdyve.com/lp/university-of-california-press/disney-s-pearl-harbor-national-memory-at-the-movies-E0tdqSjySv>, (28 septembre 2012).

⁴⁶³ *Ibid.*

Près de quarante ans après l'attaque, le film présente des images saisissantes et réalistes de ce que les victimes ont dû alors subir. Son succès commercial considérable paraît aujourd'hui indissociable de l'attaque du 11 septembre 2001, alors qu'il fut distribué pour le marché domestique le 4 décembre 2001. Des parallèles entre ces deux moments de tourmente furent tissés très rapidement par la presse, comme par la gence politique. Ainsi, dans les heures qui ont suivi l'attaque des tours jumelles, le président George W. Bush a utilisé une rhétorique étroitement inspirée du célèbre discours de déclaration de guerre de Franklin D. Roosevelt du 8 décembre 1941.

Bien que *Pearl Harbor* ait été développé dans les années qui ont précédé l'attaque du 11 septembre, il doit être étudié en tenant compte du contexte de réception du film. Le support militaire pour sa production est sans doute un des plus imposants des dernières années. Le processus d'élaboration du film a été scrupuleusement suivi par une équipe de l'armée américaine spécialement dédiée à ce genre de production, nous y reviendrons. Michael Bay, sachant très bien qu'il s'attaquait à un sujet délicat, a tenté de se justifier à plusieurs reprises sur ses véritables intentions. Le producteur Jerry Bruckheimer explique qu'ils visaient à faire de l' "*entertainment and this just happens to be about a real event. And we have to honour the real event and the survivors*"⁴⁶⁴. Voilà une vision des événements historiques qui résume bien le produit mis en marché par Touchstone.

4.6.2 Descriptif des scènes finales du film

Danny est fait prisonnier, ses bras sont ligotés à une planche. Alors qu'un soldat japonais tire sur son ami Rafe, Danny s'interpose entre les deux et reçoit les balles - cette séquence rappelle d'une certaine façon les premiers plans du film alors que Rafe prend la défense de Danny auprès de son père violent. Rafe apprend *in extremis* à Danny sévèrement blessé que la copine de ce dernier, Evelyn, attend un enfant de lui. Dans son dernier souffle, Danny exprime à Rafe son désir qu'il soit le père de l'enfant.

L'avion transportant les survivants et les dépouilles des soldats de l'opération Doolittle se pose en sol américain. Evelyn comprend d'instinct que Danny est mort en voyant Rafe porter un cercueil. En voix *off*, le personnage d'Evelyn fait une narration patriotique sur les images des carcasses des navires dans le port de Pearl Harbor et sur la remise des médailles aux participants de l'opération Doolittle.

⁴⁶⁴ Russell Baillie, "Pearl Harbor at Pearl Harbor", http://www.nzherald.co.nz/lifestyle/news/article.cfm?c_id=6&objectid=190968, (29 septembre 2012).

Ellipse, le fils de Danny, qui porte aussi le nom de Danny, respire le parfum des fleurs disposées près du mémorial dédié à son père, sous le regard bienveillant de Rafe et d'Evelyn. Rafe offre à Danny fils (Danny Jr.) d'aller faire un tour d'avion au soleil couchant. Ensemble, dans le ciel, ils partagent leur passion pour l'aviation. NOIR - GÉNÉRIQUE

4.6.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

Lorsque le personnage de Danny meurt en tentant de protéger son meilleur ami Rafe des balles japonaises, sa courte agonie lui permet toutefois d'échanger quelques répliques avec lui. Les bras ligotés à une planche selon le traitement des prisonniers employé par les Japonais dans le film, Danny ne peut bouger. Sa posture ainsi contrainte rappelle les images christiques⁴⁶⁵.



Figure 4.44 Danny les bras ligotés (PH)

Rafe apprend au soldat agonisant qu'il sera papa : "*You're not gonna die. Look at me, listen to me! You ain't gonna die, you hear me? Danny. Danny you can't die. You know why? 'Cause you're gonna be a father. You're gonna be a daddy. I wasn't supposed to tell you. Please*". Dans un dernier souffle, Danny lui répond "*No. You are*". C'est à cet instant que Danny rend l'âme les yeux ouverts.



Figure 4.45 Danny meurt les yeux ouverts (PH)

⁴⁶⁵ Difficile de savoir si la technique employée par les Japonais dans le film correspond aux pratiques en vogue à l'époque. Une version préliminaire du scénario de Randall Wallace indique que les Japonais "*wire Rafe's ankles together*". Un choix semble avoir été fait par la production depuis les premières versions.

Rafe sanglote sur la dépouille de son ami. Les survivants de l'opération Doolittle sont secourus par une patrouille chinoise qui agite le drapeau américain. Fondu sur un plan aérien en mouvement d'un ciel qui surplombe l'océan, ciel couvert à travers lequel des rayons de soleil se frayent un chemin. Fondu sur le drapeau américain avec en arrière-plan un ciel totalement dégagé.

Rafe sort de l'avion en tirant le cercueil de Danny. Ce plan est tourné en contre-plongée avec le ciel en arrière-plan.



Figure 4.46 Apparition du cercueil en contre-plongée (PH)

Lorsque Evelyn, s'approche pour mettre la main sur la veste de Danny posée sur le cercueil, le plan est également en contre-plongée avec le ciel en arrière-plan.



Figure 4.47 Evelyn touchant la veste de Danny sur le cercueil en contre-plongée (PH)

Au moment où débute la narration patriotique finale du personnage d'Evelyn, un plan aérien ascendant est effectué, de la tête du cercueil de Danny où l'on a déposé sa veste militaire.



Figure 4.48 Mouvement ascendant sur le cercueil (PH)



Figure 4.49 Plan aérien du cercueil (PH)

On retrouve également un plan aérien similaire avec mouvement ascendant de la caméra, peu après la fin de l'attaque japonaise, alors que plusieurs victimes flottent à la surface de l'eau.



Figure 4.50 Plan aérien des victimes à la surface de l'eau (PH)

Après des plans sous-marins des carcasses de l'attaque de Pearl Harbor, un garçonnet de deux à trois ans apparaît dans un décor verdoyant. Le petit observe des fleurs sous l'œil attendri de Rafe et d'Evelyn. Les fleurs sont disposées près d'une pierre verticale. Quelques secondes plus tard, nous découvrons qu'il s'agit d'un mémorial⁴⁶⁶ fort probablement à la mémoire de Danny. Un drapeau américain flotte au vent à l'arrière. Le couple semble habiter la terre paternelle de Rafe.



Figure 4.51 Danny Jr. (PH)



Figure 4.52 Mémorial et drapeau (PH)

⁴⁶⁶ Entorse historique? Un soldat-héros, et même un soldat tout court, n'est pas enterré hors des cimetières militaires. Cela fait partie de « l'esprit de corps » de l'armée, si bien qu'un soldat n'est individué qu'aux yeux de ses proches.

Rafe interpelle le garçon par son prénom : Danny (*Jr.*). En contre-plongée toujours avec un ciel bleu azur en arrière-plan, Rafe demande à Danny *Jr.* s'il veut aller voler.



Figure 4.53 Danny *Jr.* en contre-plongée (PH)

La lumière du soleil scintille sur le mémorial de Danny père, pendant qu'Evelyn, Rafe et Danny *Jr.* marchent vers l'avion avec lequel Rafe et Danny s'amusaient enfants dans les premières séquences du film. Fondu sur l'avion en vol avec Danny *Jr.* sur les genoux de Rafe. Les deux volent dans la lumière étincelante du soleil.



Figure 4.54 Danny *Jr.* en avion avec Rafe (PH)

La séquence rappelle la ballade en avion de Danny et d'Evelyn ainsi que les images paisibles d'avant-guerre du début du film; d'autant plus que le même thème musical est employé pour les trois séquences. On ignore s'il s'agit d'un lever ou d'un coucher de soleil. En gros plan, on peut voir Rafe avec Danny *Jr.*, mais le plan est monté en alternance avec l'avion de dos et un seul pilote qui porte un casque d'aviateur.

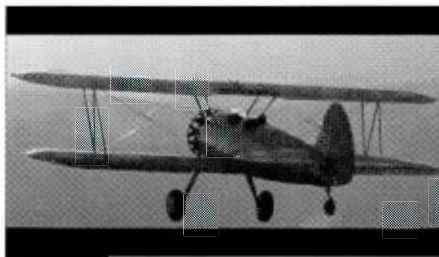


Figure 4.55 Plan final (PH)

La chanson finale *There You'll Be*, interprétée par Faith Hill, commence quelques secondes après le début du générique. Les paroles semblent souligner les dernières images du film :

In my dreams / I'll always see you / Soar above the sky / In my heart, there'll always be a place for you / For all my life / I'll keep a part of you with me [...] / And everywhere I am / There you'll be / And everywhere I am / There you'll be / Well, you showed me how it feels / Feel the sky within my reach / And I always will remember [...] / And everywhere I am / There you'll be / There you'll be

Action et esthétique combinées, le film se termine avec des plans aériens semblables à ceux du début, où le père de Rafe survolait ses terres dans son avion. La même musique appuie les images de l'avion qui survole la paisible campagne américaine. Alors qu'au début l'avion se dirige vers les spectateurs, le plan final montre l'avion de dos qui sort du cadre.



Figure 4.56 Plan d'ouverture du film (PH)



Figure 4.57 Plan final (PH)

4.6.4 Discours idéologique

Un aspect parmi les plus intéressants dans les films hollywoodiens traitant de la Seconde Guerre mondiale est le moment du début du film ainsi que la date qui semble marquer la fin du film. Comme la guerre du Vietnam et les attentats du 11 septembre 2001, l'attaque de Pearl Harbor a été qualifiée de la fin de l'innocence de l'Amérique. *Pearl Harbor* débute en 1923, le père de Danny vient chercher son fils; il est mécontent que son fils perde son temps à jouer avec Rafe, alors qu'il a du travail à faire.

Après que le père de Danny eut frappé son fils, Rafe frappe celui-ci violemment en le traitant de "Dirty German"; le père explique alors qu'il a combattu les Allemands dans les tranchées en France. Il ajoute : *"I pray to God no one has to see the things that I saw"*. Saut dans le temps, le réalisateur Bay nous présente un extrait d'un *News Reel* de 1940 qui explique que, malgré les avancées de la machine de guerre d'Hitler, les États-Unis refusent d'entrer en guerre.

Les nuances de la situation américaine de l'époque sont littéralement évacuées. Rien n'est dit sur l'antisémitisme au sein de la population américaine. Le mouvement avait pourtant des assises importantes et un de leur principal porte-étendard, Charles Lindbergh, menait une campagne contre l'implication des États-Unis dans cette guerre qui, selon lui, ne concernait pas son pays. L'appui du gouvernement américain auprès du Kuomintang chinois de Chiang Kai-shek pour refouler les avancées japonaises en territoire chinois sont également éludées. Il est aujourd'hui admis que, bien que les États-Unis n'aient pas été en guerre, leur implication officieuse dans le conflit sino-japonais ne peut être nié, ni ignoré des Japonais⁴⁶⁷.

Dans les 81 premières minutes, le film *Pearl Harbor* présente une image idéalisée des États-Unis. Les militaires semblent continuellement au repos. Les soldats et les infirmières de guerre n'ont comme occupation que de tenter de se séduire les uns les autres. Le contraste avec la séquence de l'attaque est d'autant plus efficace que le réalisateur s'est évertué à nous présenter la vie à Hawaï comme simple et idyllique. Lorsque les avions japonais pénètrent sur le territoire hawaïen, ils survolent des régions paradisiaques où des femmes posent leurs vêtements sur la corde à linges, des enfants jouent au baseball, des *marines* dorment paisiblement par un beau dimanche matin ensoleillé.

Les enjeux de la guerre entre le Japon et les États-Unis sont à peine effleurés. Quelques répliques prophétisent une inévitable entrée en guerre des USA, comme celle de Doolittle : *"Sooner or later we're gonna be in this war whether we like it or not."*, alors qu'il présente à Rafe la une d'un journal qui titre : *"Germany advances all fronts"* et un autre titre qui semble faire référence aux possibles rumeurs d'attaque par les Japonais : *" Pentagon clears throat, gets set to speak on Navy riddle "*, qui fait probablement référence aux rumeurs d'attaques par le Japon au début de 1941. Le président Roosevelt est également présenté avec l'intention d'engager les États-Unis en guerre:

"How long is America going to pretend the world is not at war? [...] But our people think Hitler and his Nazi thugs are Europe's problem. We have to do more. Send the Brits and Russians more of our ships and anti-aircraft weapons. [...] We're building refrigerators while our enemies build bombs."

⁴⁶⁷ John King Fairbank, *La grande révolution chinoise 1800-1989*, Flammarion, Paris, 1989, p. 366.

Pour leur part, les Japonais résumant leurs motivations en quelques phrases :

"War is inevitable. To hide this fact is death. The Americans cut off the oil that is our lifeline. We have only enough for eighteen months, we have no choice but war. There is only one way. A massive, sudden strike. [...] We will annihilate their Pacific Fleet in a single attack."

Afin de situer le contexte historique, le réalisateur emploie des extraits des films *Movietone News* en noir et blanc présentés à l'origine en avant-programme dans les salles de cinéma, mélangeant images d'archives pour les transitions de ses scènes. En procédant ainsi, enchevêtrant les images de fiction avec des séquences d'actualité de l'époque, la part de fiction devient plus difficile à cerner. D'autant plus que les images de fiction sont insérées en noir et blanc dans les films d'actualité, avant d'apparaître en couleurs.

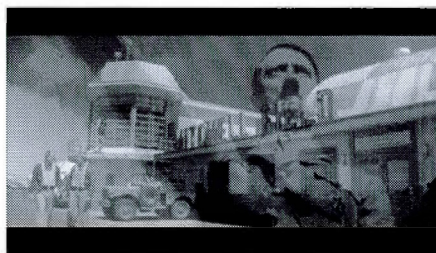


Figure 4.58 Mélange fiction et scènes de films d'actualité (PH)

La narration de ces films d'actualités résumant la position des États-Unis avant l'attaque japonaise par la réplique suivante: *"America still awaits Japan's response to peace proposal"*. Cette réplique paraît incongrue face à la position du film qui semble éluder la dynamique entre les deux pays à cette époque. La conclusion de ce *Movietone* est moins nuancée : *"Victory does not come without sacrifice"*.

La préparation des pilotes japonais emprunte une esthétique particulière. Filmée dans des teintes bleutées, où les soldats effectuent des rituels sur une musique d'instruments percussifs, elle se déroule avec en trame de fond la narration d'un des pilotes : *"Revered father, I go now to fulfill my mission and my destiny. I hope it is a destiny that will bring honor to our family. And if it requires my life, I will sacrifice it gladly to be a good servant to our nation."*



Figure 4.59 Préparatifs des Japonais (PH)

Les États-Unis semblent ignorer presque totalement la possibilité d'une telle attaque. Les lectures des radars sont mal comprises. Sur le terrain de golf, des officiers de l'armée apprennent qu'un sous-marin japonais a été détruit, alors qu'il tentait d'entrer dans *Pearl Harbor*. Un peu plus tard, l'amiral Husband E. Kimmel, recevant les nouvelles de l'inévitable rupture des négociations entre le Japon et Washington, déclare : "*The Japanese are expecting a war. Should We?*" Au moment où l'attaque débute, un Américain déclare : "*I didn't even know the Japs were soar at us!*" Et le personnage de Danny explique au téléphone, pour justifier la préparation d'avions " *I think World War II just started!* "

La surprise de cette attaque est débattue depuis plusieurs années. En 2000, la publication par Robert B. Stinnett, vétéran de la *Navy* et journaliste, du livre *Day of Deceit : The Truth About F.D.R. and Pearl Harbor* a mis en relief de nombreux éléments qui permettent de douter de la version officielle de l'attaque-surprise. Bien entendu, il y a eu des bévues importantes au niveau des communications des différents organes d'information de l'armée. Ce que Stinnett tente quant à lui de démontrer, c'est que l'attaque n'était pas une surprise pour Roosevelt et que l'administration du président a cherché à provoquer les Japonais dans une action militaire⁴⁶⁸. Bien que les hypothèses de Stinnett aient été critiquées, il n'en demeure pas moins que la traditionnelle présentation de l'attaque de Pearl Harbor comme attaque-surprise est de moins en moins crédible. Mentionnons également que les États-Unis étaient impliqués dans la Deuxième Guerre mondiale par la bande, en continuant de vendre des matériaux de guerre à plusieurs pays engagés dans le conflit.

Pour l'historien Howard Zinn, la position des États-Unis face au Japon est moins simpliste que ce que le film nous laisse croire. Le Japon avait déjà en 1941 commis des gestes qui auraient pu conduire les États-Unis à condamner les visées territoriales de l'Empire du soleil levant. Les attaques contre les civils chinois de 1937, dont le célèbre massacre de Nankin, n'ont pas provoqué de réelles actions par les États-Unis. L'incident du bateau militaire *Panay* qui fut détruit par les troupes japonaises en décembre 1937 démontre bien la tension entre les deux États. Bien que la version officielle parle d'un accident, l'attaque du *Panay* s'inscrit probablement dans les événements annonciateurs d'un conflit ouvert entre les deux nations.

Pour Zinn, les intérêts japonais ont été respectés par les Américains tant que ceux-ci ne menaçaient pas les marchés américains en Chine⁴⁶⁹. Le Sud-Ouest du Pacifique constituait une

⁴⁶⁸ Richard Bernstein, "Books of the Times : On Dec.7, Did We Know We Knew?", <http://www.nytimes.com/1999/12/15/books/books-of-the-times-on-dec-7-did-we-know-we-knew.html?pagewanted=all&src=pm>, (29 septembre 2012).

⁴⁶⁹ Howard Zinn, *Une Histoire Populaire des États-Unis ; De 1492 à nos jours*, Montréal, Lux, 2006, p. 465.

importante source de matières premières pour les États-Unis (acier, caoutchouc). Ce n'est qu'à l'été 1941 que des mesures furent prises pour empêcher le Japon de s'approvisionner en fer et en pétrole. Cet embargo sur ces matières premières menaçait « l'existence même du Japon⁴⁷⁰ ». Deux semaines avant l'attaque de Pearl Harbor, Washington s'attendait à une guerre et cherchait à trouver les « moyens de la justifier⁴⁷¹ ». L'attaque de Pearl Harbor n'est en fait que l'aboutissement d'une :

[...] série d'agressions mutuelles entre le Japon et les États-Unis. En se lançant dans une politique de rétorsion économique contre le Japon, les États-Unis agissaient d'une manière que l'on considérait, même à Washington, comme comportant de sérieux risques de guerre.⁴⁷²

Zinn rapporte également les propos de l'historien Thomas A. Bailey à l'effet que le président Roosevelt ait « trompé à plusieurs reprises le peuple américain au cours de la période qui précéda Pearl Harbor⁴⁷³ », sous prétexte que « les masses ont notoirement la vue courte et qu'elles ne voient le danger que lorsqu'il leur saute à la gorge⁴⁷⁴ ». L'entrée officielle en guerre des États-Unis a certes été déclenchée par l'attaque de Pearl Harbor mais, comme le souligne Howard Zinn, l'implication américaine repose peut-être davantage sur des préoccupations de « puissance et de profit⁴⁷⁵ » que de soucis d'ordre humaniste et chevaleresque.

Le 4 novembre 1939, le Congrès des États-Unis vote une loi de neutralité, tout en permettant de vendre des armes aux nations belligérantes. Certaines conditions s'appliquaient; ainsi, la disposition du « *cash and carry* » stipulait qu'aucune marchandise ne pouvait être transportée par un navire américain et les acheteurs devaient payer comptant⁴⁷⁶. En mars 1941, les États-Unis votent la loi « prêt-bail »⁴⁷⁷ afin de fournir des armes à la Grande-Bretagne. Puis, le 7 novembre 1941, les États-Unis accordent un prêt de 1 milliard de dollars à l'URSS pour l'achat de matériel de guerre⁴⁷⁸. Notons aussi qu'un destroyer américain a été coulé près des côtes de l'Islande par un *U-Boot* allemand le 31 octobre 1941. La politique abstentionniste des États-Unis, qui misait sur son support aux Alliés sans prendre part au conflit, devenait à l'époque de plus en plus difficile à justifier.

Par ailleurs, le monde paradisiaque d'Hawaï dépeint par le film présente des lacunes importantes sur le plan historique. Bien que le film reflète une terre magnifique où trônent un peu partout des

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 466.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 466.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 465.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 466.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 466.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 466.

⁴⁷⁶ Jacques Legrand, *Chroniques du XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1986, p. 549.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 576.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 587.

drapeaux américains, Hawaï n'a accédé au rang d'état qu'en 1959, et ce, après plusieurs tentatives. L'histoire de cet état en est une de colonisation par les États-Unis. Envahi en 1893 afin de protéger des intérêts américains face au gouvernement autochtone⁴⁷⁹, Hawaï est donc en 1941 peuplé de nombreux autochtones dont le film ne laisse rien paraître.

4.6.4.1 Représentation des Japonais-Américains

Les personnages fictifs au centre du récit sont jeunes et surtout blancs. L'histoire mise à l'écran de cette attaque présente Hawaï comme un état américain typique sans distinction, alors que la question raciale est au cœur de cet événement. Les personnages asiatiques hawaïens du récit ont également suspectés d'être des agents doubles du Japon : le dentiste (inspiré du cas Tadashi Morimura), qui informe par téléphone le Japon de la présence de navires dans le port, et l'autre Asiatique qui photographie le port. Ces représentations à peines nuancées, et surtout sans contrepartie positive des Asiatiques, ont poussé la *Japanese American Citizens League* à exiger des changements dans le scénario.⁴⁸⁰ Le producteur du film Jerry Bruckheimer avait à ce sujet raconté aux journaux : " *If we feel suggestions don't hurt us artistically, then we try to make changes*⁴⁸¹".

À la suite de l'attaque du 7 décembre, un grand nombre d'Étatsuniens d'origine japonaise ont été internés dans des camps. Dès le 7 décembre, les proclamations #2525 (à l'égard des Japonais), #2526 (des Allemands) et #2527 (des Italiens) donnaient l'autorisation au *Department of Justice* de détenir les ressortissants ennemis (*alien enemy*)⁴⁸². Plus d'un millier de Japonais et d'Américains d'origine japonaise seront détenus dans un des cinq camps d'Hawaï⁴⁸³. Plus de 110 000 personnes d'origine japonaise de la côte Ouest seront expulsées ou détenues⁴⁸⁴. Sur ce nombre, 75 % avaient vu le jour en sol américain (*nisei*); les autres ne pouvaient devenir citoyens américains parce qu'ils étaient nés au Japon (*isei*). Les Japonais détenus passeront plus de trois ans dans ces camps⁴⁸⁵. Pour plusieurs

⁴⁷⁹ Howard Zinn, Mike Konopacki et Paul Buhle, *A People's History of American Empire*, Metropolitan Books, New York, 2008, p. 29.

⁴⁸⁰ M. White, *op.cit.*, p. 111.

⁴⁸¹ Lew Irwin, "Pearl Harbor reedited to satisfy Japanese?", http://www.hollywood.com/news/Pearl_Harbor_reedited_to_satisfy_Japanese/455611, (29 septembre 2012).

⁴⁸² <http://www.hawaiivacationsite.com/phattack.html>, (29 septembre 2012).

⁴⁸³ Mike Gordon, Wartime stain in history retraced in O'ahu's brush, <http://the.honoluluadvertiser.com/article/2005/Nov/27/In/FP511270347.html>, (29 septembre 2012).

⁴⁸⁴ Zinn, *op.cit.*, p. 471.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 472.

Américains d'origine japonaise, Pearl Harbor est plutôt un symbole de " *racial hostility, exclusion, and denial of civil rights*"⁴⁸⁶.

Comme la quasi-totalité des films de Disney, ce film produit par sa filiale *Touchstone Pictures* ne fait pas exception dans sa représentation édulcorée de la réalité. Comme le mentionne le professeur d'anthropologie Geoffrey M. White : "One effect of this cinematic Americanization of Hawaiï is to submerge further history of colonization that turned a Polynesian kingdom into a military outpost of the United States"⁴⁸⁷. La question ethnique d'Hawaiï⁴⁸⁸ a incontestablement été gommée par la production. Ainsi, pour l'historien Mike Wallace, les productions cinématographiques comme *Pearl Harbor* sont en fait des productions « historicides » qui modifient la perception des spectateurs sur des enjeux importants⁴⁸⁹. Par cette sélection des aspects nécessaires pour la production d'un film :

*"The exclusion of Japanese Americans and Indigenous Hawaiians occludes the very history that brought the military to Hawaii in the first place. Given that the narrative structure of the film, like most Pearl Harbor films, focuses exclusively on the drama of the attack (usually beginning on Sunday morning, December 7th), the presence of the battleships and the military bases that support them is never at issue. It is as if they are in port in San Diego. In an era where Japanese Americans have received compensation for World War II internment and when Native Hawaiians have received a presidential apology for U.S. support of the overthrow of a legitimate Hawaiian monarchy in 1893, the colonial history that brings the U.S. Navy to Honolulu is not easily erased, at least not for local audiences. Their discomfort and sense of unreality with the film suggests that the forms and images that have composed the dominant narratives of Pearl Harbor throughout the postwar period increasingly come into conflict with the complex range of histories and subjectivities evident in Hawaii."*⁴⁹⁰

Pour l'auteur du livre *The Mouse tha Roared: Disney and the End of Innocence*, Henry A. Giroux, Disney "has become synonymous with a notion of innocence that aggressively rewrites the historical and collective identity of the American Past"⁴⁹¹. Toute la question raciale est au coeur du conflit de la Seconde Guerre mondiale. Comme nous le verrons avec la représentation des Afro-Américains, la question des Américains d'origine asiatique ne peut être éludée⁴⁹².

⁴⁸⁶ M.White, *op.cit.*, p. 111.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁸⁸ L'acteur Ben Affleck, loin de calmer le jeu, a ravivé les tensions en expliquant que cette production cinématographique ne visait pas à aborder « *that story* » (White, p.113) qui mériterait à ses yeux un autre film. Aux dernières nouvelles, aucun film sur le sujet n'était en chantier à Hollywood.

⁴⁸⁹ ("*Historicida*") dans M.White, *op.cit.*

⁴⁹⁰ M. White, *op.cit.*, p. 113.

⁴⁹¹ Henry A. Giroux cité par M. White, *op.cit.*

⁴⁹² Il faudra attendre le début de l'année 1943 pour que les Japonais-Américains puissent s'enrôler dans les forces armées. Au total, 17 000 Japonais-Américains ont combattu dans les forces américaines, le 442^e régiment de combat composé de *nisei* et de *isei* est également un des corps militaires les plus décorés de l'histoire américaine. Toutefois, lorsque ces soldats écrivaient à leurs familles, ils devaient poster leurs lettres à des camps de détention. (*National Geographic, What was the importance of Pearl Harbor in mobilizing the U.S. for war?*)

4.6.4.2 Représentation des Afro-Américains

En termes idéologiques, le traitement des Afro-Américains dans cette production de Michael Bay est sans contredit tendancieuse. Dans le scénario original de Randall Wallace, dans les dernières minutes du film, Rafe tentant de garder Danny en vie afin de le ramener à la maison, lui dit : " *Danny... Land of the free... Land of the free...*"⁴⁹³ Cette réplique a visiblement été retirée de la version finale. Les États-Unis de 1941 étaient loin de représenter *the Land of the free* pour les Afro-Américains. Pour Howard Zinn : « À considérer l'antisémitisme en Allemagne, les Noirs ne pensaient sans doute pas que leur situation aux États-Unis en était si éloignée. D'ailleurs, les États-Unis s'étaient faiblement opposés aux politiques de persécutions menées par Hitler⁴⁹⁴ ». Toujours selon Zinn, il est important de garder à l'esprit que l'entrée en guerre des États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale n'a rien à voir avec la question raciale et la persécution des Juifs, tout comme « le sort des quatre millions d'esclaves noirs » n'aurait pas entraîné la guerre de Sécession en 1861⁴⁹⁵.

Il est vrai que le film *Pearl Harbor* ne fait pas une représentation idéalisée du sort réservé aux soldats afro-américains. Toutefois, le film passe sous silence certains éléments éloquentes : exemple, les Afro-Américains étaient affectés aux tâches de second ordre, éplucheurs de patates, cuisiniers et domestiques.



Figure 4.60 Afro-Américain domestique de Roosevelt (PH)



Figure 4.61 Afro-Américain éplucheur de patates (PH)

Le film de Michael Bay prend toutefois le pari de nous présenter que la situation des Noirs dans l'armée va prendre un tournant important avec le personnage de Doris (Dorie) Miller. Le marin Miller sert ici le discours patriotique d'Evelyn à la fin du film : " *Doris Miller was the first black American to be awarded the Navy Cross. But he would not be the last. He joined a brotherhood of heroes.*"

⁴⁹³ http://sfy.ru/?script=saving_private_ryan, (29 septembre 2012).

⁴⁹⁴ Zinn, *op.cit.* p. 463.

⁴⁹⁵ Zinn, *op.cit.* p. 464.

En effet, le marin de 3^e classe Doris Miller obtient la *Navy Cross*⁴⁹⁶ pour sa contribution à défendre Pearl Harbor avec courage. Il recevra sa décoration quelques mois plus tard, mais décèdera en 1943 alors que sera coulé le navire *U.S.S. Liscome Bay*, dans lequel il prenait place. La décoration de Miller avait bien entendu des visées diversifiées. Cette médaille avait pour but d'honorer ce militaire courageux et engagé, mais elle avait également pour objectif de stimuler l'enrôlement de soldats noirs⁴⁹⁷. Certains observateurs ont d'ailleurs noté, comme le rapporte White, que le fait de choisir Cuba Gooding *Jr.* pour incarner le personnage de Doris Miller avait aussi en quelque sorte des objectifs d'enrôlement.

Mentionnons toutefois que l'enrôlement officiel de recrues afro-américaines dans les *marines* débutera le 20 mai 1942⁴⁹⁸. Plusieurs Afro-Américains combattront durant la Deuxième Guerre mondiale aux côtés des Blancs. Toutefois, les Noirs et les Blancs n'avaient pas les mêmes droits dans les forces armées américaines : le type de tâches allait avec la couleur de la peau; de plus, il y avait séparation dans les dortoirs et les réfectoires⁴⁹⁹. Clark Simons, qui a travaillé sur le *U.S.S. Utah* rapporte dans le *National Geographic* que la marine était structurée de telle façon que les Noirs ne pouvaient avoir qu'un rôle de domestique⁵⁰⁰. Il était toutefois courant que chaque membre de l'équipage, les cuisiniers y compris, ait une responsabilité de combat⁵⁰¹.

Les exemples sont nombreux sur la discrimination dont les soldats ont été victimes durant cette guerre prétendument suscitée contre les politiques de persécutions raciales d'Hitler. Dans le navire *Queen Mary* en 1945, les soldats afro-américains sont entassés dans la cale à côté de la salle des machines pour se rendre en Europe⁵⁰². D'autre part, les membres du 761^e Bataillon de blindés, aussi connus sous le nom de *Black Panthers*, racontent que lors des déplacements en train dans les États du Sud, les wagons transportant les soldats noirs étaient la cible de tireurs⁵⁰³. En 1943 au Texas, plus spécifiquement à *Camp Hood*, les prisonniers allemands avaient plus de droits que les soldats noirs⁵⁰⁴. Les officiers allemands de *Camp Hood* se moquaient des soldats noirs et avaient le pouvoir de choisir ce que les Afro-Américains pouvaient acheter lorsqu'ils avaient la responsabilité du magasin⁵⁰⁵. Les dons de sang à la Croix-Rouge étaient supervisés pour éviter de mélanger le sang des Noirs avec celui

⁴⁹⁶ "Cook Third Class Doris Miller, USN", <http://www.history.navy.mil/faqs/faq57-4.htm>, (29 septembre 2012).

⁴⁹⁷ M.White, *op.cit.*, p. 110.

⁴⁹⁸ Chroniques du XX^e siècle, *op.cit.*, p. 594.

⁴⁹⁹ Fern Levitt, *Tournant de l'histoire; Le 761^e Bataillon de Combat*, États-Unis, History Television, 2002, 52 min.

⁵⁰⁰ "Ship's cook third class « Dorie » Miller", www.nationalgeographic.com, (29 septembre 2012).

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Zinn, *op.cit.* p. 470.

⁵⁰³ Levitt, *op.cit.*

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*

des Blancs⁵⁰⁶. La fin de la guerre représentera un retour difficile à la réalité pour ces Noirs qui avaient combattu le régime d'Hitler. Un peu comme Jesse Owens, durant les Olympiques de 1936, qui a fait honneur aux États-Unis en remportant de multiples médailles au nez d'Hitler, au retour au *Land of the free*, les soldats noirs retrouvaient, tout comme Owens, la ségrégation raciale à la maison. Quant au 761^e Bataillon, il a reçu la plus haute distinction comme régiment lorsque Jimmy Carter lui a décerné en 1978 *The Presidential Unit Citation*, soit 33 ans après avoir libéré le camp de Mauthausen-Gusen en Autriche.

Pour Georges McConnell, « mon pays est la terre promise de la discrimination ».⁵⁰⁷ Le *Civil Rights Act* est adopté par Lyndon B. Johnson en 1964, mettant ainsi fin aux lois discriminatoires sur le sol américain. Bien que cette loi ait été adoptée 22 ans après la médaille de la *Navy Cross* accordée à Doris Miller, encore aujourd'hui, la question raciale est toujours délicate aux États-Unis. Selon les données du *US Census Bureau*, pour la période 2005-2007, les Afro-Américains constituaient 13,5 % de la population américaine⁵⁰⁸. De ce nombre, les militaires afro-américains représentent 0,5 % de l'armée américaine et 35,4 % de la population carcérale⁵⁰⁹. Comme nous le verrons avec notre analyse de *Saving Private Ryan*, le souci du détail technique pour avoir le « vrai canon », le « vrai son », le « vrai costume » fait souvent en sorte que les véritables enjeux des récits sont évacués au profit d'une reconstitution technique exemplaire.

4.6.4.3 Éléments religieux

Quelques références religieuses apparaissent dans le scénario. D'abord, un prêtre offrant dans l'eau le sacrement d'extrême-onction aux victimes de l'attaque pendant que Roosevelt fait son discours sur la déclaration de guerre officielle. Le personnage du président fera également référence à Dieu lorsqu'il souhaitera que l'équipe Doolittle, à court de carburant, soit protégée : "*God help them!*" Bien que les références religieuses soient peu nombreuses, leur absence totale aurait révélé une posture particulière de la part de la production. Les symboliques religieuses sont bien souvent liées à la guerre, le Débarquement de Normandie sur lequel nous reviendrons plus tard portait d'ailleurs le nom de code *Overlord*.

⁵⁰⁶ Zinn, *op.cit.*, p. 470.

⁵⁰⁷ Traduction du documentaire *761^e Bataillon*, Levitt, *op.cit.*,

⁵⁰⁸ "*Occupation of African Americans*", <http://blackdemographics.com/employment.html>, (29 septembre 2012).

⁵⁰⁹ *Ibid.*

4.6.4.4 Le drapeau américain dans *Pearl Harbor*

L'omniprésence du drapeau américain dans les films américains n'est plus à démontrer. Que ce soit dans les films de guerre, d'espionnage, de lutte juridique, *The Star-Spangled Banner* est légion. C'est certainement un des éléments qui frappe le plus dans *Pearl Harbor*. Il semble avoir été utilisé par Michael Bay comme métaphore des États-Unis. Les premières images du film nous présentent un drapeau qui flotte paisiblement au vent, ou encore qui sert d'élément décoratif dans les bureaux militaires ou de recrutement.



Figure 4.62 Drapeau à l'hôpital (PH)



Figure 4.63 Drapeau sur un navire (PH)

Lors de l'attaque-surprise des Japonais, le drapeau se fait plus rare. Nous avons noté un seul drapeau dans les scènes d'attaques, qui revient à l'écran à quelques reprises. Au sommet d'un mat blanc de la base militaire, le drapeau est plus agité. Notons également que durant les séquences de l'attaque, le drapeau n'est jamais filmé en premier plan. Ce drapeau apparaît dans quelques séquences, intouchable malgré les multiples explosions.



Figure 4.64 Drapeau de la base de Pearl Harbor (PH)

À la fin de l'attaque, alors que les victimes crient à l'aide et que les soldats prennent connaissance de l'ampleur des dégâts, un drapeau apparaît parmi les victimes. Celui-ci, de grand format, semble déchiré et percé de balles.



Figure 4.65 Drapeau percé de balles (PH)

Les hauts gradés de l'armée constatent les dégâts à bord d'embarcations munies de drapeaux américains. L'armée a été touchée sévèrement, mais elle n'est pas anéantie.



Figure 4.66 Drapeau du bateau des officiers (PH)

Le personnage de Doris Miller récupère quelques instants auprès du drapeau du *U.S.S. Arizona* qui flotte à la surface de l'eau. Il le serre ensuite contre lui en sanglotant.

Figure 4.67 Drapeau du *U.S.S. Arizona* (PH)

Le drapeau est ensuite présenté durant l'allocution du président Roosevelt pour la déclaration de guerre contre le Japon. La scène reproduite par le réalisateur semble fidèle aux images du célèbre discours *Pearl Harbor Address to the Nation* du 8 décembre 1941. C'était une déclaration de guerre contre le Japon, dans laquelle Roosevelt n'a mentionné ni l'Allemagne ni l'Italie.

Les dépouilles des corps des victimes de l'attaque sont présentées avec le drapeau américain. À la fin de cette cérémonie, les personnages de Danny et de Rafe sont invités à participer à la mission de revanche. Ces victimes déposées dans leurs cercueils couverts du drapeau américain ne resteront pas sans contrepartie. Lors du sauvetage des membres de l'opération Doolittle, un des militaires chinois agite un drapeau américain pour démontrer des intentions pacifiques. Le retour de l'équipage aux États-Unis est souligné par un drapeau filmé en gros plan, en fondu sur les images d'un ciel où le soleil transperce les nuages. La foule, qui attend le retour des militaires, apparaît ensuite en fondu avec l'image du drapeau. En arrière-plan, le drapeau se présente ensuite à quelques occasions pendant que l'équipage sort les cercueils des victimes de l'opération Doolittle, dont le cercueil de Danny.

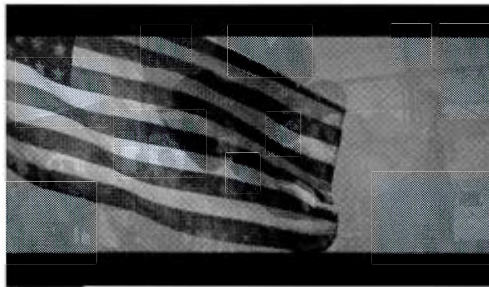


Figure 4.68 Drapeau, ciel et familles. (PH)

Le drapeau apparaît en arrière-plan dans le bureau du président au moment où il décore les membres de l'opération Doolittle. Finalement, le dernier drapeau du film coiffe le mémorial du personnage principal, Danny, décédé au combat (Figure 4.52). Une brise légère soulève délicatement *The Star-Spangled Banner*. Les États-Unis ont recouvré la paix et la quiétude d'antan. Cette utilisation du drapeau américain nous semble loin d'être fortuite. L'ensemble du récit est truffé de références patriotiques. C'est l'honneur des États-Unis qui est défendu dans cette revanche symbolique contre le Japon. Comme le mentionne Doolittle à ses soldats, qui s'inquiètent de la portée réelle de leur mission contre le Japon:

"You know at Pearl, they hit us with a sledgehammer. This raid, even if we make it through... it'll only be a pinprick but it'll be straight through their hearts. Victory belongs to those that believe in it the most and believe in it the longest. We're gonna believe. We're gonna make America believe, too."

En drapant les morts du drapeau américain, les victimes sont non seulement reconnues comme des héros de la patrie, mais également absorbées par elle. Il n'y a plus mort d'homme, il y a blessure à la nation. Le public est invité à voir dans ce récit les prémisses de la victoire de la grande nation américaine à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. La grande victoire n'était possible qu'à la

condition que les États-Unis soient tirés de leur torpeur. Le 7 décembre 1941 les États-Unis sont non seulement entrés en guerre, mais ils sont entrés dans ce conflit qui met en scène son triomphe.

4.6.4.5 Partenariat avec l'armée

La contribution de l'armée américaine aux productions cinématographiques est une chose acquise depuis longtemps à Hollywood. En 1942 Roosevelt convoque à la Maison-Blanche John Ford et Frank Capra et leur demande de produire des films qui favorisent la « mobilisation psychologique du pays⁵¹⁰ ». C'est également en 1942 que l'armée met sur pied un bureau de liaison à Hollywood pour faciliter les démarches entre les deux organismes⁵¹¹. Cette collaboration entre l'armée et Hollywood s'articule sur plusieurs plans et implique différents intervenants de la production cinématographique (scénaristes, producteurs, réalisateurs). L'armée collabore dans le prêt de matériel (uniformes, véhicules, chars, escadrons, avions, porte-avions, etc.) et le prêt de conseillers militaires pour les reconstitutions et la planification logistique des opérations⁵¹². Cette collaboration revêt aux yeux de l'auteur Jean-Michel Valantin des dimensions qui dépassent le cadre de la simple reconstitution. En procédant ainsi, l'armée :

[...] prolonge l'histoire réelle par la création d'un univers d'images et ainsi d'un univers mental où se constitue l'identité stratégique américaine comme l'une des dimensions essentielles de l'identité nationale. Dans celles-ci se rejoignent le sentiment d'être un peuple élu et de mener des guerres justes, ou qui le deviennent grâce au pouvoir de la symbolisation cinématographique.⁵¹³

La collaboration de l'armée américaine à la production du film *Pearl Harbor* a été, sans l'ombre d'un doute, indispensable pour la production. Bien que les images de synthèses aient permis de rehausser la qualité visuelle et la crédibilité de la reconstitution de la célèbre attaque, le matériel militaire était indispensable. Il est probable que l'armée permette la location au tarif horaire de porte-avions, sans laquelle les coûts du film auraient littéralement explosé.

L'aide et la contribution de l'armée américaine au film *Pearl Harbor* peut se mesurer à l'imposante section du générique réservée aux remerciements des différents membres de l'armée. Comme le révèle Michael Bay dans une entrevue accordée au *National Geographic* : "The Pentagon gave us some of the top naval historians and Army Air Corps historians. And they wanted us to keep everything

⁵¹⁰ Valantin, *op.cit.*, p. 18.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹² *Ibid.*, p. 19.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 177.

as accurate as possible. But they knew it was also a movie⁵¹⁴". L'armée, c'est bien connu, a un souci maniaque du détail.

En premier lieu, la collaboration de l'armée est soulignée au générique par une mention générale : "We gratefully acknowledge the support and cooperation of the Department of Defense and all branches of the U.S. Military in the making of this film." Suit la nomenclature des différents départements de l'armée qui se déploient comme des poupées gigognes. Les principaux organismes remerciés au générique sont: *Department of Defense, United States Navy, United States Army, United States Air Force, United States Marines Corps, United States Coast Guard*, ainsi que l'équipage de plusieurs navires américains et autres intervenants.

Grace à l'étroite collaboration de l'armée, la superproduction de Michael Bay a ainsi pu bénéficier d'un accès à la base militaire de Pearl Harbor pendant plus de six semaines, de l'utilisation d'avions de combat, de cinquante vaisseaux et de l'accès à des bases toujours en fonction, soit *Hickham Field* et *Fort Shafter*⁵¹⁵. La conseillère militaire Melissa Schuermann a confirmé que ce partenariat avec l'armée ne s'est pas fait sans échanges, admettant que l'armée ne participe pas « aux films dont le message est négatif » pour son image⁵¹⁶. Certaines recommandations, entre autres quant au langage des militaires, le manque de respect des soldats envers les officiers et la représentation volage des infirmières militaires ont dû être reconsidérées par l'équipe de production pour obtenir l'aval des responsables de l'armée.

La coopération entre l'armée et l'équipe de production s'est tissée dès les premiers moments de la mise en chantier avec le support du *Secretary of Defense* et le *Secretary of the Navy*. Cette grande opération conjointe a atteint son point culminant lors de la présentation de la première du film sur un navire de guerre américain, le *U.S.S. John C. Stennis*. Les coûts de cet événement à l'époque ont été estimés à plus de 5 millions de dollars américains. Près de 2000 invités et plus de 500 représentants des médias ont été conviés à ce lancement conjoint de Disney et de l'armée.

Certaines voix aux États-Unis se sont élevées pour critiquer le gaspillage de fonds publics pour ce lancement hors du commun. La *Navy* a, entre autres, dû justifier la présence du *U.S.S. C. Stennis* à la première du film. Le porte-avions à propulsion nucléaire a en effet été délesté de ses avions en

⁵¹⁴ "Beyond the movie", <http://www.nationalgeographic.com/pearlharbor/ngbeyond/movie/>, (29 septembre 2012).

⁵¹⁵ Rossano Denis, *Les secrets de Pearl Harbor*, http://www.lexpress.fr/informations/les-secrets-de-pearl-harbor_642640.html, (29 septembre 2012).

⁵¹⁶ *Ibid.*

Californie afin de réduire les coûts d'opération⁵¹⁷. Les officiels de l'armée ont également mentionné que le navire devait aussi participer à des opérations d'entraînement dans la région. L'armée reconnaissait tout de même par la voix du commandeur Cole que cet événement constituait "a great way to give people an idea of what we do"⁵¹⁸. Par ailleurs, un membre officiel du Congrès a mentionné que le public comprendrait certainement que des événements du genre contribuent à stimuler le recrutement militaire dans la Navy⁵¹⁹.

Disney s'est également défendu d'avoir récupéré un drame national pour faire du profit. Selon le studio, les produits dérivés du film ont été limités à certains types d'items pour éviter les dérapages mercantiles généralement associés aux superproductions du genre. C'est ainsi que les deux seuls produits qui ont reçu l'aval des bonzes de Disney furent des livres et la bande sonore par *Warner Brothers*. Dick Cook, *Chairman* du *Walt Disney Motion Pictures Group*, a assuré qu'il n'y aurait pas de récupération commerciale irrespectueuse: "You won't see any games, toys or anything like that in or around the film. The film is something that we hold very sacred, and is meant to honour, not take away from anything that happened at Pearl Harbor"⁵²⁰. Le seul produit dérivé valable de ce film aux yeux de l'armée était sans doute le recrutement.

4.6.4.6 Susceptibilités des publics internationaux

Outre les sensibilités de l'armée, l'équipe de production a aussi eu à ménager d'autres publics. Pour des raisons de classement (le film a obtenu la cote PG-13), certaines scènes particulièrement sanglantes ont été écartées⁵²¹. La production a également dû considérer des montages différents pour certains publics : des montages différents du film ont été préparés pour le Japon et l'Allemagne⁵²². Le succès mitigé en territoire américain a poussé l'équipe de marketing de Disney à orienter la mise en marché en Asie en capitalisant sur l'histoire d'amour du film⁵²³. La production américaine visait ainsi à faire un rapprochement avec le succès quelques années auparavant du *Titanic* de James Cameron⁵²⁴.

⁵¹⁷ James Dao, "Carrier Turns Theater for Premiere of Pearl Harbor", <http://www.nytimes.com/2001/05/22/us/carrier-turns-theater-for-premiere-of-pearl-harbor.html>, (29 septembre 2012).

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ Derek Paiva, "Pearl Harbor steers clear of major commercialization", <http://the.honoluluadvertiser.com/article/2001/May/13/in/n04a.html>, (29 septembre 2012).

⁵²¹ Rossano, *op.cit.*

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ Baillie, *op.cit.*

⁵²⁴ Lisa Takeuchi Cullen, "Make Love Not War", <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,166755,00.html>, (29 septembre 2012).

Le Japon constituant le deuxième marché en importance pour les productions américaines, les enjeux financiers étaient particulièrement importants⁵²⁵.

La situation entre les deux pays ayant largement évolué depuis la fin du conflit de la Deuxième Guerre mondiale, certains étaient préoccupés par l'effet que le film aurait sur leurs perceptions mutuelles. Akimasa Miyake, professeur à la *Chiba University*, craignait entre autres que le lancement de *Pearl Harbor* alimente le discours des Japonais conservateurs qui croient encore que les Américains les perçoivent négativement⁵²⁶.

Afin de ménager les différentes sensibilités japonaises, les producteurs ont préparé une bande-annonce, pour le marché japonais, expurgée des gros plans des pilotes japonais qui lancent l'attaque. Des scènes ont également été tournées de nouveau pour modifier certains éléments. Quelques modifications peuvent être considérées comme mineures sur le plan culturel : c'est ainsi que la page du calendrier déchirée par Yamamoto montre en fait le 8 décembre, et non le 7 comme dans la version américaine, afin de respecter le fuseau horaire de Tokyo à l'époque et que les dialogues de l'acteur interprétant l'amiral Isoroku Yamamoto (l'acteur Makoto Iwamatsu connu sous le nom de Mako) ont été refaits pour éliminer son accent... américain⁵²⁷.

D'autres modifications sont plus révélatrices du problème commercial que pouvaient poser certains éléments à caractère idéologique. La réplique originale du colonel Doolittle avant l'attaque sur Tokyo mentionne qu'il visera ultimement l'écrasement de son avion afin de "*kill as many of those bastards as possible*"⁵²⁸. Les sous-titres sur le marché japonais traduisaient plutôt cette réplique par : "*I myself would choose a tasty target*"⁵²⁹. Les expressions utilisées dans le film comme "*Jap suckers*" et "*Dirty Japs*" furent tout simplement synthétisées par "*Japs*"⁵³⁰. En fait, ces expressions pour surnommer les Japonais n'avaient rien à envier à la façon dont le magazine *Time* décrivait le peuple nippon durant la bataille d'Iwo Jima. Selon Howard Zinn, le magazine les présentait comme « parfaitement ignorants » et remettait en cause l'humanité du soldat japonais : « peut-être est-il humain »⁵³¹.

⁵²⁵ La sortie du film concordait dans l'actualité avec le viol d'une femme d'Okinawa par un soldat américain et la présence irritante pour certains Japonais des 47 000 soldats américains sur leur sol, dont la majorité est postée à Okinawa. Pour ajouter à la sensibilité ambiante, un chalutier japonais, le *Ehime Maru* a été coulé par erreur par un sous-marin américain sur les côtes d'Hawaï quelques semaines avant la sortie officielle du film. Disney a donc, en conséquence, décidé de ne pas présenter *Pearl Harbor* dans la ville d'Uwajima où résidaient la plupart des victimes du *Ehime Maru*. Pour le maire de la ville, le fait que la première ait été tenue sur un navire militaire nucléaire a été vécu comme un affront. Il a dit à la presse japonaise avoir été offensé que l'armée aide "*the movie more and disregarding our kids' lives*" en participant au lancement du film. La première du film s'est toutefois au tarif horaire tenue très près du lieu où le *Ehime Maru* a été coulé.

⁵²⁶ Takeuchi Cullen, *op.cit.*

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ Zinn, *op.cit.*, p. 477.

Mais la modification la plus intéressante des dialogues repose sur une des répliques les plus chargées du film; le personnage d'Evelyn fait à la fin du film une narration qui carbure au patriotisme tonitruant, selon le modèle hollywoodien. L'infirmière militaire raconte que: "*Before Doolittle's raid, Americans knew nothing but defeat; after it, nothing but victory.*" Dans la version allemande, la narration d'Evelyn a été coupée sous le motif que la plupart des gens savent très bien qui a gagné la guerre...⁵³² Et dans la version japonaise, le texte a été modifié par : "*After it, there was hope of victory*"⁵³³.

Pour l'armée, le film *Pearl Harbor* fut un énorme succès. Pour en mesurer l'impact médiatique, Disney a engagé une firme pour vérifier l'espace média occupé par sa promotion et comparer avec le retentissement de la couverture de presse du 50^e anniversaire de l'attaque. Cette firme a conclu que le battage médiatique de la sortie du film de Michael Bay avait reçu une couverture trois fois supérieure à celle du 50^e anniversaire de l'attaque en 1991⁵³⁴. L'armée semble avoir conclu que, de toute évidence, l'investissement était à la hauteur de ses attentes.

4.6.4.7 Comment terminer *Pearl Harbor*?

Comme nous l'avons mentionné d'entrée de jeu, le problème avec les films historiques, et de surcroît les films de guerre, consiste à déterminer leur point de départ et le dernier photogramme. Plusieurs films de guerre traitent d'un moment, d'un combat, d'une mission. Ces événements sont pourtant indissociables d'une série de faits qui les ont précédés, et de ceux qui suivront. L'histoire, doit-on le rappeler, ne se déroule pas comme un film. C'est ici à notre avis que la posture idéologique de la production dévoile ses orientations et son discours de façon très nette. Nous avons déjà mentionné que le point de départ de *Pearl Harbor* comporte des lacunes historiques importantes, nous nous attarderons maintenant à sa conclusion.

Evelyn (narration): "*When the action is over and we look back we understand both more and less. This much is certain. Before the Doolittle raid America knew nothing but defeat. After it, nothing but victory. Japan realized for the first time that they could lose and began to pull back. America realized that she should win surged forward. Dorie Miller was the first black American to be awarded the Navy Cross. But he would not be the last. He joined a brotherhood of heroes. [...] World War II for us began at Pearl Harbor and 1,177 men still lie entombed in the battleship Arizona. America suffered... but America grew stronger. It was not inevitable. The times tried our souls and through the trial, we overcame.*"

⁵³² Irwin, *op.cit.*

⁵³³ Takeuchi Cullen, *op.cit.*

⁵³⁴ Paccul, *op.cit.*

Cette narration du personnage d'Evelyn, qui clôt le film, rend compte d'un discours à forte teneur qui dépeint les États-Unis comme une nation plus victorieuse que victime. L'attaque de Pearl Harbor est pourtant, de notre point de vue, présentée pour la première fois comme une défaite. Toutes les répliques du film présentent l'attaque-surprise comme une attaque « sournoise et vicieuse », mais on évite le terme « défaite ». Pearl Harbor est sans l'ombre d'un doute une opération militaire efficace. Même si les Japonais furent déçus de ne pas éliminer entièrement la flotte américaine, seulement 29 des 350 avions de chasse japonais furent détruits⁵³⁵.

La phrase suivante " *After it, nothing but victory.* " est de notre point de vue la phrase la plus tendancieuse du film. L'opération Doolittle s'est déroulée en avril 1942, soit quelques mois après l'attaque de Pearl Harbor. Les États-Unis n'en étaient qu'à leurs premières interventions militaires officielles. Les batailles du Pacifique seront difficiles pour les forces américaines, les pertes humaines américaines importantes. La véritable percée américaine dans le Pacifique ne se confirmera qu'en février 1944. En Europe, l'opération *Overlord* sur les plages de Normandie en juin 1944 est un succès militaire, malgré les pertes humaines. Lorsque les Allemands se rendent en mai 1945, la guerre fait encore rage dans le Pacifique. La formule d'Evelyn apparaît donc réductrice d'un point de vue historique.

Les bombardements américains sur le Japon furent dévastateurs. Les attaques américaines sur les villes japonaises étaient très différentes de l'attaque Doolittle présentée dans le film. Selon l'historien Howard Zinn, « le pilonnage des villes japonaises correspondait également à cette stratégie de saturation destinée à détruire le moral des civils ». Un seul bombardement durant la nuit en mars 1945 fera 85 000 victimes à Tokyo⁵³⁶. Ces bombardements furent beaucoup plus dévastateurs que la revanche mise en scène par Bay. Dans l'opération Doolittle, les prises de vues sont aériennes et l'attaque semble viser exclusivement des installations industrielles. On n'entend pas les cris des victimes japonaises qui fuient à l'arrivée des avions et qui tentent de se sauver des explosions. Les personnages n'ont pas d'identité; dépourvus d'un visage et d'une voix, ils ne sont que les figurants d'une attaque qui semble purement matérielle.

⁵³⁵ National Geographic, "How did the U.S. fight back at Pearl Harbor?", <http://www.nationalgeographic.com/pearlharbor/ngbeyond/stories/story7.html>, (29 septembre 2012).

⁵³⁶ Zinn, *op.cit.*, p. 478.



Figure 4.69 Attaque de l'opération Doolittle (PH)

L'opération Doolittle, malgré son succès indéniable, n'a pas touché que des installations industrielles : plus de 50 civils, dont des écoliers⁵³⁷, ont péri. Le traitement esthétique de l'attaque de Pearl Harbor est manifestement différent de la façon de mettre en scène l'attaque Doolittle. Cette fois, la caméra ne suit pas la bombe pour en saisir les dommages. C'est également à ce niveau que le film comporte des choix et des disparités qui révèlent de façon évidente sa teneur idéologique. Les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki en août 1945 sont complètement édulcorés du scénario. Certains pourront objecter que le sujet du film ne visait pas à traiter de l'ensemble de la guerre. Toutefois, les dernières images laissent sous-entendre que du temps a passé entre l'attaque Doolittle et la fin du film.

En effet, le fils de Danny semble avoir plus ou moins deux ans (Figure 4.51). On peut suggérer que les dernières images de *Pearl Harbor* se déroulent un peu avant la fin de la guerre, soit avant l'hiver 1944 ou au printemps 1945. Le film se termine donc quelques semaines avant les 100 000 morts d'Hiroshima⁵³⁸ et les dizaines de milliers de morts des suites de l'exposition aux radiations, mais aussi avant la bombe lâchée sur Nagasaki qui a fait plus de 50 000 victimes supplémentaires. L'utilisation de ces bombes atomiques avait l'objectif officiel « d'accélérer la fin de la guerre et d'éviter d'envahir le Japon » et prévenir des pertes de vies humaines, entre 500 000 et 1 million d'individus⁵³⁹.

En août 1945, le Japon était probablement sur le point de se rendre, et selon le *United States Strategic Bombing Survey*, il l'aurait certainement fait avant le 31 décembre 1945⁵⁴⁰. Mais ces considérations étaient manifestement trop complexes pour les aborder dans le film. Par ailleurs, peu de films américains entament de front la question de l'impact des bombes atomiques sur les villes

⁵³⁷ John W. Dower, "History haunts U.S., Japan; Complexities of Pacific theater need to be told", <http://the.honoluluadvertiser.com/article/2001/Jun/10/op/op04a.html>, (12 juillet 2011).

⁵³⁸ Selon Howard Zinn, ceux-ci étaient presque tous des civils. Les deux villes avaient été choisies pour la concentration d'activités et de population. Source : Zinn, *op.cit.*, p. 480.

⁵³⁹ Zinn, *op.cit.*, p. 478.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 479.

japonaises, et encore moins en présentent des images dévastatrices. Pourtant, quel potentiel extraordinaire pour le département des effets spéciaux...

Conclusion sur *Pearl Harbor*

*"Pearl Harbor? Michael Bay doing a movie about the single most devastating, most holy day in United States military history? Why that's like the Three Stooges doing a Holocaust movie. Or Barney doing Hamlet."*⁵⁴¹

Pearl Harbor est un sujet dont les ramifications avec la suite de la Deuxième Grande guerre sont particulièrement importantes. Est-ce qu'un sujet semblable peut servir de toile de fond à une romance totalement fictive? Comme nous le verrons plus tard avec *Titanic*, le public peine souvent à distinguer la fiction de la réalité dans ce genre de film. D'autre part, on ne peut réguler les événements qui servent à des drames de fiction. Toutefois, cette réalisation de Michael Bay, comme le souligne la citation précédente ou ci-dessus, semble une caricature historique déguisée en drame historique.

La dernière phrase de la narration demeure assez floue pour que le spectateur puisse seul compléter les liens : *"America suffered... but America grew stronger. It was not inevitable. The times tried our souls and through the trial we overcame."* On se demande bien ce que la notion de « trial » englobe, probablement pas les essais atomiques au Nouveau-Mexique, ni les premiers essais nucléaires sur des civils... Une chose semble certaine, la fin de ce film est lourdement chargée sur le plan idéologique. Le finale évoque une Amérique réparée et apaisée, qui fait abstraction d'un pan important de son implication destructrice dans cette guerre. L'Amérique demeure une victime par la perte de Danny, dont le fils orphelin sera pris en charge par des parents aimants sur une terre de l'Amérique traditionnelle. Les images de la fin évoquent les premières séquences où Danny et Rafe jouait à piloter un avion dans l'après-Première Guerre mondiale. Rafe et Danny *Junior* sont réunis de façon posthume au père biologique et volent ensemble dans la paisible Amérique de l'après-Deuxième Guerre mondiale. Le fils aussi semble avoir la piqûre de l'aviation... Le film *Pearl Harbor* est sujet à comparaison parce que d'autres films ont traité le même sujet. Il est donc aisé de chercher les omissions et les modifications au récit parce que nous disposons d'objets filmiques comparatifs⁵⁴².

⁵⁴¹ Janne Marie Laskas citée par M. White, *op.cit.*

⁵⁴² Le film *Tora! Tora! Tora!* comporte un finale beaucoup plus nuancé et ouvert que le film de Michael Bay. Cette conclusion permet au public de 1970 de prendre en compte la suite des événements qui ont eu lieu après l'attaque japonaise du 7 décembre. Le film dont nous avons déjà présenté la facture, plus pédagogique, se termine par un énoncé de l'amiral Yamamoto : *"I fear all we have done is to awaken a sleeping giant and fill him with a terrible resolve."* Cette phrase est d'abord prononcée par l'amiral à ses collègues militaires, puis répétée en voix hors-champ alors que Yamamoto regarde vers l'horizon. Nous ne prétendons pas ici que la finale du film *Tora! Tora! Tora!* soit supérieure

Le finale de *Pearl Harbor* tente de fermer le récit en éliminant les perspectives historiques sur la suite de la guerre et en ramenant le spectateur au drame humain d'un seul militaire mort à la guerre. Ce *happy end* permet de saisir la force évocatrice des procédés utilisés dans ce genre de cinéma. Nous avons présenté ce film afin de l'analyser avec nos élèves à plusieurs occasions. Pour plusieurs d'entre eux, ce finale évoquait tout simplement la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Plusieurs d'entre eux, dont l'âge moyen est 16 ans, ignorent pour la plupart que la guerre avec le Japon s'est terminée avec Hiroshima et Nagasaki.

A fortiori, les jeunes ignorent aussi que le Japon a inscrit à l'Article 9 de sa Constitution, élaborée dans l'après-guerre, une renonciation à la guerre. *Pearl Harbor*, réalisé avec le soutien des différents corps militaires, ne comporte bien entendu aucun message anti-guerre. Lorsque les forces d'occupation américaines sont arrivées à Tokyo après la défaite du Japon, le premier ministre Naruhiko Higashikuni a exprimé ainsi ses doléances : "*If the Americans would try to forget Pearl Harbor, he and his compatriots would try to forget Hiroshima and Nagasaki*". Hollywood n'est certainement pas prêt d'oublier Pearl Harbor; il y aura probablement d'autres films qui aborderont ce point tournant de l'histoire. Nous attendons encore les films hollywoodiens sur Hiroshima et Nagasaki. Il n'y a pas de doute que le cinéma hollywoodien a une mémoire... sélective.

4.7 *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998, Amblin/Paramount, 169m)

4.7.1 Mise en contexte

Le film *Saving Private Ryan* (*SPR*) de Steven Spielberg a été mis en marché par la machine hollywoodienne en vantant la véracité des images. On pourrait ajouter que la promotion a insisté sur la capacité du film à faire vivre l'expérience du débarquement « comme si vous y étiez ». Ce film est sans contredit un des exemples les plus frappants de cette recherche de sensations de la guerre à travers des reconstitutions filmiques.

Distribué en 1998, *SPR* aura un impact considérable sur le type de films de guerre qui seront produits par la suite. Le film est également devenu un outil pédagogique dans les écoles secondaires, plus particulièrement dans les cours d'histoire, afin de permettre aux jeunes de saisir « la réalité de la guerre ».

à celle de *Pearl Harbor*. Le contexte de production, en pleine guerre du Vietnam, pouvait conduire les spectateurs à une lecture ancrée dans l'actualité. Mais cette réplique répétée de Yamamoto, invitait le spectateur à réfléchir à la suite des événements sur un plan historique.

4.7.2 Résumé des scènes finales

Pris en souricière par les troupes allemandes, le capitaine John Miller tire ses dernières munitions un pistolet sur le char ennemi qui avance. Au même moment, un avion allié surgit et bombarde le char, qui explose. Miller lève les yeux vers le ciel et aperçoit les avions. Le soldat Ryan vient à la rescousse de Miller touché à l'abdomen. Miller saisit Ryan et lui chuchote à l'oreille : " *James... earn this. Earn it.* " Miller meurt, les yeux ouverts. Un soldat constate que la main de Miller ne tremble plus. Ce dernier s'empare d'un papier que Miller gardait sur lui. Un peu plus loin, l'interprète de l'armée s'avance, arme à la main, et descend le soldat allemand responsable de la mort de Miller.

L'escouade se rassemble autour de la dépouille de Miller. La caméra s'approche du visage du soldat Ryan ; contre-plongée de Ryan avec le ciel couvert en arrière-plan. Fondu du visage du jeune Ryan à celui de l'époque contemporaine. La caméra tourne autour de lui et présente l'ensemble du cimetière des soldats de la Deuxième Guerre mondiale.

Ryan se recueille devant la croix du capitaine ; sa famille vient le rejoindre et observe la croix. Ryan fait le salut militaire. Plan en contre-plongée de la croix avec le ciel en arrière-plan qui permet de découvrir l'inscription sur la plaque tombale: "JOHN H. MILLER Capt. 2 Ranger BN Pennsylvania JUNE 13 1944." Fondu au drapeau américain flottant au vent, avec la lumière du soleil qui transparaît à travers le tissu. NOIR - GÉNÉRIQUE

4.7.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

Ryan : *They're tank-busters, Sir, P-51s.*

Miller: *Angels on our shoulders.* (au bout de son souffle)

Ryan : *What, Sir?*

Miller : (Parlant à l'oreille de Ryan) *James... earn this. Earn it.*

Lorsque le capitaine Miller meurt, il est appuyé sur une motocyclette militaire allemande. Il a combattu avec ses dernières énergies, malgré sa blessure par balle. Tirant avec son pistolet contre un blindé allemand qui avançait vers lui, le capitaine blessé n'a pas abandonné le combat, livrant une opposition aux forces allemandes jusqu'à la dernière minute de sa vie. C'est dans la stupéfaction totale que Miller découvre que ce n'est pas sa dernière balle qui a fait exploser le blindé sur lequel il tirait, mais les renforts aériens arrivés *in extremis*.

À bout de force, Miller lève sa main droite prise de tremblements comme à divers moments d'anxiété déjà vécus. Lorsque le capitaine rend l'âme, c'est en soufflant à Ryan : " James... *earn this. Earn it.*" Les sacrifices impliqués pour sauver le soldat Ryan ont été importants en ressources humaines; la vie de Ryan est donc tributaire des disparus et de celle de Miller. Au moment de mourir, le capitaine - dont le visage porte quelques gouttes de sang - a encore les yeux ouverts portés sur le soldat Ryan.



Figure 4.70 Capitaine Miller (SPR)

Doucement, le regard de Miller se détache du soldat et se fixe sans vie un peu plus bas. Le soldat Ryan se redresse après avoir constaté le décès de Miller. La main de Ryan est au premier plan avec Miller au second. Spielberg insère ensuite un plan de la main de Miller apaisée. Le regard de Miller donne l'impression de s'être fixé sur la main droite de Ryan.



Figure 4.71 Miller meurt les yeux ouverts (SPR)

Le soldat Reiben vient constater la mort du capitaine en fixant la main apaisée de Miller. C'est à ce moment que débute la narration du général Marshall, qui fait la lecture de la lettre à l'intention de la mère des fils Ryan. Pendant cette narration, Reiben fouille dans les poches du capitaine afin de récupérer la lettre que le soldat Caparzo écrivait à son père, certainement pour en assurer la livraison.

La caméra présente ensuite Ryan en contre-plongée avec le ciel en arrière-plan au moment où le général Marshall termine sa lettre par les mots du président Lincoln : "*I pray that our Heavenly Father may assuage the anguish of your bereavement, and leave you only the cherished memory of the loved*

*and lost and the solemn pride that must be yours to have laid so costly a sacrifice upon the altar of freedom*⁵⁴³". L'extrait de la lettre de Lincoln lu par Marshall, combiné au ciel présent à l'écran, renforce l'aspect métaphysique de la scène. La séquence suivante présente un saut dans le temps avec la technique de *morphing*, où le jeune Ryan prend progressivement sa forme contemporaine, toujours avec le ciel pour arrière-plan. Ryan a pu vivre une vie normale grâce au sacrifice de ceux qui se sont battus pour lui.



Figure 4.72 Ryan jeune. (SPR)



Figure 4.73 Ryan vieux. (SPR)

La caméra effectue un mouvement rotatif autour de Ryan, présentant progressivement les sépultures des nombreux soldats morts durant la Deuxième Guerre mondiale. La mort de ces nombreux soldats n'a pas été vaine : Ryan a mené une vie normale telle que l'avait ordonné son supérieur Miller. Spielberg présente ensuite un plan combiné en contre-plongée de la croix de Miller (le spectateur n'a pas encore vu l'épithaphe lui permettant d'identifier la croix), illuminée d'un reflet de soleil blanc au premier plan, Ryan au second, la famille nombreuse de Ryan au troisième et le ciel en arrière-plan.

Ryan vient « vérifier » auprès de ceux qui l'ont sauvé si sa vie a été à la hauteur de leurs sacrifices. La dette de Ryan à ces nombreux morts doit être honorée. Ryan s'accroupit devant la croix afin de s'adresser à voix haute au Capitaine Miller :

"My family is with me today. They wanted to come with me. To be honest with you, I wasn't sure how I'd feel coming back here. Everyday, I think about what you said to me that day on the bridge. I've tried to live my life the best I could. I hope that was enough. I hope that at least, in your eyes, I've earned what all of you have done for me."

Le discours du personnage Ryan est au présent et laisse entendre que le capitaine peut voir et évaluer ce qu'il a accompli de sa vie. Spielberg resserre le plan progressivement pendant le monologue de Ryan jusqu'à ce qu'il ne reste à l'écran que la partie latérale supérieure de la croix d'une blancheur

⁵⁴³ Extrait de la lettre d'Abraham Lincoln à Lydia Bixby (1864), mère de cinq soldats décédés durant la guerre civile des États-Unis.

impeccable, le visage presque opaque de Ryan et le ciel. La réplique de Ryan se fait à voix basse sur le ton de la confiance, en direction de la croix.

En se redressant, Ryan est rejoint par sa femme à qui il demande de lui confirmer qu'il a mené une bonne vie et qu'il est un homme bon. Celle-ci le confirme. La caméra se positionne de nouveau afin de présenter Ryan, la famille de Ryan, la croix de Miller et le ciel en arrière-plan. Pour confirmer qu'il a rempli la mission que Miller lui avait donnée, Ryan effectue un salut militaire face à la croix.



Figure 4.74 Ryan, la croix de Miller et sa famille. (SPR)

Le cinéaste présente ensuite un plan en plongée de la croix de Miller. Progressivement, la caméra s'abaisse à la hauteur de l'inscription funéraire. La croix est illuminée d'une lumière blanche. Comme si celle du soleil qui perce les nuages était dirigée sur celle-ci en particulier. Ce ne sont plus des sépultures, mais des soldats en rangs devant qui Ryan fait le salut militaire.



Figure 4.75 Ryan fait le salut militaire (SPR)

Apparaît, en contre-plongée, la croix de Miller avec le ciel en arrière-plan. La croix de Miller est placée de sorte que les autres croix semblent en pelotons en arrière de celle-ci⁵⁴⁴. Sur la croix, l'épithaphe : " *JOHN H. MILLER Capt. 2 Ranger BN Pennsylvania JUNE 13 1944* ".

⁵⁴⁴ Les cimetières militaires sont régis par des codes stricts. Lors d'un voyage à Washington à l'été 2011, un guide du cimetière Arlington a expliqué que les croix doivent être uniformes et que les rangs rappellent les défilés militaires.

Le film se termine avec un fondu de la croix de Miller sur le plan du drapeau américain, identique à la première séquence du film. Spielberg clot *SPR* avec la lumière du soleil qui traverse le drapeau américain, puis un fondu au noir pour le générique.



Figure 4.76 Plan final : drapeau, ciel et croix. (*SPR*)

4.7.4 Discours idéologique

*"I watched the extraordinary photographed battle scenes, thoroughly taken in. Yet when the movie was over, I realized that it was exactly that – I had been taken in – and I disliked the film intensely, indeed, was angry at it. Because I did not want the suffering of men in war to be used, yes exploited, in such a way as to revive what should be buried along with all those bodies in Arlington Cemetery – the glory of military heroism. "the greatest war movie ever made", the film critics say about Saving Private Ryan. They are a disappointing lot, the film critics. They are excited, even exultant, about the brilliant cinematography, depicting the bloody chaos of the Omaha Beach landing. But they are pitifully superficial."*⁵⁴⁵

Howard Zinn a participé à la Deuxième Guerre mondiale en tant que militaire; son commentaire cinglant sur cette production cinématographique doit donc être considéré dans cette perspective. Il formule des reproches sur la récupération scabreuse des horreurs des combats, mais surtout sur son discours du film. Pour Zinn, il n'y a pas de doute que *SPR* "is a war movie. Not an antiwar movie"⁵⁴⁶. Sous le couvert d'un film à grand déploiement pour dénoncer les affres de la guerre, *SPR* est pour Zinn une extraordinaire machine de légitimation de la guerre comme solution. L'historien a d'ailleurs écrit un article sur le sujet dont le titre était savamment intitulé: *Private Ryan Saves War*.

Le scénario truffé de références à des figures mythiques américaines (Abraham Lincoln, Ralph Waldo Emerson, George C. Marshall) et à des symboles américains (*Alamo*, *Steamboat Willy*, *Betty Boop*) légitime et cautionne cette guerre. Pour Zinn, les millions de morts sacrifiés durant cette guerre atroce deviennent tout simplement des accessoires pour justifier le monde actuel. Ces morts célèbres

⁵⁴⁵ Howard Zinn, "Saving Private Ryan", *Social Justice*, Vol.25, No. 3, Automne 1998.

⁵⁴⁶ Zinn, "Saving Private Ryan", *op.cit.*

ou anonymes semblent cautionner cette guerre, mais aussi LA guerre au sens large. C'est le déficit de conscience sociale et d'éthique historique que Zinn déplore.

Si un film comme *SPR* justifie le sacrifice humain pour la « bonne cause », la guerre devient alors plus noble. Comme Zinn le rapporte, les films de cette trempe assurent la continuité d'un monde qui fonctionne selon les mêmes codes :

"[...] war is not just horrible; it is futile. It is not inevitable; it is manufactured. [...] The boys in the trenches don't just discuss the battle; they discuss the war. They ask: Who is profiting? They propose: Hey, let's have the world's leaders get into an arena and fight it out themselves! They acknowledge: We have no quarrel with the boys on the other side of the barbed wire! Our culture is in deep trouble when a film like Saving Private Ryan can pass by, like a military parade, with nothing but a shower of confetti and hurrahs for its color and grandeur."⁵⁴⁷

4.7.4.1 Romancer les faits historiques

Dans ce film de Spielberg, comme dans les autres inspirés d'événements historiques, des choix ont été élaborés. L'histoire qu'il rapporte est inspirée de la famille Niland comme nous l'avons vu. Il est pertinent de rappeler que les Niland étaient les descendants d'immigrants allemands⁵⁴⁸. Le scénariste a plutôt opté pour le nom Ryan afin de donner une origine irlandaise et chrétienne au personnage. L'évacuation des origines allemandes peut se justifier sur plusieurs plans, soit l'intention de se détacher de la véritable histoire, le désir de renforcer le sentiment d'identification du public américain, mais aussi ce choix de la production peut aussi viser à renforcer de façon manichéenne l'opposition simpliste du conflit.

D'autre part, le scénariste Robert Roday a évacué de son récit le fait que Fritz Niland, sauvé par le *War Department's Sole Survivor Policy*⁵⁴⁹, avait été parachuté accidentellement en zone ennemie avec d'autres membres de la 101st Airborne et considéré " *missing and presumed dead*"⁵⁵⁰. Cet élément peut sembler anecdotique, mais comme nous l'avons déjà relevé, les films qui obtiennent la contribution de l'armée doivent en retour présenter une image positive de celle-ci.

Le parachutage accidentel en zone ennemie ne doit pas figurer dans les cas que l'armée juge acceptables. L'autre frère, Pete Niland, qui fut sauvé selon la politique de l'armée américaine, a été libéré d'une prison japonaise en Birmanie par des troupes britanniques⁵⁵¹. Bien entendu, nous savons

⁵⁴⁷ Howard Zinn, "Private Ryan Saves War", http://www.thirdworldtraveler.com/Media/PrivateRyan_War.html, (4 mai 2012).

⁵⁴⁸ Ron Churchill, "Saving Private Ryan a real life drama", Volume 30, Number 2, 3 September 1998, <http://www.buffalo.edu/ubreporter/archives/vol30/vol30n2/n3.html>, (29 septembre 2012).

⁵⁴⁹ Il est important de souligner qu'une des principales vocations de cette politique était de préserver le nom de famille paternel.

⁵⁵⁰ Churchill, *op.cit.*

⁵⁵¹ *Ibid.*

que l'histoire du film est fictive. Toutefois, le marketing de ces productions hollywoodiennes carbure aux références historiques. Les descendants des Niland ont été invités à la première du film, et certains d'entre eux ont participé à plusieurs événements et documentaires pour différents réseaux. Leur « véritable » histoire a d'ailleurs fait l'objet de projets d'adaptation diverses. Les Niland sont utiles au marketing de l'armée et des films; mais, sur le plan factuel, les nuances semblent toujours trop complexes pour un film grand public.

4.7.4.2 La valeur d'une vie américaine

Comme plusieurs films de notre corpus, *SPR* a fait l'objet de critiques quant à sa validité historique. L'amalgame d'éléments historiques et de récits fictifs permet d'entretenir une certaine ambiguïté sur son contenu. Comme nous l'avons démontré précédemment dans *Pearl Harbor*, l'intensité dramatique est à son comble dans *SPR* lorsqu'un soldat américain meurt. Les soldats allemands abattus sont quant à eux pour la plupart sans visage, filmés d'une distance qui ne permet pas de leur prêter une personnalité, ou encore abattus sans mise en scène qui viendrait renforcer l'aspect dramatique de leur mort. Cette façon de filmer renforce dans ce genre de récit l'« *American exceptionalism* ». La mort d'un soldat américain est ainsi éprouvée d'une façon radicalement différente par les spectateurs. Alors que ce film porte sur la valeur de la vie d'un homme et jusqu'à quel point le sacrifice humain peut être justifié par une cause; en contrepartie la vie des non-Américains semble rapidement dévaluée.

C'est donc toute la question de la valeur de la vie humaine qui traverse ce film. Est-ce que le sacrifice de plusieurs soldats est justifié pour sauver la vie d'un seul homme, sous prétexte qu'il est le seul survivant d'une famille? Un sacrifice humain, comme celui de Miller, est-il défendable? Si une vie est sauvée par le sacrifice d'un autre homme, cela en valait-il la peine? Le film pose les questions et propose des réponses. Qu'un Allemand se fasse tuer semble s'excuser aisément, et la question n'est même pas envisagée. D'autre part, qu'un soldat risque sa vie pour en sauver un autre semble justifiable, à condition que cet homme s'engage à une « bonne vie » par la suite. Qu'est-ce alors qu'une bonne vie? Voilà la dernière question du film, que le réalisateur renvoie également au spectateur. Est-ce que les sacrifices humains de cette guerre reçoivent le respect auquel ils ont droit?

Miller aborde cette question de front lorsque dans l'église il discute de son combat intérieur à légitimer les pertes humaines parmi ses soldats. Miller mentionne que plus de 94 soldats sous son autorité ont perdu la vie depuis qu'il dirige des opérations. Il indique par la suite: « *But that means I've*

saved the lives of ten times that many, doesn't it? Maybe even 20, right? 20 times as many." Sans donner sa réponse définitive, Miller motive le pari qu'est la guerre dans cette seule réplique. Il n'y a pas de réponse à cette question, mais la guerre comme le film de Spielberg prennent position sur le sujet en exposant cette seule équation pour réponse face au doute : [-94 sacrifiés = 1880 sauvés].

Miller suggère ensuite que le soldat Ryan, une fois sauvé, devra rendre à l'Amérique les sacrifices que son escouade aura faits pour lui. Le capitaine sous-entend également que certains des soldats perdus avaient une valeur plus grande que celle de Ryan : "*Because the truth is I wouldn't trade ten Ryans for one Vecchio or one Caparzo.*" Miller explique à ses soldats que Ryan devra inventer un remède ou quelque chose d'important pour rendre les sacrifices de l'escouade : "*He'd better go home and cure some disease or invent a longer lasting light bulb or something.*" Contre toute attente, il n'évoque pas la simple « bonne vie », valeur pseudo-démocratique de la morale américaine.

La fin du film nous présente un Ryan vieilli, qui se recueille sur la tombe de son capitaine, rongé par le doute. Est-ce que sa vie a valu les sacrifices qui ont été impliqués? Il n'a rien inventé, mais derrière lui sa femme, ses enfants et ses petits-enfants offrent au spectateur l'hypothèse que sa vie n'a pas été vaine. Pour vérifier, il demande à sa femme s'il a été une bonne personne : "*Tell me I'm a good man.*" C'est sa femme qui donne la dernière réplique : "*You are.*" Bref, ce sont les autres qui peuvent juger de la qualité de notre vie. Qu'est-ce alors qu'une mauvaise personne? Comment Ryan aurait-il pu manquer sa vie?

4.7.4.3 Les motivations des soldats

Les films de guerre comme *SPR* cultivent une certaine ambiguïté chez le spectateur, quant aux motifs réels de la guerre. Bien que peu de gens ignorent aujourd'hui les plans de l'Allemagne nazie quant à la question juive, les militaires de l'époque (1944) n'étaient pas au fait de l'Holocauste juif. Les motivations des soldats durant cette guerre étaient beaucoup moins précises que les films sur cette période le suggèrent, et comme l'opus de Spielberg semble les présenter. Cette guerre, qui a hérité de la dénomination « Guerre juste » (*Good War*), a donc été menée à l'époque sur des principes moins définis que les films de guerre semblent l'illustrer aujourd'hui. Que savaient les soldats d'infanterie sur l'Allemagne nazie? Quelles connaissances du conflit avaient les soldats déployés dans le Pacifique? Pour Thomas A. Bruscino, assistant-professeur au *School of Advanced Military Studies*, le stéréotype voulant que les soldats combattaient avant tout "*for their buddies in a strong spirit of comradeship*" n'est

pas suffisant⁵⁵². Les soldats ne prenaient pas part aux combats naïvement pour les "four freedoms"⁵⁵³. L'implication des soldats sur le terrain ne reposait pas sur une vision hollywoodienne de la "democracy or patriotism or any other great cause".⁵⁵⁴ Par ailleurs, certains historiens suggèrent que lorsque des militaires n'ont plus la foi dans la mission qu'ils doivent mener, ils perdent également la motivation de continuer le combat⁵⁵⁵, la réponse à cette question demeure donc complexe à cerner.

Lorsque les soldats américains ont commencé à découvrir des camps de concentration au printemps 1945, le général Eisenhower a pour sa part déclaré : "We are told that the American soldier does not know what he is fighting for. Now, at least, he will know what he is fighting against"⁵⁵⁶. Si les soldats ignoraient au départ que cette guerre comportait des actes de barbarie semblables, le combat sur le terrain était probablement quant à lui animé principalement par une foi patriotique comme l'exposent les recherches des années 1980 et 1990 sur les vétérans de cette guerre. Par ailleurs, les souvenirs de certains vétérans sont aujourd'hui mélangés à l'information qu'ils ont acquise depuis leur participation. Il s'avère aussi difficile de départager leur conception de l'époque du souvenir qui s'est construit avec le temps.

Les films qui ont tenté de faire un portrait des soldats de cette époque ont donc joué bien souvent avec la nature réelle des sentiments qui pouvaient animer les troupes américaines. La place à l'interprétation donne aux scénaristes une latitude qui a été exploitée différemment selon les époques. Le film de Spielberg quant à lui s'emploie à renforcer la signification patriotique et d'engagement relationnel de la mission des hommes conduits par le Capitaine Miller par différents subterfuges, tout en gommant le fait que les soldats ignoraient pour la plupart les enjeux géopolitiques, voire civilisationnels impliqués dans ce conflit. Le film semble principalement faire la démonstration que les sacrifices des combattants de l'époque visaient à assurer une "chance for a good life for everyone, a life free from the evils of Nazism"⁵⁵⁷. De ces sacrifices, et plus particulièrement celui de Miller, *SPR* expose l'idée que notre monde actuel est redevable à ceux qui se sont sacrifiés lors de ce conflit, et ce, à travers l'accent paradoxalement porté sur un individu « sauvé ».

⁵⁵² Thomas A. Bruscino, Jr, "Remaking memory or Getting it Right? Saving Private Ryan and the World War II Generation", <http://www.michiganwarstudiesreview.com/2010/20100302.asp>, (29 septembre 2012).

⁵⁵³ "Freedom of speech, religion, from want, from fear", tel que présenté par Roosevelt durant son discours du 6 janvier 1941.

⁵⁵⁴ Bruscino, *op.cit.*

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*

4.7.4.4 La question juive

Dans les films hollywoodiens inspirés de la Seconde Guerre, les productions ont rapidement mis en scène des bataillons américains composés de soldats aux origines ethniques diverses. Comme le mentionne l'historienne Aljean Harmetz, dans les films de guerre des années 1940, il y avait toujours un militaire juif au sein des bataillons. Celui-ci n'était pas toujours présenté comme tel, mais il portait un nom sans équivoque quant à ses origines⁵⁵⁸. À l'époque, toujours selon les propos de l'historienne, les films présentaient des personnages juifs intégrés à l'armée, masquant ainsi la discrimination dont les Juifs pouvaient être victimes dans l'armée américaine. D'autre part l'industrie cinématographique, largement dirigée par des membres de la communauté juive dans les années 1940, tentait par ces éléments scénaristiques de renforcer l'idée de la contribution juive à la lutte contre le tyran allemand⁵⁵⁹.

Dès les premières séquences de *SPR*, Spielberg fait le choix d'introduire le personnage de James Ryan dans le cimetière en le faisant passer au second plan, avec une étoile juive au premier plan. Cette approche de la part de Spielberg n'est certainement pas fortuite. Le rappel de la Seconde Grande guerre ne se fait pas aujourd'hui sans insérer au premier plan la question juive du conflit. Le spectateur est donc appelé par ce symbole à considérer la participation juive dans les forces alliées et à connecter avec l'imaginaire de l'Holocauste. Les sacrifices pour reconquérir l'Europe ont nécessité l'engagement de personnes d'origine juive. Néanmoins, nous n'avons relevé qu'une seule autre sépulture juive dans les premières séquences de *SPR*.

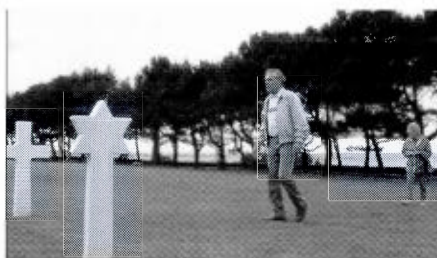


Figure 4.77 Étoile juive (*SPR*)

Mais c'est sans aucun doute dans les derniers extraits du film que les sépultures juives occupent le plus de place. Bien qu'elles soient moins nombreuses, l'effet de répétition des croix met en exergue les étoiles de David ornant les sépultures commémoratives des soldats juifs. La plupart des plans

⁵⁵⁸ Simcha Jacobovici, Elliot Halpern and Stuart Samuels, *Hollywoodism: Jews, Movies, and the American Dream*, États-Unis, 1997, 98 min.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

sélectionnés par Spielberg permettent de voir dans le cadre une de celles-ci. Il ne s'agit pas ici de la même sépulture puisque la caméra effectue une rotation autour de l'acteur. Nous en avons répertorié trois (de face, de dos et latérale). La présence « fantômatique » juive semble être assurée dans la majorité des plans.



Figure 4.78



Figure 4.79



Figure 4.80



Figure 4.81

Pour sa part, le personnage de Mellish est dans *SPR* celui qui permet au spectateur de conserver l'Holocauste en mémoire. Certains auteurs⁵⁶⁰ ont suggéré que les films de Spielberg procèdent souvent de la même façon. Mellish est d'abord introduit dans le film comme un Américain bien intégré à la culture de son pays. Progressivement dans le film, le spectateur découvre son intérêt et son lien à la culture juive. À titre d'exemple, mentionnons la scène où Mellish récupère le couteau d'un soldat nazi mort au combat, en disant qu'il servira au shabbat. La caméra demeure ensuite sur le visage de Mellish alors que celui-ci pleure avec intensité.

Par la suite, lorsque Mellish rencontre des prisonniers allemands, il les harrangue en présentant son médaillon avec l'étoile de David attaché à ses plaques militaires. Mais le point culminant est sans contredit le meurtre de Mellish par un soldat allemand. Cette scène d'une grande intensité met en scène un corps à corps. Les deux soldats se retrouvent isolés à combattre avec leurs dernières énergies. Mellish parvient à sortir sa bayonnette, mais le soldat allemand la retourne rapidement contre

⁵⁶⁰ P. Ehrenhaus, "Why we fought: Holocaust memory in Spielberg's *Saving Private Ryan*". *Critical Studies in Media Communication*, 2001, 18 (3), p. 321-337.

lui⁵⁶¹. L'Allemand tue Mellish en lui chuchotant des mots en allemand que la production n'a pas jugé bon de traduire dans la version nord-américaine⁵⁶². Bien que l'Allemand ne fasse pas mention de l'origine de Mellish, la séquence présente une lutte intense entre les deux hommes, qui évoque l'Holocauste.

Mais la clé de cette scène, selon le critique Peter Ehrenhaus, repose probablement sur la présence passive du soldat Upham, qui demeure à l'extérieur de la salle où se déroule le combat, parce qu'il est complètement terrorisé et incapable de secourir son compatriote. Car pour Ehrenhaus, la faillite d'Upham à porter secours à Mellish peut être comprise comme une métaphore de l'inaction des États-Unis face à l'Holocauste⁵⁶³. Par cette scène, Spielberg confronte le spectateur aux conséquences de la lâcheté et du refus de combattre. Nous reviendrons sur les interprétations supplémentaires concernant le personnage d'Upham. C'est donc par ces éléments que la question de l'Holocauste est présente dans le film. Même si la question n'est pas abordée de front, elle n'en demeure pas moins évoquée.

4.7.4.5 Le pactole de la Deuxième Guerre mondiale

SPR marque un tournant dans la production de films de guerre aux États-Unis. Plusieurs films et séries télévisées emprunteront l'esthétique, la structure scénaristique ou les thématiques de ce film de Spielberg. Pour A. Susan Owen, ce film est "*a fully developed cinematic jeremiad, the culmination of a reclamation process in which noble sacrifice is once again articulated earnestly*⁵⁶⁴." Selon Owen, les fonctions rhétoriques de la "*jeremiad*", dans la littérature américaine, sont les suivantes : "*Name the covenant (the special people), make the public lamentation for a decline (a falling away from a promise) and imagine redemption (connect the past to the future)*⁵⁶⁵". Alors qu'autrefois on faisait appel aux écrits religieux pour justifier les actions, on fait désormais appel aux interprétations du passé des fondateurs du pays : "*This rhetorical construction of a usable past identifies Americans as a special people with a sacred mission and appeals to secular texts of great cultural salience*⁵⁶⁶".

⁵⁶¹ Certains ont suggéré que Mellish avait sorti le couteau des Jeunes filles hitlériennes du début du film. Mais des sources officielles parlent de la bayonnette.

⁵⁶² Selon le site IMDB, la réplique "*Gib' auf, du hast keine Chance! Lass' es uns beenden! Es ist einfacher für dich, viel einfacher. Du wirst sehen, es ist gleich vorbei*" peut être traduite par: "*Give up, you don't stand a chance! Let's end this here! It will be easier for you, much easier. You'll see it, will be over quickly.*"

⁵⁶³ Ehrenhaus, *op.cit.*

⁵⁶⁴ A. Susan Owen, "Memory, War and American Identity : *Saving Private Ryan* as Cinematic Jeremiad", *Critical studies in Media Communication*, Vol.19, No.3, 3 September 2002, p. 249-282.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*

Toujours selon Owen, le film *SPR* réintroduit l'acte héroïque dans la guerre et réconcilie le public avec les valeurs d'avant-guerre :

"Spielberg reunifies white, masculine identity. He (re)imagines a time before the social dislocations of mid-century movements for gender and racial equality. He restores moral authority to the modern American nation-state. Perhaps most important, he confronts and engages cultural cynicism about the legitimacy of blood sacrifice to the nation."⁵⁶⁷

La période qui a suivi la guerre du Vietnam a fait place à une période de désillusion face à la capacité des États-Unis de réinstaurer l'ordre et la démocratie. Les films qui ont abordé la guerre du Vietnam dans les années 1980 ont fait une description du chaos qui règne aussi bien sur les champs de bataille qu'à l'intérieur des bataillons. Alors que les films d'Oliver Stone, comme *Platoon* et *Born on the Fourth of July*, présentaient le soldat américain comme la victime de la guerre, *SPR* illustre avec le capitaine Miller une incarnation plus traditionnelle de l'homme droit prêt au sacrifice, et dont le sens des responsabilités passe avant les ambitions personnelles et les émotions. Le soldat ne peut être un lâche, il a un devoir à faire. Notons à ce sujet que Steven Spielberg a reçu pour ces films de nombreuses récompenses; il a également été considéré comme un héros de guerre par plusieurs associations de vétérans.⁵⁶⁸

Pour Owen, le public est amené par Spielberg à voir et à vivre le récit par les yeux de Miller. À plusieurs reprises, le réalisateur représente avec des plans subjectifs les visions d'horreur dont Miller est témoin. La frontière entre la représentation et l'appareil filmique est d'ailleurs supprimée lorsque l'objectif de la caméra de Spielberg est aspergé de sang, dès les premières minutes. Par cette stratégie cinématographique, le spectateur n'est plus qu'un témoin passif. Le même *modus operandi* sera repris lorsque Caparzo se fait tuer par un tireur embusqué. Cette fois, c'est l'eau de pluie qui se retrouve sur l'objectif.



Figure 4.82 Sang sur l'objectif (*SPR*)



Figure 4.83 Eau sur l'objectif (*SPR*)

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ Hasian, M., Jr. "Nostalgic longings, memories of the "Good war", and cinematic representations in Saving Private Ryan". *Critical studies in Media communications*, 2001, No.18, p.338-358.

D'autre part, si la mort ferme le récit de *SPR*, on peut toujours se rabattre sur les jeux vidéo *Medal of Honor*, *Call of Duty* et *Brothers in Arms* pour s'offrir quelques Allemands et « revivre » avec son avatar l'épopée du capitaine Miller et sa bande. Ces jeux offrent la possibilité d'apprendre sur le conflit, les tactiques et les armes. La machine à produire des films de guerre en série permet maintenant de mettre en marché le produit dérivé par excellence : l'immersion totale dans l'action, ce que la chercheuse Eva Kingsepp nomme le "*remediation film videogame*"⁵⁶⁹.

4.7.4.6 L'anti-intellectualisme

Le personnage d'Upham, dont nous avons déjà parlé, est également porteur d'un discours sur la guerre. Seul véritable intellectuel parmi les soldats de l'équipe de Miller, ses agissements seront pourtant désavoués tout au long du récit. Ce personnage polyglotte, fort utile, est par ailleurs réduit à la caricature d'intellectuel lâche face à la guerre. Présenté comme maladroit et lâche devant l'adversité, comme nous l'avons exposé plus tôt avec la scène du meurtre de Mellish, il s'avère aussi distrait (il confond un casque allemand avec celui des Américains) et lent à comprendre les blagues.

Mais la lâcheté et le manque de jugement d'Upham sont aussi illustrés par son insistance à faire libérer le prisonnier après l'attaque de la station radar. C'est par cet acte, à première vue noble, que le spectateur tirera une leçon importante du film sur les lois de la guerre. C'est en effet ce prisonnier libéré sur l'insistance d'Upham qui tuera le capitaine Miller. Visiblement, le récit nous apprend qu'il n'y a pas, en temps de guerre, d'ennemis moins pernicious que d'autres. Upham venge tout de même la mort de Miller en tuant quelques instants après le soldat allemand prisonnier. Cette scène, une fois de plus, met l'accent sur la perception de la situation par le soldat américain. Choissant de faire mourir le soldat allemand en hors-champ, Spielberg retire du cadre le meurtre pour ne laisser à la vue du spectateur que la culpabilité d'Upham face à Miller. Pour certains, Upham semble responsable de la mort de Miller.

⁵⁶⁹ Eva Kingsepp, "Apocalypse the Spielberg Way: Representations of Death and Ethics in Saving Private Ryan, Band of Brothers and Videogame Medal of Honor": *Frontline*, <http://www.digra.org/dl/db/05150.04196>, (29 septembre 2012).

4.7.4.7 Transmission intergénérationnelle (mâle)

Dans le film *SPR*, la lettre écrite par le soldat Caparzo est ensuite récupérée par Wade après son décès. Il retranscrit la lettre dans l'église où les soldats font une pause afin d'en avoir une copie exempte de sang. À la mort de Wade, c'est Miller qui la prend et finalement, à son décès, c'est Reiben qui prend la lettre. Cette lettre dont le contenu n'est pas révélé est destinée dans le film de Spielberg au père de Caparzo. Au-delà de la mort, les mots de Caparzo parviendront à son père.

SPR est teinté par l'idée de passation d'une lettre d'un fils à son père. Les soldats morts sont relayés par d'autres, qui assurent que la lettre se rendra au destinataire. Tout le film peut être interprété comme un message de gratitude envoyé aux pères qui ont combattu.

Pour certains, le patriotisme dont fait preuve le film mine en quelque sorte le message d'héroïsme dont se pare la morale du film :

*"As a parable of this nation's World War II sacrifices, the story would be truer to what the GIs deserve being honored for if Ryan were a European. Then again, Saving Monsieur Renault might not have gripped the modern Stateside audience: Who cares about some damn snail eater? Instead, in a way that's both solipsistic and tautological, saving the world gets redefined as saving ourselves - which must mean we are the world. It isn't lack of patriotism that makes me despise the simplemindedness of the coda's blessing on America - the wife's affirmative answer when the aged Ryan asks, "Have I led a good life?" which symbolically validates our history in the fifty far-from-irreproachable years since World War II."*⁵⁷⁰

Comme le souligne le critique Tom Carson, ce patriotisme exacerbé par les pirouettes esthétiques de Spielberg renforce chez le spectateur l'idée que l'acte de guerre est mû par les valeurs les plus nobles. Le finale présente la mort à la guerre tel un acte héroïque comme durant la période des films de propagande et des films d'après-guerre. L'esthétique de Spielberg récupère les *modus operandi* des films de guerre en noir et blanc qui ont marqué les années d'après-guerre. Toujours selon Carson, *SPR* ne peut être considéré comme un film anti-guerre :

*"[...] to call this an antiwar movie is lunacy; if I were seventeen, I'd have left the theater with a woody to enlist. Ryan's ending elevates a gallant death into the noblest of romantic destinies while transforming the grim necessity of defeating the Axis from a past test of national resolve - which indeed we did meet - into a mystical summons to future greatness: "Earn it"."*⁵⁷¹

Le film lui-même, de par son traitement dichotomique entre Américains et Allemands, expose une simplification de la guerre. La brigade américaine ne croise pas de Canadiens ou de Britanniques, laissant l'impression que les Américains sont les seuls à opérer dans la France occupée. Et les

⁵⁷⁰ Tom Carson, "The screen: and the Leni Riefenstahl award for Rabid Nationalism Goes to...", <http://www.esquire.com/features/the-screen/Riefenstahl-Nationalism-0399>, (29 septembre 2012).

⁵⁷¹ *Ibid.*

Français? Une seule famille croisée durant leur mission. Comme nous l'avons déjà mentionné, le traitement des Allemands est également simplifié à l'extrême. L'Allemand relâché par Miller, sous l'insistance d'Upham, sera finalement le responsable direct de sa mort. La guerre c'est la guerre; l'uniforme détermine le code moral de l'individu. À ce sujet, Tom Carson y voit une vision radicale et fascisante :

"[...] the enemy is shown as lice to be exterminated – people who deserve ordinary decency, because they'll only use it against you – and noncombatants are painted as insignificant, if not unworthy. Honestly, I can't see much that Hitler would have wanted changed in SPR, except the color of the uniforms."⁵⁷²

4.7.4.8 Éléments religieux

Comme dans plusieurs films américains produits par les grands studios, on retrouve les caractéristiques générales du héros christique. La mort du capitaine Miller qui, dans son dernier souffle, exprime à Ryan le désir qu'il « mérite sa vie » est sans contredit porteur de l'idéologie chrétienne. Le sacrifice du héros est d'autant plus grand que ce Miller présenté comme un héros de guerre est en fait un enseignant de l'Amérique profonde. Alors que leur mission consistait à retrouver un homme, ils accompliront en supplément la tâche de contrer l'avancée des forces allemandes.

Pour Tom Carson, la figure christique se retrouve plutôt dans le personnage de Ryan. Le film illustrerait la fantaisie ultime américaine qui reposerait sur le fait qu'une bonne dose de courage et une artillerie adaptée « *prevent the crucifixion, letting Jesus move to the suburbs and, in old age, take the kids on sentimental journeys back to Golgotha* ⁵⁷³ ».

Les noms des personnages semblent porteurs d'une signification religieuse. Tout d'abord le capitaine John Miller. La figure de Jean (John) chez les protestants en est une importante; d'autre part, le nom de famille Miller peut être traduit par meunier ou minotier. Le meunier est celui qui fabrique la farine, et donc par extension le pain. De par la nature du personnage de Miller, qui est à l'issue du film le sacrifié ultime, l'analyse de son nom n'est peut-être pas sans signification. Bien qu'ils soient des prénoms d'usage courant, ceux de James Ryan et de ses trois frères sont également d'inspiration chrétienne : Thomas, Peter et Daniel.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

Le personnage le plus imprégné d'éléments religieux est très certainement Jackson. Ce soldat est d'ailleurs introduit dans le film alors qu'il embrasse la croix à son cou, en psalmodiant des prières, avant d'être débarqué sur la plage d'Omaha. Avant chaque tir, Jackson récite ses prières:

"God, grant me strength."

"Blessed be the Lord my strength that teaches my hands to war and my fingers to fight."
[Il en tue deux]

"My goodness and my fortress. My high tower and my deliverer." [Il en tue deux autres]

"My shield and He in whom I trust."

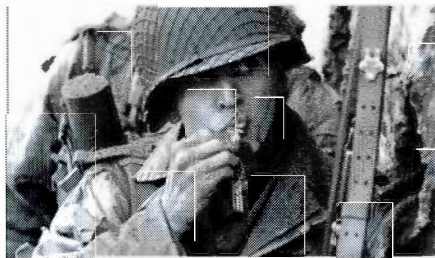


Figure 4.84 Jackson embrasse sa croix (SPR)

Ce tireur d'élite recourt tout au long du film à des prières afin de s'assurer d'atteindre ses cibles. Récitant des prières avant de toucher sa cible, Jackson donne l'impression d'être guidé par une force métaphysique. La bataille finale, opposant le bataillon de Miller aux troupes allemandes, présente une mise en scène quasi mystique de ce tueur d'élite. Tout d'abord, Jackson est positionné dans le clocher d'une église, d'où il peut facilement repérer et neutraliser l'ennemi. Les différents plans de Spielberg nous le présentent en contre-plongée.



Figure 4.85 Jackson dans le clocher (SPR)

La statue à l'avant de l'église rappelle, quant à elle, la Statue de la liberté. Comme le présente Owen, Jackson fait une prière tirée des Psaumes de l'*Ancien Testament* où *"Jehovah's chosen people*

*sought divine intervention in contests of lethal force*⁵⁷⁴. Une fois la prière récitée, Spielberg recourt au plan subjectif pour placer le spectateur dans la peau de Jackson. Les tirs de Jackson semblent "*clean; his shots are precise, his enemies die instantly, through not bloodlessly*⁵⁷⁵".

Lorsque Jackson commence à douter et que les événements se précipitent, il semble perdre confiance. Le canon du tank allemand monte progressivement et tire sur le clocher de l'église, tuant Jackson sur le coup.

Durant le récit, les soldats trouvent refuge dans une église afin de prendre un peu de repos. Le ton de cette scène tranche avec les scènes précédentes. Pendant que les soldats échangent des souvenirs de leurs mères, Horvath et Miller ont un entretien à voix basse. De son côté, Wade retranscrit la lettre de Caparzo. Éclairés à la chandelle, avec le grondement des explosions à l'extérieur, l'église donne l'impression d'être un endroit retiré du monde et de la guerre. Il est fréquent dans les films américains⁵⁷⁶ que des soldats trouvent refuge dans des églises, parfois des églises en ruine et même sans toit, comme dans *The Patriot*.

Parlant à voix basse, Miller aborde la question dont nous avons précédemment traité, soit du nombre de soldats qu'il a perdus sous son commandement. Le capitaine se rappelle aussi les bons souvenirs passés avec ces soldats maintenant décédés. Lorsque Miller termine son laïus, Horvath ponctue le tout d'un "*Amen*". La question de l'importance du respect à vouer aux soldats morts est également évoquée alors que le bataillon de Miller fouille dans les plaquettes de militaires morts afin de retrouver celle de Ryan. Offensé par le peu de respect dont les soldats font preuve avec les plaquettes, un soldat les rappelle à l'ordre.

Un des éléments clés du personnage de Miller est qu'il est régulièrement pris de tremblements durant sa mission. Nous avons noté qu'ils sont apparents, et soulignés par Spielberg à quelques occasions. Les lieux où Miller les vit nous semblent porteurs d'une signification en lien avec la mise à l'épreuve de la foi du personnage. Miller se met donc à trembler lors du débarquement, lorsqu'il tente de prendre des repères avec une boussole et une carte, dans l'église et près de la station radar où il éclate en sanglots à l'écart de son contingent. Un peu plus tard, la scène de tremblement de Miller près du radar est construite de façon à mettre en évidence le radar, et le ciel; tournée en contre-plongée, celle-ci présente un Miller affaibli et désespéré. Sanglotant et tremblant de la main, Miller semble vouloir évacuer ses craintes à l'écart de son équipe. La séquence de la main apaisée de Miller au

⁵⁷⁴ Owen, *op.cit.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 269.

⁵⁷⁶ Le temple qui représente le « hors temps » pour plusieurs religions est utilisé dans d'autres cinématographies.

moment de son décès vise probablement à renforcer l'impression d'apaisement chez le spectateur. C'est à sa mort, et après l'arrivée des renforts américains, que le réalisateur insiste pour nous montrer qu'il ne tremble plus. Pour souligner qu'il est apaisé? Qu'il ne doute plus?

Autre manifestation de religiosité, c'est d'une *Bible* que le général George C. Marshall sort la lettre de Lincoln adressée à la mère qui a perdu ses fils. Mais c'est peut-être la réplique d'Upham, dans la scène où les soldats trouvent refuge dans l'église, qui résume le mieux la teneur religieuse du film *SPR* lorsqu'il cite la *Bible* (Romains 8,31) : "*If God be for us, who could be against us?* " Avec une réplique semblable, tout semble avoir été dit...

4.7.4.9 L'Amérique idéalisée

Lorsque les personnages racontent les États-Unis, ils emploient des images qui dépeignent les aspects traditionnels. Mises à part les séquences dans les bureaux militaires, dont la localisation n'est pas toujours précisée, les seules images que le film nous révèle des États-Unis sont celles de la terre de la famille Ryan où la mère apprend le décès de ses fils. Ces images, une fois de plus, comportent certains éléments que nous avons relevés dans les films analysés précédemment (blé, champs, ferme). Dans une contrée paisible, au bout du champ, repose la maison familiale des Ryan. Pas d'industrie, pas de ville, les États-Unis sont en paix et attendent le retour de ses fils. Les couleurs contrastent également avec les teintes des séquences de guerre.

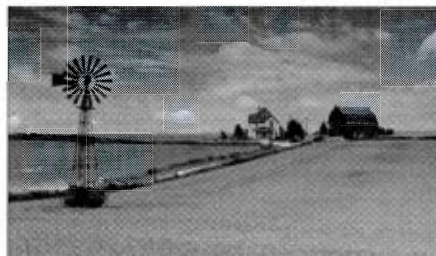


Figure 4.86 Le États-Unis idéalisés (*SPR*)

Les autres références aux États-Unis sont tirées des dialogues : Ryan parlera de souvenirs avec ses frères à la ferme; Wade, de sa mère qui le regardait dormir et Miller raconte que pour se rappeler de sa femme il pense à elle dans le jardin, s'occupant des rosiers. En fait, le pays est bien loin de cette guerre et les souvenirs des hommes accentuent le contraste de l'horreur de la guerre. Les États-Unis apparaissent paisibles, luxuriants et surtout habités par les mères et les femmes.

Miller suggère dans le film qu'il se sent à ce point dénaturé dans son rôle de guerrier, qu'il craint que sa femme ne le reconnaisse pas : *"I just know that every man I kill, the farther away from home I feel."* La guerre est ici présentée comme ayant un potentiel de transformation profonde de l'individu, mais surtout que la nature de l'Étatsunien est fondamentalement pacifique. C'est la guerre qui transforme le soldat; le citoyen des États-Unis est, en tant que tel, bon et dénué de sentiments agressifs. Selon Edgar Morin dans son livre *L'homme et la mort*, la machine de guerre s'oppose à toute réflexivité individuelle; c'est cette machine qui transforme le capitaine Miller en guerrier.

"Saving Private Ryan offers redemption from the Vietnam syndrome through re-invention of a pre-Vietnam and pre-nuclear American democratic ethos – unshaken by foreign and domestic policy disasters or the unlikely American identity politics that emerged out of the « civil » wars of race, gender, and sexuality."⁵⁷⁷

Lorsque le prisonnier allemand tente de convaincre les soldats de ne pas l'exécuter, il essaie de les amadouer en leur débitant tout ce qu'il aime des États-Unis en le chantant en partie sur l'air de l'hymne national américain : *"Please I like America. Fancy shmancy! What a cinch! Go fly a kite ! Cat got your tongue! Hill of beans! Betty Boop. What a dish. Betty Grable. Nice gams. (Chantant) « I say you can see. I say you can see. » Fuck Hitler! Fuck Hitler!"*

Pour Owen, les stratégies de Spielberg dans *SPR* visent à permettre le rétablissement du sens du sacrifice et de la reconnaissance pour ceux qui l'ont fait. Toutefois, par les procédés employés, Spielberg élude une partie de l'horreur inhérente à la guerre. Ce faisant, la mise en scène pour justifier le sacrifice est partielle. Une représentation plus complète, voire totale de la guerre aurait nécessairement pour conséquence de déstabiliser ce qu'Owen nomme l'*"ideological claims to « just war »*"⁵⁷⁸.

Le finale du film donne pratiquement à penser que la guerre est finie. Peu d'éléments permettent de croire que les combats vont se poursuivre. Une fois de plus, cet épisode de la guerre se termine sans mise en contexte. Dans le roman inspiré du film, il est mentionné que les soldats retournent au combat après avoir porté la dépouille de Miller à l'écart. Un peu comme dans le finale de *Sand of Iwo Jima* (Allan Dwan, 1944), dont *SPR* est inspiré, les combattants se lancent dans le brouillard pour la suite de la guerre; *SPR* nous laisse dans la brume quant à la suite du conflit.

⁵⁷⁷ Owen, *op.cit.*, p. 260.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 274.

Conclusion sur *Saving Private Ryan*

*"At least in the near future, it looks as though the vast majority of viewers will be content to celebrate the film as an example of American martial prowess, an illustration of how the aberrant memories of Vietnam are outweighed by the normality of the "Good War". [...] Defending the movie against intellectual critics becomes a performative exercise that ritualistically displays one's patriotism. In this America, we have better not see any more Uphams."*⁵⁷⁹

Ce film de Spielberg a fait école. Distribué en 1998, il a sans contredit influencé les films de guerre du genre. Les séries *Brothers in Arms* et *Pacific* ont été produites par la même équipe et elles ont connu un succès public important. Des films comme *Pearl Harbor*, *The Patriot* (Roland Emmerich, 2000), *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002) portent également l'empreinte de *SPR* à différents titres. Le commerce des films sur la Deuxième Guerre mondiale a été florissant dans la période qui a suivi *SPR*. Ces films n'étaient pas de qualité égale, mais l'influence de celui de Spielberg y était présente, que ce soit dans l'oeuvre ou dans les stratégies de mise en marché.

Pour Stephen Prince, professeur d'*History, Criticism and Theory* à *Virginia Tech*, "the medium subverts the goal". Malgré toutes les intentions de Spielberg pour capter le réel de la guerre, ses réflexes esthétisants de cinéaste nuisent à ses efforts :

*"Spielberg and cinematographer Janusz Kaminski used a number of unusual techniques to get the striking, vivid, and unexpected visual qualities of that film's battle scenes. For some shots, they employed a shutter set at 45 and 90 degrees, instead of the more usual 180-degree configuration, in order to pixelate the action. They stripped the coating off the lenses to flatten contrast and get a foggy but sharp look. [...] They used a Clairmont camera Image Shaker to produce horizontal and vertical shaking of the camera, and they flashed the film to desaturate the color [...] These effects made the battlefield carnage more vivid, but they also supplied the visual effects that the viewers could use to create some emotional and cognitive distance from depicted violence. These techniques gave the violence an elaborate and explicit aesthetic frame, which was intensified by the picture's narrative of heroism and moral redemption. The violence was not raw, that is, it was not "real". It was tagged for the cameras and filtered through the various effects and techniques employed by the filmmakers. By contrast, when screen violence lacks this aesthetic dimension, its evocation of negative emotions can be markedly unpleasant for viewers."*⁵⁸⁰

Ce n'est pas que dans la rhétorique que le cinéma est présenté comme une arme de guerre des films comme *SPR* sont aussi vendus dans des boîtiers de collection qui rappellent l'esthétique des cartouches de fusils de l'époque. Doit-on y voir un emballage quelconque ou, comme nous l'avons vu dans notre analyse de *Inglourious Basterds*, une métaphore du pouvoir du cinéma? En somme, un film comme *SPR* n'a rien de rassurant quant aux valeurs et à la moralité de son contenu. La fusion de la religion, de l'armée, de la guerre, du patriotisme et de l'honneur a rarement donné des résultats bénéfiques pour l'histoire.

⁵⁷⁹ Hasian Jr., M. cité par Eva Kingsepp, *op.cit.*

⁵⁸⁰ Prince, *op.cit.*, p. 29.

La position de repli de l'escouade de Miller est baptisée "Alamo". Tous les symboles de l'Amérique sont fusionnés dans ce film afin de renforcer la position face à cette guerre. Lincoln, la Bible, Dieu, Alamo⁵⁸¹, le général Marshall; les références du scénario sont nombreuses et supportent le discours univoque sur la notion de sacrifice. Comme le suggère Christopher Sharrett, professeur de *Communication and Film Studies* à la *Seton Hall University* :

"[...] with its last stand that evokes the Alamo, is another sentimental valorization of sacrificial violence within the fractious climate of postmodernity. Spielberg's much praised film offers a nostalgic image of Norman Rockwell America, with windmills perched on waving fields of Iowa grain, an uncontentious America preserved by the sacrifices of the Good War. The American flag that fills the screen at the prologue and coda is more weathered than the one that opens *Patton* (1970), but the point cannot be missed: while doubt has long since set in about the capitalist system and the state that supports it, we cannot doubt the restorative function of sacrificial slaughter in recasting the national myth and in making us redouble our efforts at keeping things as they are in memory of all who have died for us. The dying Capt. Miller (Tom Hanks) tells Private Ryan (Matt Damon), "Earn this," earn the right to survive by being a straight-laced American, an admonition fully answered in the military cemetery finale."⁵⁸²

Ce film passe encore aujourd'hui comme un modèle d'authenticité sur les horreurs de la guerre. Derrière le souci de réalisme qui passionne les érudits et les passionnés des guerres, il y a surtout la puissance évocatrice et esthétisée d'une mentalité guerrière. Sous le couvert d'un film « réflexif », Spielberg balance les clichés des films de guerre de la période propagandiste hollywoodienne : sacrifice pour la patrie, drapeau étatsunien, instrumentalisation de la religion au profit de la guerre, etc. Comme nous l'avons mentionné en introduction, ce film est présenté encore aujourd'hui dans les cours d'histoire; son aspect réducteur du message se mesure à l'empreinte qu'il laisse dans l'esprit des adolescents. La Deuxième Guerre mondiale suscite chez plusieurs spectateurs des souvenirs bien personnels et douloureux; pour certains, elle déclenche dans leur esprit la projection de bobines en noir et blanc tirée des nombreux documentaires; pour d'autres, c'est le capitaine Miller dans *SPR*.

Le soldat Ryan étant expressément sauvé sous l'ordre personnel du chef de l'armée américaine, le général Marshall est plus qu'un baume pour la famille. C'est un baume pour l'Amérique et le spectateur qui vient de traverser cette guerre en un peu plus de deux heures. Pendant que le général se montre honorable et vertueux à porter secours à ce fils de l'Amérique, des contingents américains débarquaient par milliers dans l'enfer de cette guerre. C'est peut-être l'illustration la plus éloquente de l'expression "FUBAR" des soldats de Miller pour décrire leur mission : "*Fucked Up Behind All*

⁵⁸¹ Siège du Fort Alamo durant la guerre d'indépendance de la République du Texas dans les premiers mois de 1836. Le siège, qui dura près de 13 jours, affaiblit les troupes mexicaines qui perdirent le Texas dans les semaines qui suivirent.

⁵⁸² Christopher Sharrett, *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Wayne State University Press, Detroit, 1999, p. 416.

Recognition". Occupé à voir un sauvetage héroïque, le spectateur est distrait de la mort de milliers d'hommes en hors-champ.

4.8 *Scarface: The Shame of the Nation* (Howard Hawks, 1932, The Caddo Company, 93m)

4.8.1 Mise en contexte

Quand j'ai demandé à Ben Hecht de l'écrire, je lui ai dit : « Nous ne voulons pas faire un film de gangsters. C'est un peu différent. Je voudrais décrire la famille Capone comme s'il s'agissait des Borgia venus s'installer à Chicago. » et il me répondit : « On se met au travail demain. » Il nous a fallu onze jours pour écrire l'histoire et les dialogues. Nous avons été très influencés par les éléments incestueux de l'histoire des Borgia. Nous avons rendu les rapports du frère et de la sœur clairement incestueux. Mais les censeurs ne comprirent pas nos intentions et ne firent objection que parce qu'ils croyaient ce genre de rapports trop noble pour être attribué à un gangster.⁵⁸³

Ce film d'Howard Hawks, produit par le célèbre Howard Hugues, est une œuvre qui traverse le temps. Son titre a fait l'objet de multiples tractations; le *Hays Office* a proposé *Yellow, Man is still Savage* et *The Shame of the Nation*; Howard Hugues quant à lui propose *A Scar on a Nation* et opte finalement pour *Scarface* parce que le titre *The Scar* est déjà protégé. Tourné à une époque où les grands studios d'Hollywood toléraient mal la compétition des indépendants, on peut aujourd'hui convenir que ce film a été réalisé malgré les nombreuses contraintes de l'époque. Les sujets qu'il aborde, son financement et la montée du puritanisme face à la production cinématographique n'avaient rien pour l'avantager. Sa sortie a été repoussée maintes fois et, malgré les tentatives de la production pour satisfaire les demandes des censeurs, il demeurerait choquant à plusieurs égards. Il fut censuré aux États-Unis et dans de nombreux pays⁵⁸⁴.

En 1932, les studios vivent une baisse de revenus qui découle de la crise économique; les recettes en salles sont 40 % moins élevées qu'en 1929 et le cinquième des salles ont fermé leurs portes⁵⁸⁵. C'est également une année électorale aux États-Unis où le démocrate Roosevelt sera élu après 12 années d'un règne républicain. La *MPPDA* a développé un lien étroit avec les gouvernements républicains, et le projet de *New Deal* de Roosevelt suscite la crainte dans l'industrie du cinéma. Le *New Deal* pourrait mettre en péril certaines pratiques hollywoodiennes en matière économique par leurs orientations antitrusts. Pour se sortir de la crise, Hollywood va miser sur le sexe et la violence⁵⁸⁶.

⁵⁸³ Howard Hawks cité dans François Guérif, *Le film noir américain*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1979, p. 48.

⁵⁸⁴ Guérif, *op.cit.*, p. 48.

⁵⁸⁵ Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure; Discipline et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 51.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 51.

Attaquée par les bureaux de censure, l'industrie défendra certains de ses projets en leur donnant une valeur « pédagogique ». À titre d'exemple, *Little Caesar* sera défendu devant la Commission de New York chargée de la censure. On argue, entre autres, que les films de gangsters peuvent avoir un effet bénéfique sur le plan social, si on démontre que les bandits prérisent inévitablement de leurs comportements. Jason Joy du *Public Relations Committee* de l'industrie cinématographique déclare à cette occasion que :

Plus les actes criminels des gangsters à l'écran sont cruels et effrayants, plus la réaction du public contre les hommes de cette espèce et le crime organisé en général est forte... réduire davantage la représentation de ces détails pourrait selon nous amoindrir, voire détruire, la valeur morale de ce film.⁵⁸⁷

Le film *Scarface* pour sa part sera interdit par la Commission de New York. Malgré le fait que Hugues ait fait modifier la fin du film pour inclure la sanction par la peine capitale de Camonte, plusieurs États ont refusé la projection du film parce que la peine capitale ne pouvait être présentée à l'écran. À la même époque, les films de gangsters étaient interdits au Canada et en Grande-Bretagne; ces films vont provoquer la mise en application de censures gouvernementales dans certains pays⁵⁸⁸.

À l'époque de *Scarface*, Howard Hugues a songé à traîner la *MPPDA* en cour afin d'assurer la distribution de son film, déclarant à ce sujet :

"This court action (contre la censure) if successful, will relieve the entire film industry of the evils of unfair and unjust censorship. I am sure Mr. Hays will support this action with enthusiasm, because in many of his prolific utterances Hays has declared that "censorship is American". And certainly if censorship in general is unpatriotic, the politically-inspired censorship of *Scarface* is un-Americanism of the worst type."⁵⁸⁹

Même si Hugues ne mènera pas son projet de procès à terme, le film sera tout de même montré presque partout. Les États de New York et de la Pennsylvanie présenteront le finale comportant l'exécution de Camonte⁵⁹⁰.

Bien que le film aborde des sujets sensibles, l'autocensure des producteurs en fait éviter certains. Howard Hugues prétend que: "*I never made a picture to be anti anything or pro anything*"⁵⁹¹. C'est peut-être la raison pour laquelle le film n'explique pas les conditions de travail à Chicago de l'époque. Les sujets délicats sont éludés, même le nom de la ville de Chicago est remplacé par "city", évitant ainsi les rapprochements trop étroits avec la réalité.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁸⁹ Sipièrè, *op.cit.*, p. 44.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 42.

Malgré tous les tracasseries engendrés par sa production, le film a connu un succès important. Howard Hughes l'a toutefois retiré de la circulation après sa sortie originale. Ce n'est qu'en 1979, soit quelques années après la mort du producteur, que le film a pu être présenté de nouveau. En 1994, il a été versé au *Library of Congress National Film Registry*.

4.8.1.1 L'inspiration de Scarface : Al Capone

Adapté d'un roman d'Armitage Trail⁵⁹², le scénario de Ben Hecht comporte une audace qui confirme son caractère unique face à la production de l'époque. Le roman de Trail est inspiré de la grande période des gangs siciliens de Chicago. L'auteur fréquentait les membres de cet univers, maraudant régulièrement dans le décor des bandes de Chicago⁵⁹³. Franchement inspiré de la vie du mafieux Al Capone, ce récit ancré dans l'actualité criminelle des années 1930 avait tout pour séduire le public friand d'histoires du genre.

La légende veut que les bonzes d'Al Capone aient visité le scénariste Ben Hecht afin que l'adaptation cinématographique du livre prenne ses distances avec le célèbre *bootlegger*. À l'époque, le gangster faisait « partie du paysage urbain, au même titre que le flic ou le laitier⁵⁹⁴ », mais un gangster balafre ne pouvait référer qu'à Al Capone, qui portait également le surnom de Scarface.

Au moment où le film termine sa production, Al Capone est en procès pour fraude fiscale. Fils d'immigrants italiens, Capone est l'incarnation du petit voyou devenu caïd. Le surnom de Scarface lui vient d'une cicatrice au visage, probablement taillée par la lame d'un couteau après qu'un homme eut vengé sa sœur qui avait été insultée par Capone⁵⁹⁵. Il semble que Capone a toujours détesté ce surnom qui n'était pas prononcé en sa présence. Il tentait de masquer cette balafre avec du maquillage⁵⁹⁶.

Capone a connu une ascension fulgurante dans le milieu du crime de Chicago. Il monte un réseau de bars clandestins durant la prohibition et alimente ces *speakeasys* avec son alcool de contrebande et des prostituées. Pour maintenir ses entreprises, il corrompt les différents paliers de la justice. Policiers, juges et politiciens obtiennent en pots-de-vin plus du tiers des revenus criminels de Capone⁵⁹⁷. Pour

⁵⁹² Pseudonyme de l'écrivain américain Maurice Coons.

⁵⁹³ Préface de Maxime Jakubovski dans Armitage Trail, *Scarface*, Paris, Éditions Rivages, 1992, p. 5.

⁵⁹⁴ Guérif, *op.cit.*, p. 32.

⁵⁹⁵ Certaines sources racontent que le mafieux avait prétendu s'être blessé lors de sa participation à la Première Guerre mondiale, bien que Capone n'y ait jamais pris part.

⁵⁹⁶ Patrick Jeudy, « *Eliot Ness vs Al Capone* », France, Produit par Temps noir, 2009, 53 min.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

conserver ses acquis, le mafieux n'hésite pas à tuer ses rivaux comme en témoigne le Massacre de la Saint-Valentin de 1929, dont le caractère inédit a marqué l'époque.

Bien entendu, la presse de l'époque raconte en détail les tribulations des différents gangs. Le public développe un intérêt pour ce hors-la-loi qui déjoue l'autorité. Capone sait jouer avec les médias de l'époque. Il s'assure la sympathie du public entre autres en distribuant du lait aux enfants et en mettant sur pied des soupes populaires durant la crise⁵⁹⁸. Les films de l'époque comme *Little Caesar* et *Scarface* vont tout simplement récupérer l'intérêt du public pour ce malfrat qui défie la justice.

En juin 1931, il est arrêté pour avoir refusé de payer l'impôt sur ses revenus non-déclarés; la sentence de 11 ans de prison fut prononcée en octobre de la même année. Les médias de l'époque relayaient la moindre information provenant de la chute du caïd. Le périple de Capone jusqu'à la prison d'État de l'Atlanta fut commenté d'heure en heure à la radio. Capone va marquer l'imaginaire populaire de l'époque, mais également définir le modèle de truand sympathique au cinéma. Peu après que Roosevelt eut aboli la prohibition en 1933, Capone est transféré à la prison d'Alcatraz de 1934 à 1939; atteint de syphilis et complètement amnésique, il meurt en 1947.

4.8.2 Résumé des scènes finales

Tony Camonte (*Scarface*) apprend que sa sœur fréquentait un homme, et de surcroît son homme de main Guino Rinaldo. Particulièrement jaloux et possessif, Camonte tue Guino dans un élan de rage. La sœur de Tony, Cesca, l'accuse de tout détruire autour de lui.

Alors que Tony tente de se réfugier avec son secrétaire personnel, celui-ci est touché par les tirs des policiers. Camonte trouve refuge dans son bureau muni de fenêtres et de portes blindées. Pendant ce temps, les policiers reçoivent l'ordre de se lancer aux troussees du chef de la mafia pour le meurtre de Guino.

La sœur de Camonte, en colère, se présente avec une arme à feu pour menacer Tony. Les sirènes des policiers retentissent, l'immeuble est cerné. Tony et sa sœur tentent de prendre la fuite par la porte-arrière, mais les policiers bloquent l'issue. Ils remontent se barricader dans le *bunker* pour se défendre en prenant les armes. Tony tire à la mitraillette sur les policiers. Pendant qu'il ferme une fenêtre blindée, Cesca est touchée par une rafale de balles et s'affale au sol. Il la soulève et la dépose

⁵⁹⁸ *Ibid.*

sur un fauteuil. Une bombe fumigène est lancée dans la pièce au moment où sa sœur expire. Camonte étouffe, les policiers en profitent pour enfoncer la porte d'entrée.

Le mafieux descend l'escalier, un policier tire sur l'arme de poing de Camonte et le désarme. Au moment où le policier range son arme pour sortir les menottes, Camonte tente de s'enfuir. Une fois à l'extérieur, les policiers font feu de toute part. Camonte tombe sur le côté ; un projecteur de poursuite éclaire sa dépouille. Pan vertical de la caméra du corps de Camonte qui gît au sol, puis vers un panneau lumineux qui affiche le texte *The World is Yours* (en éclairage intermittent). Gros plan sur *The World is Yours*. Fade out. *The End* apparaît devant la lettre X⁵⁹⁹ à l'arrière. GÉNÉRIQUE

4.8.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

Il nous semble évident que dans le cas de *Scarface* réalisé par Howard Hawks, la mort est présentée comme un châtement irréversible. La mort de Camonte est comme l'acte qui sanctionne le destin criminel. En concordance avec la fin du roman de Trail, le personnage de Tony Camonte périt comme il a vécu. Toutefois, le livre présente une action à caractère moral de la part de Tony, absente de la version cinématographique.

Premièrement, le personnage de Tony du roman lègue un document à un journal qui révèle tout de la structure du monde criminel et de l'implication du monde interlope dans les sphères politique, judiciaire et policière. Par ce geste Tony fait preuve de vertu. Deuxièmement le fait que dans le roman, Tony décide d'épargner son frère policier, qui ne le reconnaît pas, permet également de dégager un apparent comportement moral de la part du mafieux.

À la différence du roman, qui offre des éléments de conscience morale de Tony (journal de bord légué à sa mort, refus de tirer sur son frère policier), le film présente un criminel sans nuance et dont le tempérament demeure jusqu'à la fin investi par le comportement criminel, hypocrite et lâche. Selon Greg Black, historien du cinéma⁶⁰⁰, la première version du scénario présentait Camonte qui descendait l'escalier en essuyant les tirs des policiers. Le film se terminait sur un fondu au noir, alors qu'on continuait à entendre Camonte qui tirait toujours sur la gachette, même s'il ne lui restait plus de balles. Pour Black : « Il a manqué de balles, mais il s'est battu jusqu'à la fin et il est mort selon son propre code⁶⁰¹ ».

⁵⁹⁹ Le film comporte le symbole X annonçant la mort de chacune des victimes.

⁶⁰⁰ David Espar, *Hollywood Censored : Movies, Morality and the Production Code*, États-Unis, 2000, 52 min.

⁶⁰¹ *Ibid.*

La finale tournée par Hawks présente un Camonte dévasté. Il n'est plus que l'ombre de lui-même; il a troqué son habituelle arrogance envers les policiers pour une attitude plus clémentine, en implorant la pitié.



Figure 4.87 Tony se rend (S32)

L'inspecteur Guarino ne manque pas de rappeler à Camonte sa prédiction qu'il implorerait un jour sa clémence de la sorte : *"I told you you'd show up this way. Get you in a jam without a gun and you'd squeal like a yellow rat!"* Implorant la pitié et tentant d'amadouer les policiers, Camonte se présente sous son profil le plus vil. Hypocrite jusqu'aux derniers instants de sa vie, il tente de se défilier des policiers pour essayer de se sauver.



Figure 4.88 Tony est abattu par la police (S32)

Mais dès que Camonte arrive à l'extérieur, les policiers le mitraillent. Le mafieux tombe au sol inanimé, sur le côté, les yeux fermés. Il ne semble pas blessé; ce qui concorde avec les normes en vigueur de l'époque qui ne permettaient pas que le sang soit apparent. Camonte vient d'être atteint par des dizaines de balles, mais il n'en porte aucune trace apparente.



Figure 4.89 Tony mort (S32)

Les policiers s'approchent, et la caméra effectue un pan vertical vers le haut de son corps pour ensuite demeurer fixe sur la publicité *The World is Yours*, qui clignote en face de l'appartement de l'ex-caïd. Hawks choisit ensuite d'insérer un gros plan de la publicité et d'enchaîner en fondu sur l'inscription *The End*, surimposée à un X. Le film de Hawks comporte un X dans toutes les scènes où un personnage est tué.

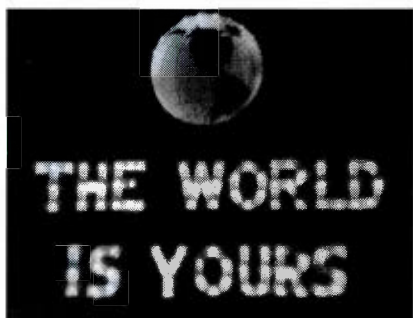


Figure 4.90 Panneau publicitaire (S32)

Figure 4.91 *The End* avec le X (S32)

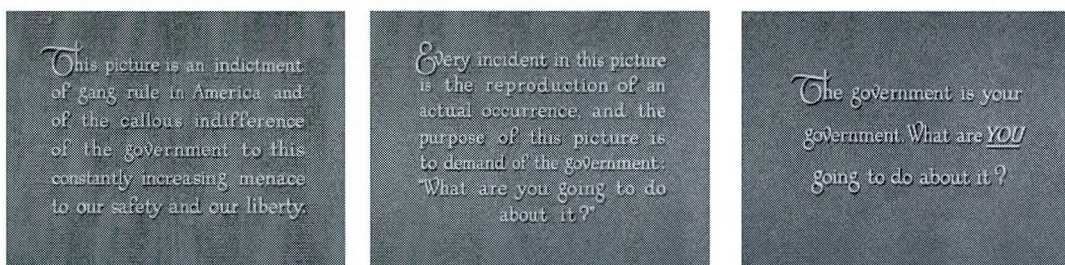
Il nous apparaît évident que rien dans le film de Hawks ne laisse présager que Camonte survit symboliquement à sa mort. L'image finale *The World is Yours* semble un commentaire cynique sur la vie de Camonte.

4.8.4 Discours idéologique

Scarface, dont la première le 31 mars 1932 précédait la distribution nationale d'un peu plus d'une semaine aux États-Unis, constituait un objet filmique délicat pour l'époque. Le caractère particulier de *Scarface* repose en grande partie sur le fait que c'est un produit réalisé à l'écart des grands studios. Howard Hugues a réalisé le montage financier de ce film, encore considéré aujourd'hui comme celui

qui a redéfini les standards du genre. Ce film est sans conteste l'un des plus violents de son époque : fusillades, meurtres, explosions⁶⁰². Il a d'ailleurs été mis à l'écart de la cérémonie des *Oscars* de l'époque, organisme doit-on le rappeler qui était contrôlé de façon exclusive par les *majors*.

Dès les premières étapes de la production, des modifications seront exigées pour satisfaire les différentes instances. Le producteur se pliera entre autres à la demande d'ajouter le sous-titre : *The Shame of the Nation*, après qu'on eut tenté de le retirer par *The Menace*⁶⁰³. Afin de démontrer que les intentions de la production n'étaient pas la glorification des comportements criminels, cette mise en garde fut ajoutée au début du film :



Figures 4.92, 4.93 et 4.94 Mise en garde au début du film (S32)

Public Enemy, produit à la même époque, comporte également un avertissement⁶⁰⁴. Ces préambules constituaient bien souvent pour les producteurs une sorte de police d'assurance⁶⁰⁵. Mais il y a davantage qu'une mise en garde sur la figure répréhensible du gangster : une adresse sans équivoque au gouvernement et à ses infrastructures judiciaires comme si l'état des conditions sociales n'y était pour rien.

Le film *Scarface* se présente donc comme un plaidoyer pour une implication gouvernementale face à la montée de la criminalité. Réalisé à une époque où le Code de production n'était pas appliqué de façon unilatérale et uniforme, on peut comprendre que ces avertissements servaient à amadouer les différents organes de censure aux États-Unis.

De nombreux plans ont été modifiés, des parties de dialogues ont été remodelées en post-production. Plusieurs meurtres se déroulent hors-champ ou en ombre chinoise. Des scènes de dénonciation de la violence et de positions politiques radicales ont été ajoutées au film. D'autant plus

⁶⁰² Espar, *op.cit.*

⁶⁰³ *Scarface: The Shame of the Nation*, www.filmsite.org/scar.html, (29 septembre 2012).

⁶⁰⁴ Des textes de mise en garde du genre n'étaient pas hors du commun dans les premières années du cinéma. Le film de D.W.Griffith, *The Birth of a Nation* de 1915, qui aborde la guerre civile et la Reconstruction comporte aussi une mise en contexte similaire.

⁶⁰⁵ Guérif, *op.cit.*, p. 19.

que 1932 était une année électorale et que le gouverneur de New York de l'époque, Roosevelt, tentait de concert avec le chef de police de faire adopter une loi pour le contrôle des armes à feu.

Une autre séquence présente l'éditeur d'un journal qui dénonce le gangstérisme en réclamant que le gouvernement resserre ses lois sur les armes à feu : *"Pass a federal law that puts the gun in the same class as drugs and white slavery."*, et que la racaille parmi ces groupes soit déportée. Dans le bureau de l'éditeur, un homme à l'accent prononcé ajoute que ces bandes criminelles nuisent à l'image des citoyens de son origine ethnique.

L'éditeur termine son discours par un laïus sans équivoque qui paraît aujourd'hui extrémiste, mais qui dans le contexte de la censure de l'époque semble avoir rempli le mandat visé:

"All right, I'll tell you what to do. Make laws and see that they're obeyed – If we have to have martial law do it. Surely gang rule and wholesale law defiance are more of a menace to the nation than the regulation of oil or a bullfight. The Army will help. So will the American Legion. They offered their services over two years ago and nobody ever called on them. Let's get wise to ourselves. We're fighting organized murder."

Will Hays avertira également le réalisateur Howard Hawks et le producteur Howard Hugues que, s'ils ne modifient pas la fin du film, celle-ci fera l'objet de censure dans plusieurs états et qu'ils devront en absorber les frais⁶⁰⁶. Comme les modifications ne suffisent pas, Will Hays commandera à Howard Hawks de tourner une autre finale.

Dans celle-ci, tournée par une autre personne qu'Howard Hawks, puisqu'il a refusé de le faire, on peut voir Camonte traîné devant la justice. Durant ces séquences, le visage de l'acteur Paul Muni qui incarne Tony Camonte n'apparaît pas à l'écran parce que l'acteur n'a pas participé au tournage. Certaines sources indiquent que l'acteur ne pouvait être présent et d'autres, qu'il a refusé. Camonte est mis en arrestation par des agents au bas de l'escalier. Contrairement à la version originale, il ne tente pas de fuir et fera ainsi face à la justice humaine.

Le plan suivant présente un juge qui rend le jugement dans la cause de Camonte. Le juge, qui s'adresse directement à la caméra, rend le verdict d'un ton moralisateur. Le public, qui a suivi l'ascension de ce caïd, est donc placé dans sa peau, en plan subjectif, pour recevoir son jugement :

⁶⁰⁶ Espar, *Ibid.*

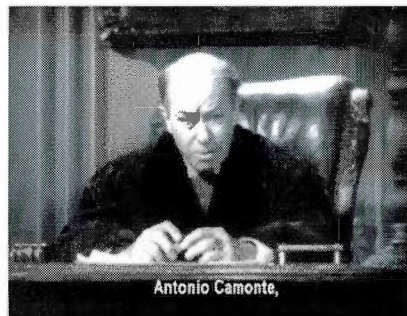


Figure 4.95 Juge s'adressant au condamné à mort (S32)

"You have been tried by a jury of your peers in this court and the jury has found you guilty without recommendation of murder in the first degree. It is the judgment of the court that you are guilty as found. Antonio Camonte, I want to go on record as stating that you deserve this verdict more than any criminal who has come before me for sentence. You are convicted of one crime but you're guilty of hundreds. Until now, you've escaped by corruption, perjury, and vicious coercion of witnesses. Since your arrest, they've come forward for the first time and told the truth. You've commercialized murder to satisfy your personal greed for power. You've killed innocent women and children with brutal indifference. You are ruthless, immoral, and vicious. There is no place in this country for your type. This court hereby sentences you on the 10th day of December 1931 in the penitentiary of this state to be hanged by the neck until you are dead. And may God have mercy on your soul."

Les plans suivants présentent l'aspect technique de la préparation du système de pendaison: une poche de sable traverse un système de portes, les responsables de l'exécution se mettant en place, une vue aérienne du dispositif, un plan des pieds ligotés du condamné.

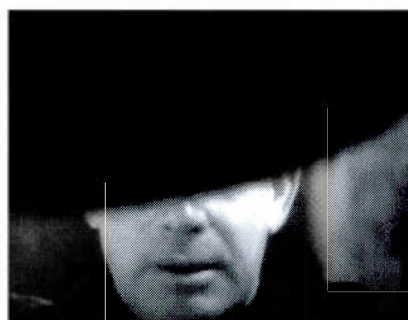
Nous croyons que le plan aérien du dispositif n'est pas fortuit. La présentation de la scène de l'exécution de la sorte au public permet d'avoir une vue d'ensemble, mais il peut aussi rappeler le regard omniscient de la justice divine autant que civile sur le châtimement par la peine capitale.



Figure 4.96 Plan aérien de la pendaison (S32)

Mais c'est sans conteste le plan suivant qui a une portée idéologique intéressante. Comme ce finale a été commandé par la censure, il est intéressant de constater ce qu'il convenait de faire pour « neutraliser » le caractère subversif du film. Le dernier plan du film présente un policier qui couvre la

tête du condamné. La séquence est tournée en plan subjectif, c'est-à-dire que le spectateur est mis dans la peau de Tony Camonte. Si le spectateur s'est pris de sympathie pour le personnage principal, il est maintenant prêt pour la pendaison, tout comme son héros.



Figures 4.97 et 4.98 Cagoule obstruant la caméra (S32)

Les derniers plans présentent l'exécution de Camonte : les journalistes, le responsable de l'exécution qui donne son signal et les bourreaux qui activent le mécanisme. Apparaît ensuite la mention *The End*.

Conclusion sur *Scarface* (1932)

Bien que la scène de l'exécution ait été tournée pour satisfaire les censeurs, le résultat n'a pas été aussi concluant. C'est durant les années 1930 que les États-Unis ont enregistré le plus grand nombre d'exécutions de leur histoire : approximativement 170 exécutions étaient pratiquées annuellement⁶⁰⁷. Le fait de choisir la peine de mort par pendaison pour le film *Scarface* soulève quelques questions puisque l'État de l'Illinois avait adopté la chaise électrique depuis 1922. La représentation de la peine de mort à l'écran a par ailleurs régulièrement suscité un inconfort chez les censeurs, qui l'interdisaient de façon générale.

Il nous apparaît clair que le film *Scarface* de Hawks condamne les comportements délinquants. Bien que le film carbure à la violence et l'esthétise dès les premières minutes (rythme des scènes, effets sonores, accent sur les armes à feu et poursuites en voitures), la chute de Camonte ne fait aucun doute : le crime conduit au châtement par la mort. Comme nous l'avons également observé avec les autres films de cette époque qui traitent du même sujet, le criminel dont nous avons suivi

⁶⁰⁷ History of the Death Penalty in America, <http://www.antideathpenalty.org/history.html>, (29 septembre 2012).

l'ascension dans le monde interlope est tué dans les dernières minutes du film. La mort dans *Scarface* est esthétisée par Hawks à un point tel que son illustration est réduite à une forme de « justice narrative⁶⁰⁸ ». Il est approprié de relever en conclusion que Tony Camonte trouve dans *Scarface* une fin semblable à *King Kong* (Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper, 1933).

4.9 *Scarface* (Brian De Palma, 1983, Universal Pictures, 209m)

4.9.1 Mise en contexte

Nous avons fait *Scarface* parce que la violence de cette époque particulière était intéressante; et le film vit encore, car il n'a pas cessé d'être copié. Il était d'ailleurs difficile après *Scarface* de faire quoi que ce soit que nous n'ayons fait dans ce film : il n'y avait pas un meurtre, il y en avait quinze empilés l'un sur l'autre. Les gens disaient : « Vous êtes fou de faire cela », et je répondais : « Non, c'est l'histoire : la violence fait l'histoire. » Aussi, pratiquement, tous les films de gangsters qui suivirent n'ont fait qu'utiliser le matériau de celui-ci.⁶⁰⁹

Difficile de faire un film qui traite de la mafia ou de trafiquants sans se référer à *Scarface*. Au début des années 1980, tout se met en place pour refaire le classique d'Howard Hawks avec l'esthétique des années 1930. Officiellement, le Code de production est disparu depuis 1968. Les techniques, les mœurs et les scénarios sont très loin de ce qui se faisait dans les années 1930. Avec le scénario de *Scarface*, adapté par Oliver Stone, De Palma marque un nouveau jalon dans l'histoire du film de gangsters.

Si la production de Hawks a eu des difficultés avec la censure dans les années 1930, ce fut aussi pénible pour De Palma avec la MPAA. Si dans la version de 1931 on pouvait compter les morts avec les « X » annonceurs, le langage de celle de 1983 avait tout pour heurter dès le départ les conseillers de la MPAA ; à titre d'exemple les dialogues contiennent au moins 223 mentions du mot *fuck*⁶¹⁰. Sur l'aspect de la violence, le film comporte des scènes particulièrement sanglantes, qui portent la signature de De Palma (la scène de torture avec une tronçonneuse dans la douche, la tuerie de la finale), et contient pas moins de 2049 coups de feu. Afin d'augmenter le réalisme, le réalisateur a fait mettre au point expressément un système qui permettait à l'obturateur de la caméra d'être synchronisé

⁶⁰⁸ Sipièrre, *op.cit.*, p. 52.

⁶⁰⁹ Howard Hawks (1956) cité dans Guérif, *op.cit.*, p. 48.

⁶¹⁰ L'édition du DVD contient une version du film qui présente une comptabilisation des mentions du mot *fuck* qui porte le nom de *Scarface scorecard*.

avec les mitraillettes afin de capter le feu qui s'échappe des mitraillettes ; ce que les caméras ne peuvent faire en temps normal⁶¹¹.

Le film de 1983 est donc un amalgame du scénario de 1931 et d'anecdotes tirées de la recherche de Stone auprès de trafiquants et policiers de Miami du début des années 1980⁶¹². Bref, le réalisme de la violence événementielle et graphique faisait partie des principaux objectifs de la production.

Si la censure des années 1930 a été frileuse pour permettre à Hawks de montrer la corruption à l'écran, la version de De Palma a aussi eu maille à partir avec les instances régissant la violence à l'écran. Le film de 1983 présente des policiers, des fonctionnaires et des banquiers corrompus. Toutefois, l'aspect politique semble aussi avoir été mis de côté. Nous n'avons pas trouvé de source pour expliquer si l'absence de corruption chez les politiciens dans *Scarface* est un acte prémédité de l'équipe de production. Cependant, le réalisateur Sydney Lumet, qui devait à l'origine tourner le film, aurait souhaité qu'il soit plus politique, ce qui ne plaisait pas au producteur qui l'a remplacé⁶¹³.

Le film rencontre immédiatement des difficultés avec la MPAA. La violence et le langage dans le film menacent la production d'être cotée X (*Person under 17 years old not allowed*). À l'époque, le X constituait un sérieux handicap pour la mise en marché d'un film. Des films comme *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969) et *Dawn of the Dead* (George A. Romero, 1978) avaient également obtenu la cote X pour contenu sexuel dans le premier cas et, violence dans le second. Que *Scarface* soit affublé d'un X⁶¹⁴ pouvait tuer sa carrière en salle; en fait, c'est une façon subtile d'exclure un film du marché. De Palma a donc tenté de trouver une entente avec la MPAA. Le réalisateur a produit une version modifiée pour satisfaire les attentes de l'organisme, mais la décision de la cote X fut maintenue. Une troisième version fut montée pour obtenir, de nouveau, la même cote.

Les studios maintenaient la pression pour que De Palma trouve une solution parce qu'ils ne croyaient pas à la rentabilité du film avec une cote semblable. Pour celui-ci, le film ne pouvait subir d'autres modifications sans compromettre la qualité de l'œuvre. Selon De Palma, le film n'était rien d'autre qu'une illustration du monde criminel, qu'il visait à dépeindre avec un souci d'authenticité. Son pari était de s'inspirer de ce que les nouvelles présentaient tous les soirs au bulletin de fin de soirée. Afin de trouver une solution, De Palma a contacté des amis journalistes pour exprimer sa frustration, et

⁶¹¹ Suppléments DVD *Scarface*.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ La cote X a d'ailleurs été abolie par la MPAA en 1990 au profit d'une nouvelle cote NC-17 (Contenu adulte, enfants de moins de 17 ans ne sont pas admis).

plusieurs articles ont été écrits afin de contrer ce que le réalisateur percevait comme une tentative par la MPAA de porter atteinte à sa création.

La production a porté la cause en arbitrage auprès de la MPAA. Pour l'occasion, l'équipe de production a fait comparaître trois psychiatres, un journaliste du *Time Magazine* et le chef d'une brigade criminelle de Miami pour présenter la thèse que *Scarface* était en fait un « film contre la drogue ». De Palma, ne pouvait évacuer le fait que les gangsters ont du plaisir avec l'argent La décision des membres du comité d'arbitrage de la MPAA fut rendue⁶¹⁵ à 18 contre 2 en faveur d'une cote R, ce qui convenait mieux au studio. Comme les trois versions remontées avaient obtenu un X, De Palma avait présenté son montage original au comité d'arbitrage, et c'est cette version qui a été distribuée dans les salles de cinéma.

Selon Oliver Stone, la finale de *Scarface* de Hawks avait beaucoup à voir avec les codes cinématographiques de l'époque. Il fallait que le méchant fasse preuve de repentir, qu'il rampe ou qu'il montre qu'il était lâche et peureux. Le vilain du film devait être tué ou puni. Dans la version de 1983, « il était plus intéressant de laisser Montana se détruire lui-même. Causer sa propre perte, ce qui est souvent le cas. Si l'on étudie l'histoire et les profils des barons de la drogue, on voit qu'il y a un schéma : argent, excès, fortune. Le luxe corrompt bien plus impitoyablement que la guerre⁶¹⁶ ». Dans la version de 1932, c'est la police qui tue Tony Camonte, dans la version de 1983 c'est une bande rivale qui exécute Tony Montana. Dans le premier cas, il s'agit d'une opération policière qui repose sur une intention de sécurité publique teintée de vengeance ; dans le deuxième, c'est purement et simplement un acte de vengeance et de règlement de compte.

Les films sur la mafia ont bien souvent obtenu beaucoup de succès aux États-Unis⁶¹⁷. Pour De Palma, *Scarface* est une métaphore moderne du classique de John Huston *The Treasure of the Sierra Madre* (1948). Alors que le film de Huston présente la trahison entre chercheurs d'or, *Scarface* est une sorte de « rêve américain devenu fou [...] comme le capitaliste devenu bizarre et fou furieux, fou

⁶¹⁵ Suppléments DVD *Scarface*.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ Pour le réalisateur du film *The Godfather*, Francis Ford Coppola, « La Mafia s'affirme comme une incroyable métaphore de l'Amérique elle-même. » (Guérif, p.218) Pas étonnant que l'acteur Marlon Brando, qui a interprété le célèbre parrain du film *Godfather*, ait déclaré que : « Don Corleone n'est qu'un chef d'entreprise américain ordinaire qui essaie de faire du mieux qu'il peut pour le groupe qu'il représente et pour sa famille. » (Guérif, p.220) Brando ajoutera pour décrire les particularités de *The Godfather*, dans lequel on a scrupuleusement évité de mentionner le terme mafia, que « Si la *Cosa Nostra* avait été un groupe socialiste ou noir, Corleone aurait été tué ou mis en prison. La Mafia est si... américaine. » (Guérif, p. 220).

inimaginable... et complètement autodestructeur⁶¹⁸». Pour Oliver Stone, Tony accède au rêve américain, « mais il ne peut pas le vivre parce qu'il n'a rien spirituellement⁶¹⁹».

4.9.2 Résumé des scènes finales

Montana abat Manny, l'amant de sa sœur Gina, parce qu'il n'accepte pas leur liaison. Tony rentre ensuite chez lui avec sa sœur explorée et en furie contre lui. Tony s'assoit à son bureau devant une montagne de cocaïne. Ses gardes du corps lui mentionnent qu'ils ont administré des somnifères à sa sœur. Tony est complètement défoncé ; il est confus, mais semble prendre conscience de ce qu'il vient de faire à Manny.

Des hommes armés du clan colombien se sont introduits dans le domaine de Montana. Les gardes du corps postés à l'extérieur sont assassinés. À l'aide d'un crochet, un membre du commando tente de s'introduire dans le bureau du mafieux. Pendant que Tony se gave encore plus de cocaïne, Gina entre dans son bureau et pointe une arme contre lui. Elle avance à demi-nue dans un peignoir entrouvert et tire dans sa direction. Elle blesse Tony à la jambe. L'homme qui avait escaladé la maison pour entrer dans le bureau tire à la mitraillette et tue Gina. Tony se précipite sur lui et le projette en bas du balcon ; il tombe dans la piscine. Tony l'achève avec son arme.

Plusieurs hommes s'introduisent dans la maison. Montana sort son arsenal caché dans son bureau. Gina gît par terre, Tony la prend dans ses bras. Un autre homme escalade la maison et pénètre dans le bureau. Les gardes du corps se font abattre les uns après les autres. Tony peut voir sur le moniteur qu'il ne lui reste plus de gardes du corps pour le défendre.

Plus d'une vingtaine d'assaillants sont postés à l'extérieur de son bureau. Tony se remplit les poches de munitions, fait exploser la porte avec une arme de haut calibre. Il tue plusieurs assaillants, mais il est atteint par les tirs de l'un d'entre eux. Blessé à l'épaule, il s'effondre au sol et se barricade derrière une dépouille.

L'homme qui s'est introduit dans le bureau avance derrière Tony, à son insu. Tony se fait tirer de toutes parts. Les coups de feu cessent. L'homme derrière lui lui administre le coup fatal. Les bras en croix, Tony pousse un cri et chute dans la piscine. Plan en contre-plongée du tueur. Tony ensanglanté flotte dans le bassin intérieur. Pan vertical de la caméra vers le haut révélant ainsi la statue dorée, qui

⁶¹⁸ Suppléments DVD *Scarface*.

⁶¹⁹ *Ibid.*

soutient un globe doré également, ceinturé de l'inscription *The World is Yours*. Le tueur sur le deuxième pallier descend l'escalier. La caméra poursuit son mouvement ascensionnel interrompu par un fondu au noir. GÉNÉRIQUE

4.9.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

Pacino a décrit la scène finale comme « l'Enfer⁶²⁰ ». Le film se termine dans une ambiance particulièrement morbide, avec des cadavres qui jonchent le sol, du feu et les tirs de coups de feu. Avant la déflagration fatale, Montana a reçu un nombre incalculable de projectiles. Il tient malgré tout debout et invective ses assaillants: "*You think you kill me with bullets? I take your fuckin' bullets! Go ahead!*" Montana donne l'impression quelques instants qu'il est invulnérable. C'est par derrière que le mafieux recevra le coup fatal. Atteint par une arme particulièrement puissante, Montana est projeté par l'impact en bas du balcon. C'est les bras en croix qu'il assume le coup avant de choir dans le bassin situé en bas du balcon. Lorsque De Palma tourne la chute de Montana, plus de cinq caméras captent la scène⁶²¹.



Figure 4.99 Montana tombe du balcon (S83)



Figure 4.100 Plan aérien de la chute (S83)

Alors que dans la version de 1932, la mort de Camonte semble un châtime, celle de Montana est présentée comme une délivrance. Le finale se déroule dans un chaos bruyant et meurtrier. L'ordre est rétabli par la chute de Montana dans un bassin intérieur, métaphore de la chute vertigineuse du trafiquant qui a voulu aller trop vite. Sur le ventre, à visage couvert, Montana meurt les bras en croix.

⁶²⁰ Suppléments DVD *Scarface*.

⁶²¹ *Ibid.*

Le choix scénaristique de lui faire terminer la chute dans un bassin n'est certainement pas fortuit. L'eau est bien souvent employée dans le cinéma américain pour symboliser la purification⁶²².

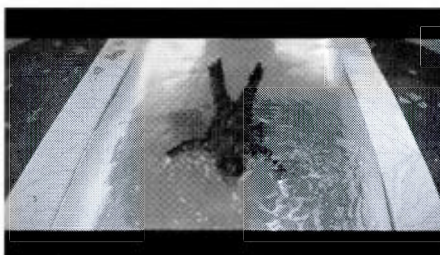


Figure 4.101 Montana mort (S83).

Appuyée par une musique dramatique qui démarre à ce moment, la caméra effectue un mouvement ascendant, révélant d'abord la sculpture de Tony illustrant *Les Trois Grâces* (*Three Graces*)⁶²³ de la mythologie grecque (qui portent sur leurs épaules une sphère sur laquelle il y a l'inscription en néon *The World Is Yours*). Poursuivant sa course, la caméra nous montre le tueur de Montana avec des cadavres à ses pieds et suit ensuite la trajectoire de celui-ci alors qu'il descend l'escalier. Le mouvement ascensionnel de la caméra est alors modifié pour présenter en plongée l'ensemble de la scène. Impression de « *tabula rasa* », de liquidation finale par un héros justicier ici anonyme, mais représentant la loi implacable de la vengeance. Le film se termine par un plan statique de la scène où apparaît à l'écran l'inscription : "*This film is dedicated to HOWARD HAWKS and BEN HECHT*".

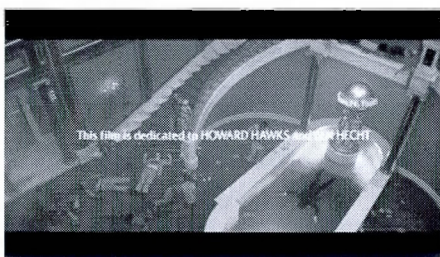


Figure 4.102 Plan final avec l'hommage à Howard Hawks (S83)

⁶²² *Dictionnaire des symboles*, Laffont p. 374. Nous avons d'ailleurs fait ce lien précédemment lorsque nous décrivions la scène de *Public Enemy* où Tom, après avoir vengé son compagnon d'armes en tuant les membres de la bande rivale, s'effondre sous la pluie sur une bouche d'égout. Tom gît au sol sur le ventre, le visage couvert.

⁶²³ Bien que la sculpture soit différente, elle rappelle la sculpture de l'artiste français Jean-Baptiste Carpeaux, *Les Trois Grâces* (1874). Traditionnellement les *Charites* ou les trois Grâces sont : Euphrosyne, Thalie et Aglaé. Euphrosyne représentait la joie, le courage et le plaisir ; Thalie, la fête et le luxe ; Aglaé, la beauté et la splendeur.

Bien que cette inscription soit dédiée au réalisateur et au scénariste de la première version de *Scarface*, elle pousse les spectateurs à rompre avec le récit. Par cette mention à l'écran sur la dernière image avant le générique, la production rappelle que *Scarface* est un film, qu'il est un remake de 1932 et que tout ceci n'est que fiction. Il n'y a pas de grands vilains comme Tony Montana; ce n'était qu'un film.

4.9.4 Discours idéologique

On a souvent entendu que la mafia a un code d'honneur. La culture populaire, alimentée en grande partie par les films de mafia qui magnifient ces bandes criminelles, veut qu'elle « ménage les femmes et les enfants ». Les films comme *Scarface* ont fort probablement largement contribué à ce mythe⁶²⁴. Mais les gens ont développé une fascination pour les mafieux comme Tony Montana et les Corleone de la trilogie *The Godfather*. Les jeunes d'aujourd'hui sont également fascinés par ces individus qui vivent au-dessus de la loi dans une confrérie bien masculine, où les valeurs machistes sont encore d'usage. Lorsqu'ils parlent des bandes criminelles, ils citent souvent en exemple des extraits de ces films pour appuyer leurs affirmations. Bien que ces films datent de plusieurs décennies, les chanteurs populaires et, plus particulièrement, les rappeurs récupèrent cet imaginaire typé.

Il n'est pas étonnant qu'un film comme *Scarface* ait encore du succès aujourd'hui. Des démarches, qui ont toutefois échoué, ont déjà été entreprises pour remonter le film avec une musique plus actuelle (du rap). L'accomplissement de ce type de rêve américain a toujours séduit les foules. L'histoire de Montana présente, en condensé, l'ascension d'un jeune immigré sans instruction qui obtient rapidement l'argent, les femmes et le pouvoir. La chute de cet homme qui périt parce qu'il a perdu le contrôle de sa consommation et de sa vie, mais aussi parce qu'il a exercé son jugement moral sur ses propres actes (regrets face au meurtre de Manny), marque par sa fin brutale et sans concession.

4.9.4.1 La dimension ethnique

Ceux qui détiennent le pouvoir – qu'il s'agisse de Clinton ou de ses prédécesseurs – possèdent tous quelque chose en commun. Ils tentent de se maintenir au pouvoir en dirigeant la colère des citoyens sur des groupes sans défense. Selon H.L. Mencken, observateur caustique de la société américaine des années 1920, « le principal objectif de la politique est d'effrayer la populace en la menaçant d'une batterie infinie de monstres tous plus imaginaires les uns que les autres ».

⁶²⁴ Le Québec a connu son lot de victimes innocentes liées à la guerre des motards (Daniel Desrochers en 1995), des membres de la mafia qui se trompent de cible...

Parmi ces monstres figurent les criminels, mais aussi les immigrés, les gens qui vivent de l'aide sociale et certains régimes comme ceux de l'Irak, de la Corée du Nord ou de Cuba. En focalisant sur eux l'attention de la population, en inventant ou en exagérant les dangers encourus, on pouvait dissimuler les faillites du système américain. Les immigrés étaient, en effet, une cible d'autant plus pratique que, ne votant pas, leurs intérêts pouvaient sans danger être parfaitement ignorés. Il fut toujours facile pour les politiciens de jouer de cette xénophobie qui éclata à plusieurs reprises au cours de l'histoire américaine : les préjugés anti-irlandais du milieu du XIX^e siècle, les perpétuelles violences contre les Chinois importés pour travailler sur les chemins de fer, l'hostilité marquée à l'égard des émigrés d'Europe du Sud et de l'Est qui entraîna la mise en place de lois plus restrictives sur l'immigration dans les années 1920.⁶²⁵

La société américaine s'est bâtie sur des vagues successives d'immigration. Cette citation de Zinn montre bien qu'au fil du temps, différents groupes ont été victimes de discrimination et ostracisés. La question ethnique dans les films américains est un enjeu de taille; on l'a constaté pour *Pearl Harbor*. Que ce soit la question des Afro-Américains, des Juifs ou des différentes ethnies qui sont représentées à l'écran, son évolution offre une occasion de réfléchir sur le portrait que les films révèlent sur ces différents groupes, pour enrayer ou alimenter les préjugés à l'égard des différents groupes ethniques.

Dans les films de gangsters, le criminel est nécessairement issu d'une communauté ethnique. Dans *Scarface* de Hawks, Paul Muni feint l'accent italien avec plus ou moins de succès⁶²⁶. Les personnages sont des portraits caricaturaux plongés dans des drames aux accents de tragédies. Dans le *Scarface* de De Palma, on note qu'une production réalisée par un Italo-Américain présente pour les années 1980 le portrait du criminel avec des accents sud-américains (Colombiens, Cubains, Boliviens).

L'aspect ethnique est d'ailleurs au cœur de la production de 1983. Le film devait à l'origine être tourné à Miami, mais la communauté cubaine-américaine de cette localité s'y est objectée. Certains ont même fait circuler l'idée que le film était financé par Fidel Castro. Des menaces ont été proférées à l'encontre de l'équipe de production. Une partie du tournage a donc été relocalisée en Californie et à New York. Campée dans l'actualité de 1980, la production jouait avec des souvenirs frais à la mémoire des immigrants cubains qui tentaient à l'époque, de manière très souvent clandestine, de s'intégrer à la communauté américaine.

Phénomène non négligeable, les deux films *Scarface* ont été réalisés durant des périodes de crises économiques, soit celles de 1929 et du début des années 1980. Si dans la première version Camonte était un fils d'immigrant italien, la seconde met en scène un mafieux cubain dont le père était un Américain qui a abandonné sa famille et immigré aux États-Unis. Quant aux interprètes, Paul Muni était un Austro-Hongrois d'origine juive qui incarnait un Italien. Pour sa part, le personnage du Cubain Montana est incarné par Al Pacino, un fils d'Italo-Américains. Qu'est-ce qui fait que le cinéma

⁶²⁵ Zinn, *Une Histoire populaire des États-Unis*, op.cit., p. 714.

⁶²⁶ Dominique Sipièrre, *Le Crime organisé à l'écran; Quatre films exemplaires; Scarface, Angels With Dirty Faces, Force of Evil, The Asphalt Jungle*, Paris, Éditions du Temps, 2002, p. 39.

américain a-t-il souvent recouru à des acteurs d'autres nationalités pour camper des rôles d'une autre origine ethnique? Est-ce tout simplement une question de mise en marché? Est-ce qu'aucun acteur d'origine cubaine ou sud-américaine n'avait le profil pour incarner Montana?

Ce n'est certainement pas avec le film *Scarface* que les préjugés à l'égard de la communauté cubaine seront enrayés. L'immigration du début des années 1980 n'a pas donné bonne presse aux immigrants cubains. Les médias ont rapporté que plusieurs d'entre eux étaient en fait des criminels, dont Cuba voulait se défaire.

Le film scénarisé par Oliver Stone dresse un portrait simpliste de la question de l'immigration. Si Tony et Manny débarquent aux États-Unis après avoir commis des crimes à Cuba, ils trouvent rapidement dans leurs instincts criminels les ressources pour obtenir leur carte verte et les moyens d'accéder au rêve américain. Lorsque Tony est interrogé au début du film par les agents de l'immigration, ils ne sont pas plus tendres que ceux dépeints par Charlie Chaplin au début du siècle dans son film *The Immigrant* (1917). L'interrogatoire serré que trois agents font subir à Tony révèle qu'il ment sur certaines informations (il prétend que sa mère est morte, cachant ainsi qu'il a de la parenté aux États-Unis, il ment sur la signification de son tatouage et l'origine de sa cicatrice au visage). Les agents lui demandent s'il a séjourné en prison, s'il est gai, s'il aime s'habiller en femme, s'il a déjà été arrêté pour de la drogue.

Au moment où l'agent recommande que Montana soit expulsé, celui-ci tente de se défendre en expliquant la vie courante en pays communiste :

Tony : *You a communist? Huh? How'd you like it, man? They tell you all the time what to do, what to think, what to feel. Do you wanna be like a sheep? Like all those other people? Baah. Baah.*

Agent : *I don't have to listen to this bullshit!*

Tony : *You wanna work eight, 10 fucking hours? You own nothing, you got nothing! Do you want a chivato on every corner looking after you? Watching everything you do? Everything you say, man? Do you know I eat octopus three times a day? I got fucking octopus coming out of my fucking ears. I got the fuckin' Russian shoes my feet's comin' through. How'd you like that? What, you want me to stay there and do nothing? I'm no fuckin' criminal, man. I'm no puta or thief. I'm Tony Montana, a political prisoner from Cuba. And I want my fuckin' human rights, now! Just Like the President Jimmy Carter says, okay?*

Agent 2 : *Carter should see this human right. He's really good. What do you say Harry?*

Agent 1 : *I don't believe shit! They all sound the same to me. That son of a bitch Castro is shittin' all over us. Send this bastard to Freedomtown. Let them take a look at him.*

Agent 2 : *Get him outta here.*

Tony : *You know somethin'? You can send me anywhere. Here, there, this, that; it don't matter. There's nothing you can do to me that Castro has not done.*

Retourné au camp de détention, Tony accepte la proposition de Manny de tuer un ancien castriste en échange d'une carte verte : *"You tell your guys in Miami – your friend – it'd be a pleasure. I kill a Communist for fun, but for a green card, I gonna carve him up real nice."* C'est pendant une émeute

dans le camp que Tony exécute le contrat, pendant que la foule scande « ¡Libertad! » à répétition. La séquence suivant le meurtre, les deux Cubains obtiennent *de facto* leur carte verte alors que trône sur le mur des bureaux d'immigration la photo de Jimmy Carter. L'Amérique vient de montrer son vrai visage : tout est accessible à ceux qui ont les contacts et pour avoir des contacts, il faut l'argent qui procure le pouvoir. Voilà le rêve américain qui se présente à Montana. De Palma montre dans le plan suivant un panneau publicitaire de la ville de Miami dans des teintes pastel qui semblent prophétiser l'aspect fantoche du rêve américain auquel Tony aura droit : clinquant, rapide et éphémère.

Tony: Capitalism is to fuck people.

Dans le système communiste pur et dur, on peut avancer que les individus sont accessoires. Dans le système capitaliste, on peut être démuné à la base, mais on peut aussi se tirer d'affaire et se tailler une place - à certaines conditions. Tony constatera durant son ascension que le système capitaliste est corrompu à tous les niveaux. C'est effectivement avec l'argent de la drogue, et après avoir conspiré contre celui qui l'avait recruté, que Tony obtiendra le luxe, le pouvoir et la femme de ses fantasmes. Le modèle capitaliste lui a procuré l'atteinte de ses rêves, mais l'a également mis sur le chemin de ses rivaux qui carburent aussi à sa maxime "*I wan't the world, and everything in it*".

4.9.4.2 L'Amérique terre d'asile

Le début de *Scarface* recourt à des images d'archives; on peut saisir que le réalisateur a souhaité camper son histoire dans la réalité des États-Unis de l'époque. Les bateaux en provenance de Cuba ont accosté aux États-Unis en mai 1980. Le film quant à lui est sorti en salle en décembre 1983, soit un peu plus de cinquante ans après le film de Hawks. Bien qu'il commence avec un ancrage bien précis dans l'actualité de l'époque, il n'y a pas de doute que cette « leçon d'histoire » comporte des lacunes importantes. L'introduction du film débute avec une mise en contexte des vagues d'immigration cubaines aux États-Unis en 1980. Cet événement a suscité la polémique aux États-Unis alors que le démocrate Carter était en campagne électorale pour un nouveau mandat contre l'ancien acteur républicain Ronald Reagan, qui remportera la présidence quelques mois plus tard.

Le texte indique que les bateaux en provenance de Cuba étaient remplis de réfugiés, mais surtout que plusieurs d'entre eux étaient des criminels. Le plan suivant présente le véritable Fidel Castro haranguant une foule de supporters, et déclarant : "*... they are unwilling to adapt to the spirit of the*

revolution... We don't want them! We don't need them!". Cet extrait de discours n'est pas contextualisé. On ne sait pas si l'extrait est en lien avec la vague d'immigration cubaine ou un autre sujet. Le montage images nous permet toutefois facilement de faire un lien entre les deux.

Les images suivantes montrant des Cubains entassés les uns sur les autres sur les bateaux. Ces images semblent tirées de bulletins de nouvelles dans les années 1980. De Palma présente des profils des différents immigrants : personnes âgées et faibles, enfants, hommes au visage dur, familles qui se retrouvent. Le drapeau américain est introduit par un père cubain, qui pointe à son fils en pleurs le drapeau de cette terre d'accueil.

Le générique de début du film se termine par les images des camps de fortune aménagés pour cette soudaine vague d'immigration. Les plans suivants introduisent Tony Montana en discussion, particulièrement agressive, avec les agents de l'immigration.

Si de Cuba sont partis 3 000 bateaux avec plus de 125 000 personnes, c'est parce que les autorités cubaines ont toléré leur départ. Toutefois, le texte d'introduction ne fait pas mention de l'embargo américain contre Cuba⁶²⁷ qui affectait et minait les conditions de vie des citoyens de cette île, justifiant leur fuite. La période des années 1980 a été le théâtre de vives tensions entre les États-Unis et les pays de l'Amérique du Sud. Le film de De Palma est sorti sur les écrans alors que se déroulaient en coulisses les manœuvres qui conduiront au scandale de l'*Irangate*⁶²⁸.

Le soutien des dictatures sud-américaines par le gouvernement américain a caractérisé la politique étrangère du pays depuis la fin du XIX^e siècle. Les gouvernements successifs américains ont impunément renversé des gouvernements locaux afin d'instaurer des dictatures sensibles aux intérêts américains, au Chili, au Guatemala, à Cuba et au Salvador. La politique de soutien américaine à l'étranger a plus à voir avec les méthodes mafieuses qu'un État pourfendeur des totalitarismes et promoteur de la démocratie⁶²⁹.

⁶²⁷ Sans faire l'histoire complète de Cuba, il est important d'avoir à l'esprit que Castro a conduit la révolution cubaine de 1959 afin de déloger le dictateur Batista soutenu par les Américains. Avant la révolution de Castro, les compagnies américaines possédaient plus de 80 % des ressources du pays dans les sphères du pétrole, des mines et de l'élevage. Malgré les tentatives pour déloger Castro, notamment par le soutien de 1400 exilés cubains entraînés par la CIA pour envahir la baie des Cochons en 1961, et des tentatives d'assassinat de Castro, le gouvernement américain est demeuré contrarié face à la mainmise du « *Commandante* » sur son île.

⁶²⁸ L'administration de Reagan et celle de Bush de l'époque ont autorisé la vente secrète d'armes à l'Iran afin d'utiliser les profits pour soutenir les *Contras* au Nicaragua. Comme le rapporte Edouardo Chamorro, ancien colonel des *Contras*, les méthodes enseignées par les services de renseignements américains à leur organisation sont des exemples éloquentes de la vision américaine des solutions envisagées pour aider l'Amérique du Sud : « La CIA nous avait dit que la seule manière de battre les sandinistes était d'utiliser la tactique des guérillas communistes partout dans le monde : tuer, prendre des otages, piller et torturer. [...] De nombreux civils ont été assassinés de sang-froid. Beaucoup d'autres ont été torturés, mutilés, violés ou maltraités. [...] Quand j'ai accepté de rejoindre les *Contras*, j'espérais que ce serait une force composée en majorité de Nicaraguayens. [...] Finalement, nous n'étions qu'un instrument du gouvernement américain. » (Zinn, *op.cit.*, *Une Histoire populaire des États-Unis*, p.657.)

⁶²⁹ Quelques mois avant la sortie du film *Scarface*, en octobre 1983, le gouvernement américain a mené une opération militaire pour envahir l'île de Grenade. Présentée comme une opération visant à assurer la sécurité des ressortissants américains, elle visait en fait à

Le rêve de l'Amérique apparaît moins évident que le mythe. Le film met en évidence l'aspect factice du rêve. De Palma utilise à plusieurs reprises des transitions qui présentent un contraste de la ville de Miami avec un panneau publicitaire, une tapisserie d'un cliché de coucher de soleil, une petite maison en rose et vert pastel à côté d'un plan d'usine, un manoir qui ressemble à un décor de cinéma et un dirigeable publicitaire qui affiche le slogan *The World is Yours*, que Tony perçoit comme la synthèse de ses rêves.

Tony perd ou détruit tout ce qu'il a gagné, en très peu de temps : sa femme, son ami, ses contacts, sa fortune et la vie. Il a accédé au rêve et l'a perdu à la même vitesse. Ces immigrants qui carburent au rêve américain contribuent à sa diffusion et à son rayonnement par l'énergie qu'ils y investissent pour y croire. Même la mère de Tony le rejette avec agressivité, lui reprochant de nuire à l'image des immigrants cubains par ses activités, de nuire à ceux qui travaillent fort pour envoyer leur enfants à l'école. Refusant son argent, sa mère l'enjoint à ne pas défaire ce qu'elle a réussi avec sa sœur. Elle sait qu'il n'y a pas de raccourci à ce mirage qu'est l'Amérique. Tony quant à lui vit ce rêve à une vitesse folle; ce n'est qu'après avoir tué son meilleur ami dans un excès de rage, qu'il réalise qu'il a tout détruit de ce rêve.

Conclusion sur *Scarface* (1983)



Figure 4.103 Montana dans le jeu vidéo tiré du film (S83)

Comme nous l'avons vu avec le film *300*, un jeu vidéo a été développé à partir du scénario de *Scarface*. L'équipe responsable de son développement ne pouvait refaire le film sous forme de jeu

rétablir l'image militaire des forces américaines encore marquées par la défaite du Vietnam. Des révélations plus tardives ont mis à jour des informations à l'effet que la mission visait à mettre la main sur les banques locales qui servaient au blanchiment d'argent. (Zinn, *Op.cit.*, *Une Histoire populaire des États-Unis*, p. 661.)

interactif; ils ont donc imaginé un scénario à partir de la prémisse suivante : « Et si Tony Montana n'était pas mort dans la fusillade? ⁶³⁰ » Il est également intéressant de noter que ce commentaire est présenté dans le documentaire, avec des images inversées de la mort de Tony Montana qui revient sur le balcon. La scène du jeu vidéo montre ensuite Tony, qui descend les escaliers pour éliminer ceux qu'il n'a pas pu tuer dans le film. Ce jeu comporte aussi des options qui ajoutent à son réalisme... On peut se mettre en « mode fureur », qui permet au personnage numérique de Tony d'être fou de rage comme dans la dernière séquence où il est intoxiqué à la coke. Le jeu donne l'opportunité d'activer l'option « raillerie » et un bouton "fuck you" qui offre l'opportunité d'agrémenter le jeu de la poésie de Montana.

Le cinéma a toujours souhaité devenir une expérience totale, les jeux vidéo permettent d'étendre la durée et la portée d'un film. Le générique de la fin ne marque plus nécessairement la fin de l'histoire. Si les personnages de mafieux ont des airs sympatiques et charment par leur flegme et leur attitude, il y a un marché à exploiter. Ce n'est pas en montrant leur châtiment à la fin du film qu'on va dissuader les jeunes de s'identifier à ces hors-la-loi. Comme *Scarface* de 1932, *Scarface* de 1983 mise sur la chute du héros pour sanctionner l'ascension malhonnête et fulgurante des mafieux. La mort déréalisée des personnages du genre n'a plus l'effet dissuasif – peut-être ne l'a-t-elle jamais eu – qu'on croyait trouver autrefois comme justification pour tourner de tels scénarios.

Perhaps De Palma and Stone had aspirations of godfatherhood: an operatic overview of the nation's immigrant black princes, a meticulous dissection of the relationship between crime and Big Business, a celebration of the American power ethic, a warning against corporate abuse. But Scarface lacks the generational sweep and moral ambiguity of the Corleone saga. At the end, Tony is as he was at the beginning: his development and degeneration are horrifyingly predictable; his death evokes not fear or pity, but num relief.⁶³¹

Le film repose en bonne partie sur la notion d'identification au personnage; la censure a rapidement montré ses limites, et le système de classement des films n'a certainement jamais eu d'autre mission que de tempérer les critiques à l'endroit de l'industrie cinématographique des *majors*. Ce que les jeunes retiennent de ces personnages délinquants n'est en rien affecté par le destin qu'on leur inflige pour des questions de *rating* (classement). Si Tony Camonte a choqué en 1932, Tony Montana a aussi secoué les spectateurs en 1983, bien que ces films de genres différents, les comportements déviants des héros des films *Crank* (Mark Neveldine et Brian Taylor, 2006) - mettant en vedette un tueur à gage - et *Fast Five* (Justin Lin, 2011) n'ont rien à envier à leurs prédécesseurs.

⁶³⁰ Suppléments DVD *Scarface* "Creating the Game".

⁶³¹ Richard Corliss, "Cinema: Say Good Night to the Bad Guy", <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,951028,00.html>, (29 septembre 2012).

Dans le cas de *Crank*, le héros - en fait un tueur à gage qui s'en sort même après la mort - reçoit un nouveau cœur. Dans le cas de *Fast and Furious*, les voleurs se tirent d'affaire malgré leur implication dans la mort d'un agent de police, tout en se payant la tête des autorités. Au même titre que Tony Montana qui révèle, durant son interrogatoire pour immigrer aux États-Unis, qu'il allait souvent voir les films de mafieux interprétés par James Cagney, quel est l'impact du cinéma actuel sur la constitution des modèles dans la population? Il est toujours aussi difficile de démontrer les liens entre la fiction et l'influence sur les comportements. On peut cependant affirmer que la fascination pour certains personnages dépasse les frontières des pays capitalistes : l'entreprise chargée de blanchir l'argent de Saddam Hussein se nommait... *Montana Management*⁶³².

4.10 *Public Enemies* (Michael Mann, 2009, Universal Pictures, 139m)

4.10.1 Mise en contexte

À titre de comparaison, nous présentons ici l'analyse de la scène finale du film *Public Enemies*. Il nous semblait pertinent de comparer la finale du film *Scarface* avec celle d'un film plus récent. Le film est inspiré du livre de Bryan Burrough, *Public Enemies : America's Greatest Crime Wave and the Birth of the FBI, 1933-1934*, qui trace un portrait de la célèbre époque de la création du service du FBI. À cette époque, la juridiction des corps policiers s'arrêtaient aux lignes frontalières des différents États. Les autoroutes, les voitures plus performantes et les armes automatiques ont permis à la criminalité de prendre une ampleur inédite.

Les criminels, comme Machine Gun Kelly, John Dillinger et Pretty Boy Floyd, ont profité d'une période de crise économique pour perpétrer leurs crimes et disposer d'un capital de sympathie de la part de la population. Ces deux années marqueront l'histoire des États-Unis et permettront au FBI de forger sa propre légende. Le célèbre braqueur de banque John Dillinger est passé à l'histoire par ses crimes, mais aussi parce que sa mort a marqué l'imaginaire populaire.

Public Enemies est le seul à explicitement s'inspirer de la vie d'un personnage historique. Même si *Scarface* de 1932 s'inspirait de la vie d'Al Capone, son nom avait été transformé; le film qui présentait

⁶³² Laurent Mossu, « Restitution des avoirs de Saddam Hussein », http://www.rfi.fr/actu/fr/articles/104/article_69307.asp, (29 septembre 2012).

la mort de Tony Camonte ne concordait pas avec la réalité puisque, on l'a souligné, Capone était en procès au moment où le film était projeté en salle.

4.10.2 Descriptif des scènes finales

Dillinger se rend au cinéma accompagné par deux femmes. L'une d'entre elles a marchandé avec le FBI, pour éviter la déportation, en acceptant d'être leur informatrice. Les agents du FBI ont donc été informés de la présence du célèbre criminel au cinéma où l'on présente un film de gangsters mettant en vedette Clark Gable (*Manhattan Melodrama*).

Dillinger semble s'identifier au personnage Blackie dans le film, gangster frondeur qui n'a pas froid aux yeux. À la fin de la projection, les gens quittent calmement leurs sièges. À l'extérieur du cinéma, les agents du FBI attendent Dillinger qui sort accompagné des deux femmes. Les agents s'approchent du fugitif arme au poing. Dillinger se tourne vers un des agents et glisse sa main dans sa poche. D'autres agents bousculent la foule pour se frayer un chemin vers le gangster. Un coup de feu est tiré par l'un des agents. La nuque de Dillinger est touchée, la balle ressort par sa joue. Dillinger est atteint cette fois au thorax. Il tombe au sol dans un bruit sourd.

Baignant dans son sang, Dillinger marmonne quelque chose ; l'agent Winstead du FBI se penche pour entendre. La foule devient de plus en plus dense et fébrile autour du corps. Les agents sont plus nerveux. Des photographes se pressent pour immortaliser la scène.

Ellipse, dans une salle de visite d'une prison, l'agent du FBI, qui a entendu les derniers mots de Dillinger, rencontre Billie Frechette, l'amie de cœur de Dillinger. L'agent lui révèle le message que balbutiait celui-ci dans son dernier souffle : "*Tell Billie for me : Bye, bye Blackbird*⁶³³". L'agent se lève et laisse Billie en larmes; la porte s'ouvre et l'agent sort. La porte se ferme. NOIR - GÉNÉRIQUE

4.10.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

Le destin tragique de Dillinger est annoncé par Billie, qui prophétise la fin de leur histoire dès le début du film :

Billie : *We both know I end up back checking coats at the Steuben Club, one way or the other.*
John: *What does it mean?*

⁶³³ En référence à la chanson de Ray Henderson *Bye, Bye Blackbird* entendue lors de leur première rencontre.

Billie: *You don't think past today or tomorrow. And eventually, they will catch you or kill you and I don't want to be here when that happens.*

John: *Who gave you a crystal ball?*

Billie: *I don't need one.*

Dans ce film de 2009, il ne semble pas y avoir d'éléments qui évoquent la survie symbolique de Dillinger. Quelques instants avant d'être tué, Dillinger se tourne, laissant entrevoir qu'il avait l'intuition d'être repéré et suivi par le FBI⁶³⁴. La scène de la mort du criminel est illustrée dans les menus détails avec le rythme lent et contemplatif qui caractérise les films de Mann. Tournées au ralenti, les séquences présentent chacune des étapes des derniers instants de Dillinger. Un premier plan montre la détonation de l'arme à feu, et la nuque de Dillinger qui est touchée; le plan suivant, la balle qui complète sa trajectoire en sortant de la joue de Dillinger. Des éclaboussures de sang accentuent la violence de la blessure.



Figure 4.104 Dillinger touché à la nuque (PE)



Figure 4.105 Blessure au visage de Dillinger (PE)

Bien que l'impact de la deuxième balle soit déjà visible sur la chemise de l'acteur dans le plan précédent, Dillinger est ensuite touché à la poitrine, et la chemise s'imbibe rapidement de sang. Dillinger tombe au sol, sa tête ensanglantée heurte le sol puis des coulisses de sang apparaissent sur son visage. Dillinger garde les yeux ouverts.



Figure 4.106 Dillinger sans vie, les yeux ouverts (PE)

⁶³⁴ Commentaires audios du réalisateur Michael Mann DVD.

Selon Mann, les informations sur le véritable décès de Dillinger permettent de croire qu'il a survécu trois minutes après avoir touché le sol. Visage contre terre, les yeux ouverts, il tente de parler; ses lèvres remuent dans l'accumulation de sang. L'agent Winstead se penche pour entendre ce que Dillinger tente de dire⁶³⁵, puis se redresse. Le visage de Dillinger affichant un regard perdu et inanimé nous est présenté pour une dernière fois,

Alors que la foule s'agite et que la police tente de maintenir l'ordre, le corps est présenté au sol. Allongé, visage contre terre, Dillinger a les bras de chaque côté de sa tête. Selon Mann, au moment du drame, les gens trempaient leur mouchoir dans le sang du criminel, croyant que cela leur porterait chance⁶³⁶.

Le plan suivant présente une vue aérienne du site où se trouve la dépouille de Dillinger. La foule massée autour du défunt ne nous permet pas de voir le corps. La caméra effectue un mouvement ascensionnel, s'éloignant de la scène.



Figure 4.107 Vue aérienne de la mort de Dillinger (PE)

Les séquences suivantes se déroulent dans une salle de visite de prison. Winstead vient rencontrer Billie Frechette. Il semble y avoir un écart dans le temps entre les deux événements; puisque Billie a appris que Dillinger est mort, elle croit que l'agent la visite pour lui soutirer d'autres informations. Winstead lui explique qu'il est venu lui communiquer les dernières paroles prononcées par Dillinger : "*Tell Billie for me : Bye, Bye, blackbird*"⁶³⁷. Cet extrait de la chanson apparaît comme un message posthume de Dillinger à Billie.

Nous considérons que cette réplique fait référence à trois éléments. D'abord la chanson rappelle leur premier rendez-vous : cette pièce jouait à ce moment-là. Deuxièmement, le film *Manhattan Melodrama* (W.S. Van Dyke II, 1934), que Dillinger visionne au cinéma, met en scène un criminel dénommé Blackie qui après s'être fait dire "So long, Blackie!", répond : "*Kid, keep your chin up and*

⁶³⁵ Selon Mann, Winstead a écrit dans ses mémoires qu'il n'a pas décodé ce que Dillinger tentait de dire.

⁶³⁶ Commentaires de Mann sur la bande commentée du DVD.

⁶³⁷ En référence à la chanson de Ray Henderson *Bye, bye Blackbird* entendue lors de leur première rencontre.

your nose clean. Die the way you lived, all of a sudden, that's the way to go. Don't drag it out. Living like that doesn't mean a thing." Troisièmement, la chanson elle-même semble faire référence à une personne qui attendra:

*Pack up all my care and woe
Here I go, singing low
Bye, bye, blackbird*

*Where somebody waits for me
Sugar's sweet and so is he
Bye, bye, blackbird*

*No one here can love and understand me
Oh, what hard luck stones, they all hand me
Make my bed, light the light, I'll arrive late tonight
Blackbird, tout-a-lou*

*Here I go, sing a little bye, blackbird
Where somebody waits for me
Sugar's sweet and so is he
Bye, blackbird*

No one can love and understand me

*Oh, what hard luck stones they all hand me
You'd better make my bed
And light the light, I'll arrive late tonight
Blackbird, bye, bye, goodbye.
So long blackbird, bye, bye.
Bye.*

Billie bouleversée et en pleurs demeure figée. Le film se termine sur le plan de la porte se refermant lorsque Winstead quitte la pièce. Après le fondu au noir, des informations apparaissent à l'écran : Melvin Purvis a quitté le FBI un an plus tard et s'est donné la mort en 1960; Billie Frechette fut relâchée en 1936 et vécut le reste de sa vie au Wisconsin. Bien que le générique débute avec la pièce instrumentale, Mann y insère au milieu du générique un couplet de la chanson *The Last Round-up* de Billy Hill, interprétée durant le film par le personnage de Dillinger. Bien que la chanson ne soit pas interprétée par l'acteur Johnny Depp qui personnifie Dillinger, les paroles n'en sont pas moins éloquentes dans le cadre de notre recherche :

*Git along little doggie, git along, git along / I'm heading for the last round up / To the far away ranch of the Boss in the sky
/ Where the strays are counted and branded there go / I'm heading for the last round up*

Dans les commentaires audio de Michael Mann, le réalisateur prétend que Dillinger et l'agent Winstead sont de la même trempe et que, bien qu'ils aient été placés par la vie de chaque côté de la

clôture, la situation aurait très bien pu être inversée. Pour Mann, les conditions de détention des prisonniers à l'époque ne permettaient pas de réformer les esprits criminels, bien au contraire. Dans les commentaires audio sur cette production, Mann explique que sa vision de la destinée criminelle de Dillinger avait certainement plus à voir avec les circonstances auxquelles il a été confronté, qu'à son tempérament véritable. Le finale de *Public Enemies* permet également par certains éléments de conserver une vision nuancée de ce personnage, contrairement aux deux autres films analysés précédemment.

4.10.4 Discours idéologique

Rares sont les cas où le visage ensanglanté des acteurs sont présentés d'aussi près. Il nous semble également opportun de mentionner que Dillinger est sur le ventre, contrairement à la position dorsale pour les héros, ce qui semble la posture déterminée pour les criminels morts (*Public Enemy*) contrairement à la position dorsale pour les héros.

Longtemps considéré comme un héros, Dillinger aura su tirer profit des médias de son vivant, et sa mort le fera entrer dans la mythologie des grands criminels de l'époque. Le film, qui est une relecture de l'histoire habilement esthétisée par Mann, contribue par l'interprétation de Johnny Depp à revamper le mythe. Le scénario met en scène un Dillinger astucieux qui défie l'autorité et se joue des policiers. Dillinger a le beau jeu dans le rôle du fugitif; les policiers paraissent brutaux, irréfléchis et, dans une certaine mesure, simples d'esprit. Ce n'est qu'à la mort de Dillinger que Mann présente des policiers efficaces (Purvis et Winstead) et humain (Winstead). Dans ce cas-ci, oui le criminel est châtié, mais son humanité lui confère un statut particulier.

Conclusion sur *Public Enemies*

Il aurait été préférable d'analyser une version actuelle de *Scarface*; *Universal* travaille actuellement cette nouvelle mouture. La chanteuse Rihanna est d'ailleurs dans la mire des producteurs pour reprendre le rôle tenu par Michelle Pfeiffer dans la version de De Palma⁶³⁸. On peut présumer que la prochaine production portera sur l'univers criminel afro-américain.

⁶³⁸ Isabelle Hontebeyrie, "Rihanna dans le remake de Scarface ?", <http://tvanouvelles.ca/cn/artssetspectacles/general/archives/2012/08/20120831-113018.html>, (3 septembre 2012).

Si le film de Mann n'est pas une reprise du thème de l'ascension d'un immigrant américain qui carbure au rêve américain, il permet tout de même de mettre en exergue certains traits communs propres au genre des films de gangsters.

4.11 *Titanic* (James Cameron, 1997, 20th Century Fox/Paramount, 185m)

4.11.1 Mise en contexte

J'ai voulu faire un film qui rendrait la vie à l'événement et l'humaniserait; moins une fiction documentaire que la conscience de l'histoire vivante. Je voulais placer le public à bord durant les dernières heures du navire, pour vivre la tragédie dans toute l'horrible fascination de sa grandeur.⁶³⁹

Ce film constitue un cas à part dans l'histoire du cinéma. Le financement de ce qui était à l'époque le plus grand budget jamais investi dans un film nécessitera l'association de deux *majors* pour assurer son achèvement. *Paramount* et *20th Century Fox* établiront un partenariat⁶⁴⁰ pour ce film, dont le budget initial explosera de 70 %. La *Paramount* se chargera de la distribution de *Titanic* aux États-Unis et la *Fox*, de sa diffusion à l'échelle internationale. L'aventure en vaudra la peine puisque le film, dont le seuil de rentabilité était fixé à 400 millions de dollars, sera le premier de l'histoire à franchir la barre de dollars en recettes. Ajoutons que la présentation en version 3D cette fois, lors d'une deuxième sortie en salle à l'occasion du 100^e anniversaire du naufrage, a permis d'ajouter plus de 200 millions aux recettes de sa sortie originale⁶⁴¹.

Cameron a investi des années à la recherche afin de s'assurer de la véracité de la reproduction du navire et de son naufrage. Même si le récit repose sur un événement historique, l'histoire principale de *Titanic* est en fait l'histoire d'amour de Jack Dawson et de Rose. La direction artistique assure une minutie dans les menus détails : vaisselle, bijoux, luminaires, etc. Les acteurs furent entraînés à adopter le langage corporel de l'époque. Le scénario s'inspire des nombreuses anecdotes tirées des événements du 15 avril 1912, où plus de 1500 passagers ont péri. La réalisation du film constituera un défi important pour Cameron. Pour donner une idée de la pression que le projet pouvait représenter pour lui, un de ses proches a utilisé la métaphore suivante :

⁶³⁹ Cécile Berger, *L'histoire des plus grands succès du cinéma*, Montréal, Les Éditions internationales Alain Stanké, 2003, p.177.

⁶⁴⁰ Financement à parts égales et un partage des profits 50/50 sur le film et les produits dérivés (bande originale sur CD, cassettes vidéo, transmissions TV) (Source : Paula Parisi, *Titanic; L'histoire du film de Cameron*, Paris, Presses de la Cité, 1998, p.148).

⁶⁴¹ Pamela McClintock, "Box Office Report : *Titanic* 3D Jumps \$200 Millions in Only 12 Days", <http://www.hollywoodreporter.com/news/titanic-box-office-james-cameron-312497>, (29 septembre 2012).

La prochaine fois que vous irez à Los Angeles, regardez le plus haut gratte-ciel que vous pourrez rencontrer. Voilà quelque chose qui coûte 200 millions de dollars. Maintenant, imaginez que vous pouvez le retourner et le porter comme un chapeau. Tout le poids de l'immeuble sur votre tête et vos épaules. Cela vous donnera une idée de la situation où se trouve Cameron. C'est une pression énorme, surtout si vous essayez de bien faire.⁶⁴²

Pour reconstituer le navire, Cameron a fait construire un studio avec un bassin de plus de 65 000 mètres cubes au Mexique, dans la Baja California, ainsi qu'une réplique du navire dont la taille était de 90 % du *Titanic*. Cameron aura également recours à un logiciel secret de l'armée pour produire des images de synthèse afin de « montrer ce que le film traditionnel ne peut traduire et servir avec la plus grande exactitude, à savoir la destruction de petits objets au moment du naufrage : comment le bois se fend, comment le métal éclate, comment le verre explose...⁶⁴³».

Il fallait une ambition peu commune pour s'attaquer à un projet cinématographique semblable. Construire un bassin, refaire le navire presque à l'échelle, tenter de reproduire le naufrage avec l'expertise disponible à l'époque, diriger une équipe de tournage impressionnante, tout en supportant la pression des producteurs, nécessitaient une force de caractère incroyable - comme en fait foi cette boutade de Quentin Tarantino :

Cette personnalité de Hollywood vient à décéder et monte au ciel. Quand l'homme arrive aux portes du paradis, il aperçoit, par la grille, quelqu'un tout en haut d'une grue en train de manipuler une caméra. « Je ne savais pas que James Cameron était mort », dit-il. « Non, répond saint Pierre, c'est Dieu. Il croit qu'il est James Cameron. »⁶⁴⁴

Avec ce film, Cameron souhaitait donner la possibilité au spectateur de vivre l'expérience à l'échelle humaine. De son propre aveu, les films historiques insistent beaucoup sur les différences entre les époques. Avec *Titanic*, l'ambition était de permettre aux spectateurs de comprendre les motivations et réactions des passagers, et de vivre « une expérience subjective de l'événement⁶⁴⁵».

La première version du film présentée à un groupe-test était d'une durée de trois heures et vingt-deux minutes⁶⁴⁶. Ce public de 500 spectateurs a rempli un questionnaire particulièrement positif sur les interprétations et leurs scènes préférées portaient dans une grande mesure sur les scènes entre les acteurs Winslet et DiCaprio⁶⁴⁷. Cameron fut rassuré de voir que les scènes du naufrage étaient au sixième rang du palmarès dressé par les spectateurs; le film avait donc réussi à toucher le public intimement.

⁶⁴² Paula Parisi, *Titanic; L'histoire du film de Cameron*, Paris, Presses de la Cité, 1998, p. 13.

⁶⁴³ Berger, *op.cit.*, p. 179.

⁶⁴⁴ Quentin Tarantino cité dans Parisi, *op.cit.*, p. 231.

⁶⁴⁵ Parisi, *op.cit.*, p.17.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 260.

Deux autres projections-tests furent organisées à partir d'une liste de spectateurs qui disaient avoir aimé des films comme *Braveheart* (Mel Gibson, 1995) et *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990). Elles permirent au réalisateur d'élaguer certaines scènes qui ne plaisaient pas au public : scène de poursuite, captation sous-marine de l'épave. Il semble que la fin du film ait été modifiée et qu'une fin alternative ait existé. Nous n'avons toutefois trouvé aucun document à ce sujet pour confirmer cette hypothèse.

Comme plusieurs journalistes de l'époque de la sortie du film l'ont noté, le projet avait tout pour rappeler l'histoire du célèbre navire. Projet ambitieux reposant sur des investissements colossaux⁶⁴⁸, le navire comme le film se sont construits dans la mire des détracteurs. Certains critiques ont même envisagé des destins identiques et que le film serait un échec monumental, ce qui ne s'est pas avéré.

Le navire *Titanic* original a été construit avec un budget de l'époque évalué à 7,5 millions de dollars (environ 300 millions de dollars en 1998⁶⁴⁹). Il faut également mettre en perspective le fait que sa première traversée de l'Atlantique n'était pas à la portée de tous : selon la journaliste Paula Parisi, les billets de première classe se vendaient approximativement 3 100 \$⁶⁵⁰ et les billets de troisième classe, 32 \$⁶⁵¹. Un voyage sur ce navire de luxe, qui surpassait en grandeur tout ce qui avait été construit auparavant, représentait à l'époque une aventure de la modernité puisque le bateau était considéré insubmersible de par sa construction imaginée et conçue avec un système de caissons étanches pour résister aux impacts avec des icebergs.

Durant cette première traversée d'avril 1912, plusieurs impairs ont créé une situation irréversible qui ont causé son naufrage. Comme le rapporte Parisi dans son livre *Titanic ; L'histoire du film de John Cameron*, la mer particulièrement calme a nui au repérage des icebergs, les jumelles pour prévoir les impacts avaient été égarées, les alertes des autres navires n'ont pas été considérées par l'équipage et le propriétaire de la compagnie *White Star Line* n'a rien aidé en exigeant que le navire tente de franchir l'Atlantique en battant le record de vitesse détenu par un autre navire de l'entreprise, l'*Olympic*⁶⁵².

Filant à vive allure, le *Titanic* a heurté un iceberg qui n'a pu être détecté à temps par l'équipage. Le navire, avec une vitesse de 23 nœuds, avait dévié de sa route à 800 mètres de l'iceberg pour éviter

⁶⁴⁸ Les journées de tournage impliquaient des budgets de l'ordre de 250 000 \$. Le contrat entre la Fox et la Paramount prévoyait une répartition des recettes 50/50 jusqu'à ce que le film permette de récupérer ces investissements; il était convenu au contrat que la Fox pouvait ensuite espérer toucher 60 % des profits. Le pari était risqué pour un film d'une telle durée, dont chaque minute avait coûté un million de dollars.

⁶⁴⁹ Parisi, *op.cit.*, p. 79.

⁶⁵⁰ Environ 124 000 \$ en dollars de 1998.

⁶⁵¹ Environ 1 300\$ en dollars de 1998.

⁶⁵² Parsisi, *op.cit.*, p. 79.

une collision frontale. Pour certains analystes, une collision frontale lui aurait probablement été moins dommageable.

À l'heure de l'impact, la plupart des passagers dormaient. Comme le rapporte Parisi, « la plupart des passagers furent moins frappés par la violence de l'impact que par la disparition soudaine du bruit des machines » lorsque les moteurs furent coupés⁶⁵³. Comme on le considérait navire insubmersible, plusieurs passagers de première classe ne se sont pas inquiétés de la collision. C'est dans les étages inférieurs, occupés par les troisièmes classes, que l'accident inquiéta davantage. C'est en effet dans ces étages que les rapports de l'accident confirmèrent que des passagers ont péri prisonniers des grilles qui avaient été fermées à clé. L'aspect de la disparité des chances de survie selon les classes est au cœur du récit de Cameron et cette hypothèse est documentée, comme nous le verrons plus tard dans l'analyse du discours idéologique:

Une femme voyageant en première classe avait près de cent chances sur cent de survivre [...] Un homme voyageant en troisième avait une chance sur huit de s'en sortir. Les proportions sont très simples. Si vous êtes un homme en première classe vous n'êtes pas trop gâté. Une chance sur deux. Pour une femme en première classe, les chances sont à 98 % favorables. Pour une femme en troisième classe, le chiffre tombe à 50 %, et pour un homme en troisième classe ça devient du 10 à 15 %.⁶⁵⁴

Sur les 2 235 passagers, soit 1 320 passagers et 915 employés de la *White Star Line*, seulement 705 personnes ont survécu⁶⁵⁵. L'enquête démontra que les bateaux de sauvetage ne pouvaient accueillir plus de 1 178 personnes⁶⁵⁶.

4.11.2 Résumé des scènes finales

Le naufrage du *Titanic* est amorcé depuis un moment, Jack et Rose sont à la poupe du navire. Cette partie du navire est aspirée dans l'océan. Les deux protagonistes tentent de remonter à la surface de l'eau, mais seule Rose y parvient, Jack est entraîné par le courant. Autour de Rose, des centaines de personnes se démènent dans les eaux glacées. Un homme prend appui sur la tête de Rose pour demeurer à la surface. Jack surgit au bon moment et libère Rose de son agresseur.

Jack tente ensuite de tirer Rose à l'écart du groupe. Ils trouvent une pièce de navire sur laquelle ils pourraient monter, mais se rendent toutefois compte que seule Rose peut demeurer sur ce flotteur

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 81.

improvisé. Plus loin, des survivants dans les chaloupes de sauvetage se querellent sur la possibilité et le danger de tenter de sauver d'autres passagers avec leur embarcation.

Un canot de sauvetage s'approche de Jack et de Rose. Les deux se tiennent par la main. Jack est en hypothermie, le corps pratiquement entièrement dans l'eau à l'exception de la tête. Rose se rend compte que Jack est décédé. Rose ouvre la main et laisse partir le corps de Jack au fond de l'océan. Elle glisse ensuite dans l'eau et prend le sifflet d'un homme décédé afin d'appeler les secouristes, qui viennent rapidement à sa rescousse. Rose trouve refuge sur le navire *Carpathia*. Arrivée aux États-Unis, elle se présente aux autorités comme étant Rose Dawson, empruntant le nom de Jack.

À l'époque contemporaine, Rose marche pieds nus sur le pont du bateau des chercheurs de trésor et elle lance le collier (avec la pierre précieuse *Cœur de l'océan*) dans l'eau. (Ellipse) Entourée de photos résumant sa vie, Rose gît dans son lit, décédée. NOIR

Travelling dans l'épave du *Titanic*, qui s'illumine et reprend ses couleurs d'antan. Des portes s'ouvrent, une multitude de passagers attendent Rose et la saluent chaleureusement. En haut de l'escalier, de dos et face à l'horloge, Jack l'attend et lui tend la main, les deux s'enlacent. Rose a repris son visage de jeune fille. Ils s'embrassent, la foule les applaudit. La caméra tourne en plan large vers le haut de la verrière, la lumière blanche éblouit. Fondu au noir. GÉNÉRIQUE

4.11.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

4.11.3.1 La mort de Jack

Dans une lumière bleue, Jack et Rose sont immergés dans les eaux glacées de l'Atlantique. Jack, d'une lucidité et d'une efficacité déconcertantes, tente de rassurer Rose par des paroles optimistes. Alors que Rose semble faire ses adieux à Jack, celui-ci l'empêche de céder au pessimisme "*Don't you say good-byes. Not yet. Do you understand me?*" Jack va même jusqu'à prophétiser le futur de Rose pour la rassurer :

"Listen, Rose... you're going to get out of there. You're going to go on. And you're going to make lots of babies and you're going to watch them grow. You're going to die an old... and old lady warm in her bed. Not here. Not this night. Not like this. Do you understand me?"

Jack emploie ses dernières forces à faire promettre à Rose qu'elle survivra, peu importe les obstacles. Ce sont d'ailleurs les dernières répliques du personnage de Jack, confirmant le caractère

pugnace de celui qui fait tout pour sauvegarder si ce n'est sa vie, LA vie. Un peu comme James Ryan dans *Saving Private Ryan*, Rose devra sa vie au sacrifice d'un autre, mais ici, *in extremis*.

Jack: *Winning that ticket, Rose, was the best thing that ever happened to me. It brought me to you... and I'm thankful for that, Rose. I'm thankful. You must... You must... You must do me this honor — you must promise me that you'll survive that you won't give up no matter what happens, no matter how hopeless. Promise me now. Rose and never let go of that promise.*

Rose: *I promise.*

Jack: *Never let go.*

Rose: *I will never let go. Jack. I'll never let go.*

Les dernières paroles rassurantes de Jack seront interrompues par des séquences des membres de l'équipage qui cherchent des survivants, un peu plus loin sur le plan d'eau. Cameron ne nous présente pas la mort de Jack. Lorsque la caméra, en plan aérien effectue un mouvement descendant et revient sur les deux personnages, ils se tiennent encore par la main mais Jack apparaît rapidement immobile dans les eaux glacées. Rose chante avec peu d'énergie "*And it's up she goes. Up she goes.*⁶⁵⁷", que Jack lui avait chanté avant qu'ils échangent leur premier baiser sous les étoiles.



Figure 4.108 Plan descendant (*Titanic*)

Rose sort de sa torpeur en entendant les appels des équipes de sauvetage : elle se tourne vers Jack et constate qu'il est sans vie. Les yeux paisiblement fermés, les sourcils et les cheveux glacés, Jack semble endormi. La main de Jack est figée sur celle de Rose; pour trouver du secours elle doit se défaire de son emprise.



Figure 4.109 Jack décédé. (*Titanic*)

⁶⁵⁷ Tiré de la pièce musicale *Come Josephine, in My Flying Machine* d'Alfred Bryan et Fred Fisher (1910).

Une fois libérée, elle assiste impuissante à l'immersion du corps de Jack, qui sombre dans les profondeurs. Le corps de son amoureux descend tranquillement et sa main semble se redresser pour lui faire un dernier au revoir. Puis le corps disparaît complètement de l'écran.



Figure 4.110 Jack sombre au fond de l'eau, la main tendue (*Titanic*)

Lorsque Rose revient sur les lieux du naufrage des années plus tard et qu'elle raconte pour la première fois de sa vie le récit de sa rencontre avec Jack, ses auditeurs sont étonnés d'apprendre l'existence de ce passager qui ne figurait sur aucune liste officielle du *Titanic*. Les dernières paroles de Rose parlent de Jack : " *He exists now only in my memory* ".

Pour Thomas Frank qui a fait l'analyse du film pour le *Monde Diplomatique*, on peut aussi avancer l'hypothèse que Cameron a peut-être évoqué la relation de Jack et de Rose par procuration⁶⁵⁸. En effet, le critique Frank prétend que le personnage du chef de l'équipe de recherche sous-marine à l'époque contemporaine rappelle Jack par la teinte et la coupe de ses cheveux, sa fougue et son sens intuitif. La fin du film quant à elle laisse croire qu'il y aura un rapprochement amoureux entre ce personnage et la fille de Rose sur le pont du bateau de l'équipe de recherche. Le lien filial permet ainsi de réaliser à l'époque contemporaine ce qui fut impossible des décennies auparavant.



Figure 4.111 La petite-fille de Rose avec le chasseur de trésor du Titanic (*Titanic*)



Figure 4.112 Jack et Rose en 1912 (*Titanic*)

⁶⁵⁸ Thomas Frank, « *Titanic* et la lutte des classes », *Manière de voir*, N°88, août-septembre 2006, p. 64-66.

4.11.3.2 La mort de Rose

Rose retourne au lieu de sa première rencontre avec Jack, là où elle avait songé au suicide, ce qu'il avait réussi à l'empêcher. Pieds nus, dans sa robe de nuit, Rose desserre la main et laisse tomber à l'eau le « cœur de l'océan ». Le bijou tombe lentement au fond, comme Jack un peu plus tôt.

Entourée de photos qui illustrent tout ce que Jack avait prophétisé de la vie de Rose avant de mourir : photos de la famille qu'elle a eue, chevauchant un cheval, en aviatrice, etc. Rose donne l'impression d'avoir eu une vie bien remplie, faite d'audace et d'aventures tel que Jack lui avait intimé. Rose a vécu la vie d'une femme du XX^e siècle, libre, autonome et épanouie.



Figure 4.113 Photos de la vie de Rose (*Titanic*)

Paisiblement endormie, Rose meurt dans son sommeil, près du lieu où Jack est également décédé. La caméra effectue doucement un mouvement près des yeux de Rose, puis plonge dans le noir du décor. La caméra, qui paraît flotter, poursuit sa course dans ce qui semble l'épave du *Titanic*. Le navire reprend ses couleurs d'antan alors que les lieux s'illuminent d'une lumière blanche diffuse. La caméra effectue un virage révélant ainsi deux portiers qui ouvrent la porte, laissant découvrir une foule massée de part et d'autre qui accueille la caméra avec de larges sourires bienveillants. Ce comité d'accueil semble formé de passagers décédés dans le naufrage.



Figure 4.114 Comité d'accueil post-mortem (*Titanic*)

La caméra poursuit sa course et révèle la silhouette d'un homme, de dos, observant l'horloge. Au même endroit où Rose et Jack s'étaient donné rendez-vous lors de leur première rencontre⁶⁵⁹, Jack se tourne et tend la main à la caméra. La main de Rose jeune apparaît, révélant ainsi que le travelling des dernières secondes nous avait placés dans la peau de Rose dans ce plan subjectif. Rose et Jack s'enlacent et s'embrassent, alors que la foule qui les entoure les ovationne.



Figure 4.115 Retrouvailles de Jack et Rose (*Titanic*)

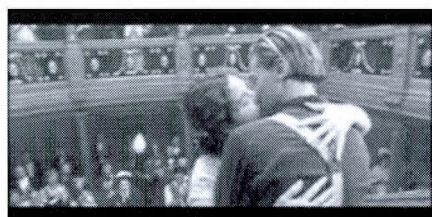


Figure 4.116 Retrouvailles de Jack et Rose (*Titanic*)

La caméra continue d'effectuer un mouvement rotatif autour des amoureux et s'incline légèrement vers le haut. La lumière blanche diffuse de la verrière du *Titanic* éblouit complètement l'objectif de la caméra, puis l'image se fond au noir pour le défilement du générique sur la légendaire chanson *My Heart Will Go On*, interprétée par Céline Dion. Le texte de cette chanson semble évoquer l'amour au-delà du monde physique pour les deux protagonistes : " *Every night in my dreams/I see you, I feel you/That is how I know/You go on.*" Que, malgré la distance entre les deux, leur amour demeurerait bien vivant : " *Near, Far/ Wherever you are/I believe that/The heart does go on.*" L'amour peut ainsi survivre au-delà d'une vie : " *Love can touch just one time/And last for a life time/And never let go/Till we're gone*". Que cet amour est par extension éternel : " *We'll stay Forever this way/You are safe in my heart/And my heart will Go on and on.*" La poésie de la chanson finale permet en fait de confirmer nos intuitions quant à la conclusion du film...

4.11.4 Discours idéologique

Il s'agit en fait comme s'il [Jack] était un émissaire de Dieu envoyé pour sauver Rose de la chute. Et ce geste va passer par le sacrifice. Un don de lui-même total, puisqu'il lui laisse sa place sur le radeau, mais plus symboliquement, parce qu'il ne continuera à vivre qu'en elle, dans son souvenir et dans son cœur, et qu'elle ira jusqu'à revêtir son identité sous le nom de Dawson, de la même manière qu'elle revêt un manteau d'homme comme lui l'avait fait auparavant. Et parce qu'il lui communique son amour de la vie, et son courage. Une fois qu'il a arraché à la jeune fille sa promesse, celle de ne jamais renoncer, il a un petit sourire énigmatique, comme s'il tenait enfin sa victoire. Il peut enfin s'en aller, car sa mission est accomplie. Le plan où le corps de Jack s'enfonce dans le néant, sous la poussée de Rose, est à mettre en parallèle avec le premier plan du film : c'était bien évidemment Jack, la lumière intense qui nous a approchés, et qui

⁶⁵⁹ Ce rendez-vous fixé par Jack : « *Make it count.* »

disparaît maintenant au plus profond de la nuit. Si l'on suit cette hypothèse, *Titanic* serait donc à interpréter comme une parabole messianique, l'histoire d'un sauveur incarné sur Terre pour sauver une jeune fille, ce qui est une manière de sauver l'humanité entière. L'histoire parvenue à son terme, elle contient alors exactement le contraire de ce qui était annoncé. *Titanic* n'est pas l'histoire d'un naufrage, mais d'un sauvetage.⁶⁶⁰

Comme le suggère l'auteur de cette analyse du scénario de *Titanic*, le film semble porteur d'un discours religieux au sens large. Bien que l'analyse faite par le réalisateur et *storyboarder* Sylvain Rigollot semble étonnante, voire excessive, nous avons trouvé plusieurs éléments qui permettent de souligner l'aspect chrétien du récit. Il nous semble utile ici de mentionner que James Cameron n'est, selon la journaliste Paula Parisi, « ni superstitieux ni particulièrement croyant⁶⁶¹ ». Le film paraît pourtant truffé de références religieuses et, son finale est teinté d'un caractère eschatologique.

Le personnage principal masculin porte le nom de Jack, proche du Jake, le personnage principal d'*Avatar* étudié précédemment. Le fait que ces deux films mettent de l'avant des homonymes n'est probablement pas fortuit, ne serait-ce que dans les identités des deux héros. Ici, Jack est présenté comme un orphelin, qui n'apparaît sur aucun rapport officiel et dont seule Rose semble pouvoir confirmer l'existence; elle, qui doit la sauvegarde de la sienne à Jack : il apprend à Rose à se tenir les bras en croix à la proue du navire pour se sentir libre et « Reine du monde ». Comme s'il projetait sur elle la fantaisie de se hisser de son propre anonymat. Lorsque Rose raconte, à l'époque contemporaine, son aventure avec Jack, elle explique qu'il l'a sauvée : "*He saved me in every way that a person can be saved.*" Jack semble aussi avoir un pouvoir sinon de prophétiser l'avenir, du moins de le décrire positivement, comme nous l'avons mentionné un peu plus tôt, en prédisant la vie de Rose, et la façon qu'elle mourrait.

Des éléments retenus pour évoquer la fatalité de l'accident et le caractère religieux que le réalisateur semble lui prêter par la trame de son film, mentionnons la messe chrétienne sur le bateau avant l'accident, où les passagers qui y assistent entonnent: "*Protect them by Thy guardian hand/From every peril on the land/O spirit whom the Father sent/To spread across the firmament/O wind of heaven by Thy might/Save all who dare the eagle's flight/And keep them by Thy watchful [...] fire and foe/Protect them/Oh, hear us when we cry to Thee/For Those on Peril On the Sea*". Le spectateur connaît l'issue du voyage; ce chant souligne le caractère tragique des événements inéluctables qui viennent, mais aussi la question de la protection divine.

⁶⁶⁰ Sylvain Rigollot, *Méthodologie du scénario Titanic; Procédés narratifs utilisés pour faire vibrer des millions de spectateurs*, Paris, Éditions Dixit, 1998, p. 156-157.

⁶⁶¹ Parisi, *op.cit.*, p. 301.

Lorsque le naufrage est bien enclenché, les musiciens d'un petit orchestre de chambre décident d'interpréter sur le pont "*Nearer, My God, To Thee*". Cette pièce musicale relève depuis des décennies du mythe du *Titanic*. En fait, un orchestre a bel et bien fait le choix de jouer sur le pont, mais on ne sait pas pour combien de temps et surtout ce qu'ils ont joué⁶⁶². Les interprètes, ayant trouvé la mort avec les autres victimes, le choix musical relève maintenant de la légende. D'après les témoins, ils ont plutôt joué de la musique, dite légère (valse, ragtime), et des succès de l'époque⁶⁶³.

C'est à l'arrivée du *Carpathia* avec les rescapés que la rumeur se construira autour de cet orchestre, qui aurait bravé la situation pour entonner *Nearer, My God, to Thee*. En fait, l'idée qu'un orchestre ait joué cette pièce paraît absurde puisque, selon un colonel présent sur le navire : ce geste aurait été perçu comme « un manque de tact absolu d'évoquer ainsi une mort imminente, car cela risquait de déclencher la panique, ce que l'on cherchait justement à éviter⁶⁶⁴ ». Le reporter et écrivain Walter Lord fait également état d'une analyse musicologique de ce mythe et, selon lui, il existe trois variantes de ce cantique qu'on soit anglican, catholique ou méthodiste. Comme les témoins étaient Américains et Britanniques, il serait étonnant que l'orchestre ait pris le temps d'interpréter les trois variations. *Le New York Times* a quant à lui prétendu que l'orchestre a interprété un autre cantique intitulé *Autumn*, alors qu'il s'agissait probablement d'une valse populaire à l'époque, composée par Archibald Joyce. Bref, la légende a surtout permis d'écouler, après le naufrage, 50 000 exemplaires des partitions de *Plus près de toi, mon Dieu* en France⁶⁶⁵.

La plongée du navire dans l'océan est rythmée par les psalmodies d'un prêtre qui scande des extraits bibliques. Il semble que parmi les passagers de deuxième classe, il y avait un prêtre catholique nommé Thomas Byles. Celui-ci aurait entendu des confessions pendant que le navire coulait. Il aurait aussi récité des prières avant de périr avec les autres victimes⁶⁶⁶. Dans le film, alors que les passagers courent dans tous les sens, le pasteur récite ses versets avec détermination. Ces scènes rappellent les classiques images de films findumondistes hollywoodiens, comme *2012* (Roland Emmerich, 2009) et autres films apocalyptiques, où la panique s'empare de la foule avant l'anéantissement du monde. Les répliques du père Byles semblent illustrer la fin des temps :

"Yea, though I walk through the valley of the shadow of death [...] Holy Mary, mother of God pray for us sinners now and at the hour of our death. Amen [...] I saw a new heaven and a new earth. When the first heaven and the first earth had passed away and there was no more sea. [...] And He shall dwell with them and they shall be His people and the God

⁶⁶² Walter Lord, *Les secrets d'un naufrage*, Paris, L'Archipel, 1998, p. 121.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁶⁵ Philippe Masson, *Le Titanic*, Éditions Tallandier, Paris, 1998, p. 85.

⁶⁶⁶ Simon Adams, *La tragédie du "Titanic"*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 40.

Himself shall be with them. [...] And God shall wipe away the tears from their eyes and there shall be no more death. Neither shall there be sorrow or crying. Neither shall there be any more pain for the former world has passé."

À la fin des répliques religieuses, le corps d'une femme vêtue de blanc est présenté flottant sur l'eau, comme si elle effectuait une douce ascension.



Figure 4.117 Victime du Titanic (*Titanic*)

Lorsque Rose parle des pertes humaines du *Titanic* à la fin du film, elle résume les faits avec un langage qui s'apparente au discours religieux:

"1500 people went into the sea when Titanic sank from under us. There were 20 boats floating nearby and only one came back. One. Six were saved from the water myself included. Six... out of 1500. Afterward, the 700 people in the boats had nothing to do but wait... wait to die, wait to live... wait for an absolution that would never come."

Dans la séquence finale, Rose retrouve Jack parmi les personnages décédés qui étaient sympathiques. Ceux qui étaient agressifs, colériques et malhonnêtes ne sont pas de la scène finale. Le monde dans lequel Rose retrouve Jack est expurgé du mal. Tous ont un sourire béat, comme s'il ne manquait plus qu'elle pour compléter le groupe.

Rose et les autres survivants sur le *Carpathia* arrivent à New York sous la pluie (encore de la pluie pour marquer une transition). Cameron présente Rose découvrant la statue de la Liberté filmée en contre-plongée.



Figure 4.118 Arrivée à New York (*Titanic*)

C'est également durant cette séquence que Rose s'identifie auprès de l'agent de l'immigration comme Rose Dawson. Elle prend ainsi le nom de famille de Jack, ce qui marque métaphoriquement

leur union et perpétue sa mémoire. Sous la pluie, au pied de la statue de la Liberté, Rose accède à la liberté, délivrée de son fiancé colérique et affranchie de sa mère contrôlante.

Pendant le naufrage, une mère de troisième classe, qui avait promis à ses enfants qu'il y aurait un espace pour eux lorsque les passagers de première auraient pris place dans les embarcations de secours, borde paisiblement ses enfants en leur narrant la légende tirée de la mythologie celtique de *Tir Na Nog*. Ce conte populaire du Moyen Âge raconte une île où les héros irlandais trouvent refuge. Cette île est un lieu où la maladie et la mort n'existent pas. Ce monde est en fait un lieu de jeunesse et de beauté infinie puisque la notion du temps y est abolie et que la faim et la soif n'existent pas : "*And so they lived happily together for 300 years in the land of Tir Na Nog the land of eternal youth and beauty.*"

Selon les journalistes Robin Gardiner et Dan Van Der Vat, la question des classes sur le *Titanic* ne s'est pas arrêtée au naufrage. En effet, les deux auteurs disent que certains recours intentés après le naufrage présentent des particularités liées aux classes. La prime maximum accordée pour un mort durant le naufrage a été fixée à 50 000 \$ pour une personne de première classe et à 1000 \$ pour un émigrant⁶⁶⁷. La *White Star*, propriétaire du navire, versa 100 livres *sterling* au père d'une victime de troisième classe; certaines victimes immigrantes ne reçurent aucune compensation.

Le scénario de Cameron aborde la question des classes, mais en surface. Même si le récit s'articule sur les disparités et les oppositions entre les passagers de première et de troisième classes, rien dans *Titanic* ne permet d'affirmer qu'il y a un discours sur la question des classes au-delà de l'injustice des disparités dans le confort sur le navire et des inégalités des chances dans le sauvetage. Comme le souligne Thomas Frank dans un texte publié dans *Le Monde Diplomatique*, « le contenu de classe du film n'a qu'un rapport éloigné avec la vie des personnages que ce long métrage prétend évoquer⁶⁶⁸ ».

Le film aurait pu s'attarder sur la condition de vie des employés de la *White Star*, la dynamique hiérarchique sur le navire ou encore sur la situation économique qui attendait les passagers de troisième classe; ces passagers ne sont en fait que des voyageurs vers le rêve américain auquel on ne donne pas de visage.

Titanic navigue plutôt dans les stéréotypes primaires où les riches sont présentés comme blasés, coincés et malheureux, alors que les passagers de troisième classe savent profiter de la vie et faire en

⁶⁶⁷ Robin Gardiner et Dan Van Der Vat, *L'énigme du Titanic; Mystères et dissimulations...*, Paris, Éditions Michel Laffont, 1998, p. 378.

⁶⁶⁸ Frank, *op.cit.*, p. 64-66.

sorte que « chaque jour compte », comme Jack aime le répéter. Ce passager de troisième classe, qui ne figure sur aucune liste, montra à une jeune femme de première classe comment jouir de la vie. Pour Frank :

Titanic est aux classes sociales ce que les *Spice Girls* sont au féminisme. Pour faire résonner l'idéologie d'aujourd'hui dans une aventure remontant au début du siècle, Cameron a dû réinventer le concept de classes de façon à ce qu'il n'évoque ni les défilés du 1^{er} Mai ni les missiles qui paraient sur la Place Rouge, mais plutôt cette illusion qu'ont les enfants de la bourgeoisie américaine de jeter au vent leur gourme sociale chaque fois qu'ils assistent à un concert des *Grateful Dead* ou partent faire du sac à dos en Europe.⁶⁶⁹

Pas de critique véritable des classes dans *Titanic*. Si le film dépeint avec soin les conditions de vie sur le navire des différents types de passagers, le discours ne va pas plus loin. L'évacuation du navire et les injustices commises à l'endroit des passagers des classes inférieures provoquent bien évidemment l'indignation. Mais une fois que le *Carpethia* ramène les rescapés en Amérique, toute la question de classes semble avoir fondu comme un iceberg au soleil. Rose n'a qu'à choisir un nouveau nom pour sa nouvelle vie en Amérique, et le rêve sera à sa portée, sans que les questions des moyens pour réaliser ce rêve et de la classe sociale soient présentes. Les secours sur le *Carpethia* semblent être prodigués sans distinction pour l'ensemble des survivants. Comme si la question des classes avait également fait naufrage avec le *Titanic*. Ce qui fait dire à Frank :

Dans *Titanic*, la vision du progrès dans l'Atlantique Nord permet, en somme, de dissimuler que les réalités sociales fondamentales n'ont pas été à ce point bouleversées depuis 1912. [...] Mais le monde continue à nous diviser entre riches et pauvres avec une détermination qui n'a pas faibli. L'audace de dénoncer un ordre révolu permet aussi de faire oublier que, style mis à part, il continue.⁶⁷⁰

Le film présente une image romancée de l'évacuation du navire. Alors qu'on entend le traditionnel « les femmes et les enfants d'abord », il est plus juste de mentionner, selon les témoins de l'époque, que les places ont été gagnées en grande partie par les premiers arrivés.⁶⁷¹ Plusieurs rumeurs ont circulé sur le mystère du naufrage du *Titanic*. Il a été démontré que la *White Star* a payé des témoins pour éviter une condamnation pour négligence.⁶⁷² Certaines rumeurs de complot ont circulé au sujet du naufrage. L'une des plus tenaces a laissé croire que le navire qui a coulé était en fait un autre navire de la *White Star*, l'*Olympic*, qui aurait été « maquillé » pour que l'entreprise empoche une prime d'assurance avec ce navire moins performant⁶⁷³. Les légendes sur ce drame du XX^e siècle n'ont pas fini de courir.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 64-66.

⁶⁷⁰ Frank, *op.cit.*

⁶⁷¹ Gardiner, *op.cit.*, p. 176.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 13.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 13.

Conclusion sur *Titanic*

Dans le film précédant de l'acteur DiCaprio, *William Shakespeare's Romeo and Juliet* (Baz Luhrmann, 1996), l'acteur qui interprétait Roméo meurt dans les dernières scènes du film. Même chose pour Kate Winslet, qui interprétait aussi un personnage qui mourait dans *Hamlet* (Kenneth Branagh, 1996). Dans le cas de Roméo, le réalisateur a utilisé le truc des images inédites du film pour le présenter vivant après l'avoir montré mort, l'air presque endormi avec Juliette. Entourés de chandelles, les deux amoureux suicidés semblent paisiblement endormis, alors que la caméra effectue un mouvement ascendant au-dessus des deux dépouilles enlacées⁶⁷⁴.

L'histoire du *Titanic* est basée sur la notion de prise de risque et de sacrifice de Jack pour que Rose vive une vie épanouie. Cette vie, que Cameron nous résume en quelques images encadrées aux teintes sépia, montre une femme qui a réalisé une vie exceptionnellement riche pour l'époque. Rose nous est présentée comme une femme délivrée par les suites d'un amour romanesque et tragique.

4.12 *Troy* (Wolfgang Petersen, Warner Brothers, 2003, 162m)

4.12.1 Mise en contexte - L'américanisation d'un mythe

"Ancient Greeks, especially Homer's heroes, have been long prominent in the cultural and popular history of the United States, if not to the extent that the Romans have been. The early history of America readily lent itself to providing analogies to classical history or myth. The tradition of referring to The Iliad became prominent at several moments in nineteenth-century America, as the revolution of Texas from Mexico that culminated in the 1836 siege of the Alamo and in flare-ups of frontier violence, most famously the 1881 gunfight at the OK Corral. In between, the American Civil War (1861-1865) provided ample opportunities for references to the Iliad. The American tendency to draw ancient and specifically Homeric parallels to modern war as seen as resurgence in recent years in connection with World War II, the Korean War, and the wars in Vietnam and Iraq. Here are only a few examples, intended to indicate the broad range that such analogies may take. A recent translation of The Iliad has a photography of the American D-Day landing for its cover illustration."⁶⁷⁵

Comme nous avons pu l'exposer précédemment avec le film *300*, le film *Troy* a aussi été accueilli avec une bonne dose de scepticisme de la part des spécialistes de l'Antiquité. Compte tenu que

⁶⁷⁴ Le mouvement ascensionnel de la caméra est interrompu par des images de Roméo et de Juliette qui s'amuse tout sourire, et apparaissent surtout bien vivants et heureux. Quelques-unes de ces images nous semblent également inédites. Le réalisateur présente une dernière fois le couple enlacé et entouré de chandelles. L'image se fixe ensuite sur Roméo et Juliette s'embrassant sous l'eau, image qui se dissout dans un fondu au blanc. Après le fondu au blanc, Luhrmann présente la conclusion du récit avec les deux familles sous le choc du décès des deux amoureux.

⁶⁷⁵ Martin M. Winkler, "Troy : From Homer's *Iliad* to Hollywood Epic", Oxford, Blackwell Publishing, 2007, <http://ancientworldinfilmm.s3.amazonaws.com/Troy-FromHomerto%20Hollywood.pdf>, p. 2.

l'analyse scrupuleuse des anachronismes dans les films historiques est pour plusieurs historiens un hobby de prédilection, mettre en image le plus important mythe fondateur de la société occidentale ne pouvait se faire sans soulever l'ire des passionnés d'histoire. Comme le souligne en introduction la citation du professeur d'Antiquité de la *George Mason University*, Martin M. Winkler, les héros et l'imaginaire de Homère ont non seulement traversé les époques, mais ils ont également accompagné les États-Unis dans la construction de leur idéologie belliciste.

Sur l'américanisation de ce mythe, Winkler raconte d'ailleurs l'anecdote qui a conduit à la première réalisation cinématographique de *L'Iliade*. Le producteur hollywoodien Henry Cohn avait entendu parler de cette bonne histoire écrite par un certain Homère. Il a demandé à ses scripteurs de lui faire un résumé d'une page pour le lendemain. La légende veut qu'il ait beaucoup apprécié leur travail effectué durant la nuit, mais qu'il ait émis la réserve suivante : "*There are an awful lot of Greeks in it*⁶⁷⁶". Comme Hollywood peut tout arranger, ce n'est pas un détail semblable qui empêcherait une éventuelle adaptation. De toute façon, les productions hollywoodiennes nous ont habitués à entendre les Grecs avec des accents britanniques et parfois bien américains...

Le réalisateur d'origine allemande Wolfgang Petersen s'est inspiré du cycle homérique pour tirer un récit aux accents contemporains. Petersen, qui a étudié Homère lorsqu'il était plus jeune⁶⁷⁷, est loin d'être un néophyte et a le bagage nécessaire pour adapter ce récit. Ayant étudié au Johanneum à Hambourg, Petersen a reçu une éducation humaniste. Au cours de ses études des langues anciennes, soit le latin durant neuf ans et le grec pendant plus de six ans, il a étudié et traduit les textes d'Homère. Il a détesté ces leçons à l'époque, mais il admet avoir toujours apprécié *L'Iliade*.

Bien que plusieurs éléments ont échappé à la production par inadvertance - ou par choix esthétique, narratif ou idéologique - force est de constater que *Troy* est loin d'être étranger à la version créée par Homère. L'histoire de *Troy* emprunte donc des avenues tracées par Homère il y a plus de 2800 ans, tout en faisant écho à des guerres plus récentes et à la notion de guerre de l'époque contemporaine. Si les chefs de guerre de l'Antiquité ont été affublés d'épithètes pour les glorifier, ou au contraire les démoniser, nous pouvons trouver des exemples semblables de descriptions manichéennes dans des guerres plus récentes comme la Deuxième Guerre mondiale ou plus récemment avec la guerre en Irak. L'histoire des guerres est toujours soumise à une appropriation

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁶⁷⁷ Frederick Ahl, "Troy and Memorials of War" In "Troy : From Homer's Iliad to Hollywood Epic", sous la dir. de Martin M. Winkler, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 172.

populaire et une réinterprétation par les générations suivantes. Les grands conflits sont rapidement mystifiés et mythifiés par le pouvoir et le souvenir qu'on en fabrique pour les citoyens :

"Myth is the mind's substitute for history. Myth is compact memory; it removes the framework of time that separates events in a historical narrative and allows them to collapse randomly like scattered decks of cards, creating a new but asymmetrical pattern. The myth of Troy has come to define, and to be defined by, all subsequent wars. And because the Trojan War is mythic, it can be recalled in indefinitely different ways and retold through all kinds of memories of wars, recent or remote. Indeed, the varying ancient traditions of the Trojan War suggest that even the earliest versions have merged several different conflicts into one."⁶⁷⁸

Petersen semble jumeler les deux interprétations dans le scénario de son film. Comme Homère qui, réinterprétait les mythes de son époque, Petersen s'est approprié une culture millénariste pour en tirer un récit significatif pour les auditoires d'aujourd'hui. Pour Ahl, professeur de Littérature de l'Antiquité de l'Université Cornell: *"We won't get any real sense of Troy if we play the classics teacher and « correct » Petersen's « errors », as if he were a wayward schoolboy, against the canonical version of Homer's Iliad or some handbook of mythology⁶⁷⁹".* Nous sommes du même avis que Ahl, mais pour le bénéfice de notre travail, il convient de pousser la recherche au-delà des premières impressions.

4.12.1.1 L'adaptation cinématographique du poème d'Homère

"I can't measure up to Homer. His composition has survived for nearly three millennia and remains the world's most beautiful and mournful depiction of war. But the story of the Trojan War does not belong to Homer. The characters he employs were legendary long before he was born. Dozens of different versions of the war have been told, and my script ransacks ideas from several of them. The script is not, truly, an adaptation of The Iliad. It is retelling of the entire Trojan War story. So I'm not worried about desecrating a classic – Homer will survive Hollywood."⁶⁸⁰

Comme le mentionne le scénariste de *Troy*, David Benloff, Homère n'a pas inventé Achille, Agamemnon et Priam. Fort probablement pour se protéger des critiques, le film n'a jamais porté le nom de *L'Iliade*. Les grands auteurs du théâtre grec, Euripide, Eschyle et Sophocle, ont aussi utilisé les mythes racontés par Homère. Si Petersen a fait des choix et des modifications aux mythes tels que présentés par Homère, il en est de même pour Sophocle. Admettons tout de même que l'écart entre ces variations et l'épopée d'Homère augmente au fur et à mesure que les siècles nous en séparent, précisément à cause du contexte sociohistorique.

Les mythes sont remaniés; que ce soit à l'époque d'Homère, de la Grèce antique ou par le biais des *blockbusters*. Une des grandes différences entre les récits anciens et les films hollywoodiens selon

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁸⁰ Winkler, *op.cit.*, p. 9.

Ahl, est que les héros dépeints par Homère sont moins stéréotypés que ceux des films contemporains⁶⁸¹. La mythologie grecque regorge à cet effet de représentations de héros ou de dieux capables du meilleur comme du pire.

Pourtant, même si Petersen avait tenté d'être le plus près de l'époque où est campée l'action, il n'aurait pu trouver une source historique indiscutable. Les historiens de la période de l'Âge de bronze sont également divisés sur cette période. Homère lui-même ne disposait pas de données historiques irréfutables; il est donc abusif d'exiger de Petersen de faire preuve d'une acuité maniaque dans la reconstitution de l'époque.

Un des choix esthétique et narratif les plus importants de la version livrée par Petersen est l'évacuation des dieux du récit. Si l'appel aux dieux et à l'univers religieux est présent dans le film, les interventions divines et les manifestations des dieux en sont absentes. Si la représentation des dieux à l'écran avait pu affecter le parti pris réaliste du film par le réalisateur, leur absence souligne aussi la réinterprétation bien contemporaine du mythe par Petersen. Nous approfondirons ultérieurement cet aspect.

À prime abord, et ce, dans la plus pure tradition hollywoodienne, le casting de Brad Pitt dans le rôle d'Achille vient remodeler la figure du personnage en fonction des normes de cette industrie. La tradition homérique conférait plutôt à l'impitoyable guerrier un visage plus jeune. Avec l'interprétation de Brad Pitt, Petersen suggère un guerrier au sommet de son art plutôt qu'un guerrier plus jeune et moins expérimenté.

Le film écrit par David Benloff et Petersen modifie les destins de plusieurs personnages du récit d'Homère. Ces choix scénaristiques « ferment » le mythe d'une façon différente, bousculant ainsi la suite traditionnellement admise par Homère. Le film présente la mort de Ménélas dès la première partie, même si Homère ramenait Hélène avec lui après la mise à sac de Troie. Le roi Agamemnon est tué à Troie, alors que le récit d'Homère le fait assassiner par son épouse Clytemnestre après son retour à Mycènes. Pâris, quant à lui, échappe à la mort dans cette version hollywoodienne. Ces modifications s'inscrivent dans la logique du scénario, mais pour quiconque connaît *L'Iliade* et *L'Odyssée*, ces astuces scénaristiques rendent caduques la suite traditionnelle des mythes et ébranlent donc le socle d'une partie des grands récits grecs.

De façon générale, l'interprétation livrée par Petersen du patriotisme grec dans le film est incontestablement anachronique⁶⁸². L'ensemble des groupes qui se battaient à l'époque avec

⁶⁸¹ Ahl, *op.cit.*, p. 170.

Agamemnon ne le faisait pas sous les mêmes auspices que la représentation filmique, qui rappelle plutôt les coalitions contemporaines au nom de la démocratie.

Comme nous l'avons exposé dans une section précédente sur les mythes, ces récits empruntent de nouvelles voies selon l'auteur, le médium utilisé et le public à qui ils sont destinés. C'est donc dans les différences et les omissions qu'il faut chercher. Pourquoi certains personnages ont-ils été élagués? Pourquoi d'autres ont-ils été inventés? Que peut-on déduire d'une modification importante du récit? La sympathie du public est-elle orientée vers les Grecs? Les Troyens? L'issue du récit affiche-t-elle une morale dichotomique, ou nuancée? Encore une fois, le récit de Troie ayant traversé les siècles, les interprétations sont nombreuses et teintées de leurs époques. Winkler cite Goethe à ce sujet: "[*Visual arts*] should treat mythic-epic subjects not according to Homer but like Homer⁶⁸³". On comprend alors qu'il faut « lire » les nouvelles moutures des mythes dans cette optique.

Pour les passionnés d'histoire, les lieux de tournage révèlent des environnements très différents de la Troie de l'époque. Le film a en effet été tourné en partie au Mexique et au pays de Malte. À ce sujet, la forteresse de Troie est évidemment gonflée pour les besoins de la production hollywoodienne. La cité de Troie était certainement plus sobre. Les murs de la forteresse dans le film, qui semblent avoir plus de 40 pieds avec de hautes tours, relèvent de la fiction. À l'Âge de bronze, la technologie ne permettait pas de construire de tels remparts et les colonnes semblent sorties de périodes postérieures de plusieurs siècles. Quant à la ville basse de Troie, elle était ceinturée d'une tranchée qui constituait un des principaux moyens de défense de la cité. Ces tranchées, selon l'archéologue Manfred Korfmann, avaient probablement onze pieds et demi de large et approximativement six pieds et demi de profondeur⁶⁸⁴. Il aurait été moins photogénique de tenir le duel d'Hector et Achille face à la tranchée qu'à l'ombre de l'énorme construction.

Il est généralement admis que le vainqueur d'un duel, comme celui d'Hector et d'Achille, s'approprie les armes et l'armure de son adversaire. Comme le suggère le film, il est possible, mais plutôt rare, que la dépouille de la victime soit mutilée⁶⁸⁵. Toutefois, lors des combats, les armées ennemies s'efforçaient de récupérer les dépouilles de leurs camps⁶⁸⁶. En effet, les soldats visaient à protéger les dépouilles de leurs compagnons d'armes afin de leur prodiguer les rituels d'usage : les

⁶⁸² Robert J. Rabel, "The Realist Politics of Troy" In "Troy : From Homer's Iliad to Hollywood Epic", sous la dir. de Martin M. Winkler, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 186.

⁶⁸³ Winkler, *op.cit.*, p. 14.

⁶⁸⁴ Manfred Korfmann, "Was There a Trojan War", <http://www.archaeology.org/0405/etc/troy.html> www.archaeology.org, (29 septembre 2012).

⁶⁸⁵ McCarty, *op.cit.*, p. 75.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 61.

laver, habiller et brûler sur un bûcher funéraire afin de faciliter le transit de leur âme⁶⁸⁷. Sur les champs de bataille, les soldats pouvaient entourer un soldat mort afin d'éviter la profanation de son corps par les ennemis. Les croyances de l'époque indiquaient que maltraiter la dépouille d'un héros mort au combat amenait le déshonneur sur le mort et sur le profanateur. Il était généralement admis que les dieux punissaient ces actes.

En retirant des éléments comme la création du bouclier d'Achille par le dieu Héphestos, le film donne un ton réaliste à ce qui était au temps d'Homère un récit intrinsèquement lié à la mainmise des dieux sur le destin des humains. Ces choix scénaristiques, de purger le mythe de ses dimensions fantastiques et symboliques, révèlent sans contredit une proposition idéologique que nous explorerons plus loin.

4.12.1.2 L'origine du culte du héros, et celui d'Achille

Pour bon nombre d'archéologues, même si Homère campait le récit des siècles plus tôt, le poète a probablement abordé la guerre de Troie pour exposer des préoccupations des gens de son époque. Au moment où Homère compose ses chants, Troie est certainement en ruine et déjà récupérée par les mythes et les légendes du temps⁶⁸⁸. Le récit d'Homère justifie et souligne les sacrifices des combattants et accorde une place prépondérante à la façon dont les alliances grecques ont négocié les points de discorde. Par ailleurs, la dynamique du chef Agamemnon, qui pousse des peuples entiers dans le combat, devait faire écho à l'époque aux préoccupations des auditeurs du poète⁶⁸⁹.

Le récit d'Homère prend racine dans le XIII^e siècle avant notre ère, époque marquée par des guerres importantes où le pouvoir des élites s'est effondré. À l'époque du poète, la Grèce connaît une période de revitalisation importante. Les contacts avec les civilisations étrangères permettent de découvrir de nouvelles technologies, et la culture grecque subit des influences importantes sur le plan culturel. Une nouvelle classe dirigeante se met donc progressivement en place.

Considéré comme le plus grand des héros grecs, Achille est certainement un des personnages les plus importants de *L'Illiade*. Le nom d'Achille signifierait « celui dont l'armée est affligée », contraction des termes grecs signifiant « le chagrin, l'affliction » et « l'armée, la foule des guerriers ». Le mythe d'Achille veut que ce soit sa mère Thésis qui ait cherché par tous les moyens de procurer l'immortalité

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁸⁸ Manfred O. Korfmann, "Was There a Trojan War? Troy Between Fiction and Archeological Evidence" In Winkler, *op.cit.*, p.24.

⁶⁸⁹ *Latacz, op.cit.*, p.33.

à son fils⁶⁹⁰. Achille avait en fait le statut de demi-dieu et il était célébré de surcroît dans plusieurs régions de la Grèce.

Maintenir les valeurs promues et encouragées par la classe dominante, au moment où les influences culturelles se font plus nombreuses et plus insistantes, était une préoccupation de la classe supérieure. La résistance d'Achille dans le récit d'Homère, comme nous l'expliquerons davantage, répond en partie à cette question. Le maintien de la cohésion sociale exige des sacrifices au nom des valeurs dominantes. Les querelles intestines doivent être subordonnées aux intérêts supérieurs déterminés par la classe dirigeante. Homère fournit donc, pour l'époque, le médium par lequel la normalisation sociale tentera d'être fixée :

*"For centuries epic poetry alone had been the aristocracy's means to state and rethink its social position and the demands made on it by changing times. Homer's epic about Achilles represents an attempt at dealing with urgent contemporary problem, as yet unsolved, of how aristocracy should define itself and its rights and responsibilities."*⁶⁹¹

La tension dramatique entre Achille et Agamemnon devait souligner l'importance de se rallier malgré les divergences d'opinions pour ce qui était présenté comme LA cause juste : l'alliance entre les forces avant l'orgueil individuel. Finalement, le récit d'Homère se termine par une leçon militaire : malgré la flotte grecque et sa supériorité numérique, c'est la ruse militaire, avec le cheval de bois, qui a permis de faire tomber Troie. Pour Joachim Latacz, philologue classique allemand : *"It is clear that the story which Homer tells is not at all the story of the Trojan War, of its causes and effects"*⁶⁹². L'alliance grecque disloquée, les rois rentrent sur leurs terres sans réellement goûter au triomphe de la victoire sur les Troyens.

Les personnages dépeints par Homère sont des véhicules pour incarner les valeurs afin de provoquer des conflits à l'intérieur du poème. Il est fort probable que l'auditoire d'Homère avait plus d'intérêt pour les luttes humaines et les conflits que les personnages exposés par la narration de la guerre de Troie en tant que telle. Le récit transmet des enseignements sur certaines valeurs importantes de l'époque : le devoir, l'honneur, les valeurs religieuses, l'importance et les fonctions des dieux ainsi que les consignes à observer durant les funérailles.

⁶⁹⁰ Principalement accordé aux dieux, certains humains obtiennent le privilège suprême de devenir immortel. La plupart du temps, les hommes obtiennent l'immortalité parce qu'ils sont issus d'une union avec un dieu ou parce qu'ils ont fait preuve d'un courage et « d'une vaillance surhumaine ». (Schmidt, p.113) Il demeure toutefois certaines exceptions : Thydée qui n'obtient pas l'immortalité parce qu'il est dégoûté de la cruauté des dieux; le roi Ptérélas qui obtient quant à lui une immortalité conditionnelle brisée par sa fille et Prométhée, qui fit un échange de sa mortalité avec le centaure Chiron - qui préféra « l'apaisement de la mort à la souffrance éternelle ». (Schmidt. p.114)

⁶⁹¹ Latacz, *op.cit.*, p. 37.

⁶⁹² Joachim Latacz, *"From Homer's Troy to Petersen's Troy"*, p.34, In Winkler, *op.cit.*

Comme Aristote l'exposera des siècles après, Homère a employé les préceptes de la tragédie par l'unité d'action, de lieu et de temps. À l'occasion dans *L'Illiade*, Homère apparaît pour témoigner de ses émotions envers la situation d'un personnage : démontrant de la pitié pour Patrocle ou en exposant un blâme à l'égard d'Achille. Comme un réalisateur ferait le découpage de son récit en choisissant ses plans, ses angles et ses échelles de plans pour mettre en scène ce drame humain, Homère articule son récit en ciblant des moments charnières de la lutte et en resserrant l'action sur quelques protagonistes.

4.12.2 Résumé des scènes finales

Après la mort de son cousin Patrocle aux mains d'Hector, fils du roi Priam, Achille tue Hector en duel pour se venger. Défiant les coutumes de l'époque, Achille profane la dépouille d'Hector en l'attachant à son char pour parader et souligner sa victoire. Durant la nuit, le roi Priam vient réclamer la dépouille de son fils à Achille. Celui-ci rend la dépouille et son otage, la prêtresse Briséis, à Priam en promettant une trêve de 12 jours pour respecter les coutumes funéraires de Troie. Agamemnon est furieux d'apprendre qu'Achille a fait une entente pour les funérailles d'Hector.

Ulysse, inspiré par un soldat qui sculpte un cheval de bois, imagine le stratagème de la prise de Troie. Achille commande à ses hommes de quitter les lieux. Les funérailles d'Hector se déroulent à Troie. Le corps d'Hector est brûlé sur un bûcher. Priam découvre le cheval de Troie sur la plage, où quelques corps infectés par la peste gisent au sol. Le cheval est ramené à Troie malgré tout. Durant la nuit, les soldats sortent du cheval et ouvrent de l'intérieur les portes de la forteresse afin de laisser entrer les renforts. De son côté, Achille escalade la forteresse à la recherche de Briséis. Troie est mise à feu et à sang. Les statues des dieux sont détruites, les unes après les autres.

Le vieux roi Priam est tué par Agamemnon. Briséis est faite prisonnière par Agamemnon, mais elle le tue pour se défendre. Achille la libère des gardes d'Agamemnon. Pâris tire la légendaire flèche dans le talon d'Achille. Achille, agonisant, invite Briséis à fuir pour échapper au massacre. Achille meurt seul, alors que Pâris aide sa protégée à prendre la fuite. Plan aérien d'Achille mort ; on voit la ville de Troie en feu. En finale, on présente le rite funéraire d'Achille. Ulysse dépose des pièces d'or sur les paupières d'Achille et met le feu au bûcher. Le film se termine sur une narration d'Ulysse sur les exploits des héros de cette époque. NOIR - GÉNÉRIQUE

4.12.3 Mécanismes de représentation de la mort du héros

L'Iliade et *L'Odyssée* ont été pour les Grecs porteuses d'un système de valeurs, cette morale héroïque qui perdurera même dans la démocratique Athènes de l'époque classique. Ces principes sont évidemment ceux d'une aristocratie de guerriers pour qui les vertus qui se révèlent au combat sont essentielles, puisque c'est là que le guerrier peut acquérir kléos, qui le rend immortel. [...] ⁶⁹³

Ce n'est pas dans *L'Iliade*, mais bien dans le dernier chant de *L'Odyssée* que la description du rituel funéraire accordé à Achille est décrit à l'âme de celui-ci (Chant XXIV). Le texte, aussi inspiré des poèmes d'Homère, révèle des éléments sur lesquels le réalisateur a préféré ne pas s'attarder. Nous relèverons certains d'entre eux avant de faire l'analyse de la scène finale.

4.12.3.1 Description de la mort d'Achille par Ulysse dans *L'Odyssée*

Achille semblable aux dieux, tu fus tué dans les champs de Troie, loin d'Argos, tandis qu'autour de ton corps étaient frappés à mort les plus valeureux fils des Troyens et des Achéens qui se disputaient ton cadavre : toi, dans le tournoiement de la poussière qui t'enveloppait, tu gisais, immense et imposant, sans plus songer aux courses de chevaux. Nous, nous combatîmes tout le jour, et la lutte n'eût pas cessé, si Zeus n'y eût mis fin, déchaînant la tempête. Quand loin de la mêlée nous t'eûmes transporté sur les vaisseaux, nous te déposâmes sur un lit après avoir purifié ton beau corps avec de l'eau tiède et des parfums. Alors auprès de toi les Danaens versaient nombreuses des larmes brûlantes et s'arrachaient les cheveux. Ta mère, apprenant la nouvelle, sortit des eaux avec les immortelles déesses de la mer, et sur les flots un cri se propagea, immense, qui saisit d'un frisson tous les Achéens. Même, ils eussent couru se réfugier dans leurs vaisseaux profonds s'ils n'avaient été retenus par Nestor, un ancien d'une grande expérience et qui toujours avait fait preuve de la plus haute sagesse. Il dit avec une douce bienveillance : « Arrêtez, Argiens ; ne fuyez pas enfants de l'Achaïe : c'est la mère d'Achille qui avec les immortelles déesses marines sort des flots pour voir son fils mort. » Il dit, et les nobles Achéens suspendirent leur fuite.

« Alors autour de toi se rangèrent les filles du vieillard marin qui, te pleurant à grands cris, te couvrirent de vêtements divins. Puis les neuf Muses de leurs belles voix chantèrent en ton honneur un thrène dont les couplets alternaient ; à ce moment tu n'auras vu aucun des Argiens qui n'eût les larmes aux yeux : tant l'harmonieuse Muse avait ému leurs âmes ! Tu fus pleuré dix-sept jours, dix-sept nuits par les dieux immortels et les hommes mortels : le dix-huitième jour on livra ton corps aux flammes et on tua autour de toi en grand nombre des moutons gras et bœufs aux cornes recourbées. Tu fus brûlé couvert de vêtements divins dans d'abondants parfums et un doux miel : en foule des héros achéens, fantassins, cavaliers, les armes à la main, s'agitèrent autour du bûcher où tu te consumais : immense était le bruit qui s'éleva. Et, quand le fils d'Héphaïstos eut achevé son œuvre, nous recueillîmes, Achille, au retour de l'aurore, tes os blanchis, dans le vin pur et les parfums. Ta mère nous donna une urne d'or : c'était, nous dit-elle, un présent de Dionysos et l'ouvrage de l'illustre Héphaïstos, C'est là que reposent tes os blanchis, glorieux Achille, et ils y sont mêlés à ceux de Patrocle, fils de Menoetios. À part, on mit les os d'Antiloque que, depuis la mort de Patrocle, tu honorais plus que tous les autres compagnons. Puis au-dessus de ces restes, un grand et superbe tombeau fut élevé par la puissante armée des Argiens belliqueux sur un promontoire du rivage, à l'endroit du large Hellespont, de telle sorte que, de loin sur la mer, il apparût aux yeux des hommes qui vivent de nos jours ou seront après nous.

« Ta mère demanda aux dieux de magnifiques prix qu'elle déposa au milieu de l'arène pour un concours entre les chefs achéens. Souvent, en l'honneur d'un héros, tu assistas à des jeux funèbres, quand à la mort d'un souverain les jeunes gens se ceignent et se disposent au tournoi ; mais ton admiration eût été bien plus grande si tu avais vu ces prix magnifiques que déposa en ton honneur Thétis, la déesse aux pieds d'argent ; car nul plus que toi ne fut cher aux dieux. Ainsi, bien que tu sois mort, ta gloire n'a point péri : toujours, Achille, ta renommée vivra parmi tous les hommes. » ⁶⁹⁴

⁶⁹³ Claude Mossé, *La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle (VIII^e-VI^e av. J.-C.)*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 39.

⁶⁹⁴ Médéric Dufour et Jeanne Raison, trad. Homère, *L'Odyssée*, Paris, Garnier et Frères, 1965, p. 334-335.

Le poème d'Homère signale que des Troyens et des Achéens se sont disputé la dépouille d'Achille. Manifestement, Petersen n'a pas retenu ces vers. Même si la profanation du corps d'Hector a pu être montrée en partie dans le film, il n'y a pas de doute que la profanation de la dépouille d'Achille - et de surcroît le corps de Brad Pitt - n'a pas cadré avec le film planifié par la *Warner Brothers*. Exit aussi « la purification du corps »; on montre de la mort bien des aspects, mais la préparation du défunt n'en fait pas partie. Le texte indique également que le corps d'Achille a été pleuré pendant « dix-sept jours, dix-sept nuits par les dieux immortels et les hommes mortels », et que des sacrifices furent pratiqués pour le défunt : « On tua autour de toi en grand nombre des moutons gras et des bœufs aux cornes recourbées ». Il n'est pas étonnant que la production ait évacué les rituels qui détonnent de façon radicale avec les pratiques funéraires de notre époque. La réception du finale du film eut été bien différente si le public avait assisté à de longs rituels larmoyants et sanglants. Voilà peut-être un autre élément qui permet de confirmer que le cinéma met en scène les événements selon les pratiques et les coutumes contemporaines par des détours scénographiques et scénaristiques. Comme nous l'avons vu précédemment avec de nombreux films, les soins apportés aux détails portent plus souvent sur les armes que sur les pratiques mortuaires.

Bien que le film se termine au moment de la crémation du corps d'Achille, il aurait été peu probable que Petersen tourne une scène pour montrer que les os blanchis ont été retirés des cendres et placés dans le « vin pur et les parfums ». Pas de séquence non plus sur le mélange des os d'Achille avec ceux de Patrocle, ni de ceux d'Antiloque, ni du tombeau. En bref, l'entrelacs de la mort physique avec les symboliques funéraires créées pour le héros est évacué du récit cinématographique.

4.12.3.2 La mort d'Achille selon le « gars des vues »

La mort d'Achille dans le film de Petersen est intéressante parce qu'elle tente de concilier la version du mythe qui nous est parvenue avec une présentation plus acceptable pour le spectateur contemporain. Alors que le mythe explique que la flèche tirée par Pâris atteint Achille précisément à son talon, là où le mythe le présente aussi fragile que tous les hommes, Petersen propose une vision qui tente d'expliquer la naissance du mythe de la mort d'Achille. Contrairement à l'extrait tiré de *L'Odyssée*, qui raconte les funérailles d'Achille, cité ci-dessus, les dieux sont complètement absents de la scène finale du film. Alors que *L'Odyssée* dépeint une scène où le monde des dieux et des hommes se croisent, le film y va plutôt d'une reconstitution plus terre à terre.

Comme le mentionne Jean Métayer dans son analyse de *L'Illiade*, après avoir tué Hector, Achille semble accepter l'idée que sa propre mort est inéluctable et manifeste face à son destin, « un certain détachement, teinté d'ironie amère. »⁶⁹⁵ D'autre part, Achille semble se représenter le bonheur comme matériel et social. À l'époque, c'est par la descendance nombreuse et la reconnaissance des dieux et des hommes qu'on s'accomplit de son vivant. Le héros ici répond au second critère. Métayer signale que c'est dans *L'Odyssée* qu'on retrouve plus spécifiquement « les dons intellectuels, la valeur morale, l'accord des cœurs »⁶⁹⁶. Pour l'analyste, à la fin de *L'Illiade* : « Achille triomphe de sa violence et de sa colère, offrant ainsi une leçon d'humanisme et de maîtrise de soi »⁶⁹⁷. Cette stratégie scénaristique hollywoodienne est classique et ici exacerbée, même en regard de *L'Illiade*: après que le héros ait eu le temps d'éliminer tous ses adversaires, il déclare par la suite, avec émotion, que la violence n'est pas la solution... Une fois ses adversaires éliminés, la résolution pacifique est plus aisée à accepter.

Alors que Troie est à feu et à sang, Achille retrouve Briséis au moment où des gardes tentent de l'arrêter après qu'elle eut tué Agamemnon. Les retrouvailles viennent à peine de se réaliser entre les deux « amoureux » que Pâris décoche une flèche vers le talon d'Achille, qui tombe au sol. Pâris tire d'autres flèches sur Achille qui l'atteignent au thorax cette fois.



Figure 4.119 Le talon d'Achille (*Troy*)

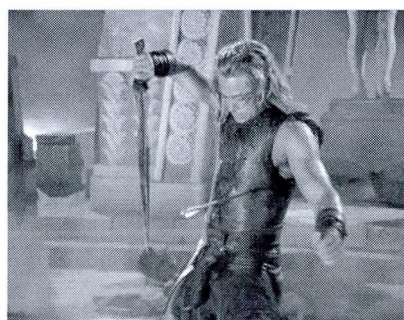


Figure 4.120 Achille atteint par d'autres flèches (*Troy*)

Briséis⁶⁹⁸ tente de convaincre Pâris de cesser son tir; et il l'incite à le suivre pour échapper à la mise à sac de Troie. Achille enlève les flèches ancrées dans sa poitrine, ne laissant que celle de son talon.

Il livre ses dernières pensées à Briséis: "*You gave me peace... in a lifetime of war.*" Le couple a le temps d'échanger un baiser d'adieu. Puis, agonisant, Achille incite Briséis à s'échapper: "*It's all right.*"

⁶⁹⁵ Jean Métayer, *L'Illiade*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 468.

⁶⁹⁶ Métayer, *op.cit.*, p. 470.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 471.

⁶⁹⁸ Dans le mythe d'Homère, Briséis, enlevée, fut réduite à devenir une esclave sexuelle.

Go!" Elle s'enfuit avec Pâris, laissant derrière Achille qui s'affaisse au sol, les bras presque en croix, la flèche toujours plantée au talon.



Figure 4.121 Achille mort (*Troy*)

La caméra effectue un plan aérien ascendant prolongé, permettant de voir Achille au sol et révélant Troie détruite par le feu.



Figure 4.122 Plan aérien avec mouvement ascendant (*Troy*)

Petersen choisit ensuite de procéder à une ellipse. Dans ce qui semble être l'aube, un bûcher a été érigé dans les ruines de Troie. Les combattants, rassemblés autour du bûcher, tiennent leurs boucliers et leurs armes pour rendre un dernier hommage à Achille.



Figure 4.123 Cérémonie funéraire (*Troy*)

Ulysse procède au rituel funéraire d'Achille et dispose des pièces de monnaie sur ses paupières⁶⁹⁹ en prononçant la réplique: "*Find peace my brother*". De toute évidence, la paix viendra après la mort. Le spectateur sait très bien qu'Ulysse n'est pas au bout de ses peines, et que la paix qu'il souhaite à son compagnon d'armes ne lui sera pas accordée de sitôt avec les épreuves de *L'Odyssee* qu'il aura à subir selon le mythe original.



Figure 4.124 Rituel des pièces de monnaie sur les paupières (Troy).

Muni d'un flambeau, Ulysse met le feu au bûcher; en voix *off*, il déclame: "*If they ever tell my story let them say I walk with giants. Men rise and fall like the winter wheat but these names never die. Let them say I lived in the time of Hector tamer of horses. Let them say I lived in the time of Achilles.*" Une fois de plus, la symbolique du blé est ajoutée au finale du film, cette fois dans la narration. Tout comme dans le film *300*, la fierté d'avoir combattu aux côtés de la légende est soulignée, et on invite les descendants à perpétuer sa mémoire.

Le film nous a présenté plusieurs rituels funéraires semblables à celui qui est organisé pour Achille, mais il nous semble opportun de signaler une différence importante. Bien que Hector ne soit pas le personnage principal du film, le fait que l'acteur apparaisse avec le visage abîmé relève de l'exception dans l'ensemble de notre corpus. Toutefois, le visage d'Hector est nettoyé lors de sa crémation.

⁶⁹⁹ Probablement un anachronisme, puisqu'il s'agit d'un rituel postérieur à l'époque dépeinte.



Figure 4.125 Visage blessé d'Hector (*Troy*)

Alors que les visages de Patrocle et d'Hector⁷⁰⁰ sont montrés à travers les flammes lors des funérailles, celui d'Achille n'est jamais présenté de la sorte.



Figure 4.126 Patrocle lors de sa crémation (*Troy*)



Figure 4.127 Hector lors de sa crémation (*Troy*)

Un plan permet de voir le corps d'Achille à travers les flammes, mais le visage de Brad Pitt est indistinct.

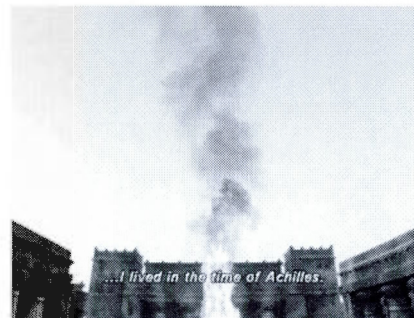
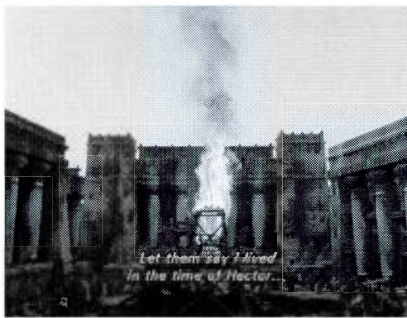


Figure 4.128 Achille lors de sa crémation (*Troy*)

⁷⁰⁰ Dans le cas d'Hector, son visage qui avait été présenté lacéré et tuméfié apparaît à travers les flammes sans ecchymose, ni marque.

Dans la Grèce antique, le guerrier devait mourir d'une « belle mort » afin d'accéder à son « kléos ». En mourant jeune, le héros évitait la vieillesse et pouvait demeurer « éternellement juvénile et beau dans la mémoire des hommes⁷⁰¹ ». Par conséquent, le fait de s'en prendre au cadavre, comme Achille le fait avec Hector, nuit à la possibilité que ce dernier d'accède à la mémoire héroïque. Priam cherche donc à convaincre Achille de le laisser donner des soins à Hector pour garantir à son fils ce repos éternel, en dépit du poids de l'outrage.

Le plan final du film présente un panoramique ascendant de la fumée de la sépulture d'Achille qui monte vers le ciel, suivi d'un fondu au noir. Dans plusieurs cultures, le feu est associé à la purification et à la régénérescence⁷⁰². La fumée est quant à elle « l'image des relations entre la terre et le ciel [...] elle élève vers Dieu la prière et l'hommage ».⁷⁰³



Figures 4.129 et 4.130 Plan final, pan vertical pour suivre la fumée du bûcher d'Achille (*Troy*)

Le générique enchaîne avec une chanson de James Horner dont le texte est une fois de plus sans équivoque. La chanson *Remember* est dans la plus pure tradition des films du genre : l'importance de la mémoire: "I will still be here/As long as you hold me, in your memory" et "Time can be transcended/Just remember me". Les astres qui incarnent le défunt "I am the one star that keeps burning, so brightly, it is the last light, to fade into the rising sun" et la voix qui vient du ciel "And if you listen, You'll hear me call across the sky". Le mort qui rassure les vivants de sa présence: "I'm with you/Whenever you tell my story". La confirmation de son immortalité: "As long as I still can reach out, and touch you/Then I will never die". L'importance du souvenir est martelée *ad nauseam*: "Remember, I'll never leave you/If you will only/Remember me" et finalement en conclusion: "Remember, when your

⁷⁰¹ Claude Mossé, *La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p. 39.

⁷⁰² Chevalier et Gheerbrant, *op.cit.*, p. 438.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 470.

dreams have ended/Time can be transcended/I live forever/Remember me". Bien que la chanson ne l'indique pas de façon formelle, il y a lieu de penser qu'elle parle d'Achille.

Achille est-il immortel? Le film répond à plusieurs occasions à cette partie du mythe raconté par Homère. Si le film porte plus sur la gloire d'Achille que sa rage, Petersen et son scénariste laissent entrevoir que la gloire et le mythe de l'immortalité d'Achille relèvent peut-être plus de la propension à enjoliver et à mystifier les actes réels. La séquence, où un garçon est chargé d'aller chercher Achille pour participer à un combat avec le géant Boagrius au début du film, semble bien représenter le postulat de cette production face au mythe d'Achille :

Boy : *Are the stories about you true? They say your mother is an immortal goddess. They say you can't be killed.*
Achilles: *I wouldn't be bothering with the shield then, would I?*

Pour Shahabudin, ce commentaire rationnel d'Achille met en exergue la façon dont les mythes se construisent et appuie sa thèse que le film porte plus sur le processus de création des mythes que sur le mythe lui-même :

"The scene makes it clear that myths are our own creations, stories we want to believe because they inspire us but also because they offer explanations for our own failure to achieve heroic greatness, The boy goes on to say that he would not want to fight the giant Boagrius, to which Achilles responds: That's why no one will remember your name".⁷⁰⁴

La séquence où Achille est au sol, une seule flèche dans le talon parce qu'il a enlevé toutes les autres, pousse le spectateur à adopter le même regard que les soldats autour de lui. Il est mort, touché par une seule flèche au talon. Shahabudin résume ainsi l'impact de la séquence: *"Our own explanation would not have been different from theirs: the remembrance that Thetis held new-born Achilles by the heel to make the rest of his body invulnerable in sacred fire⁷⁰⁵".* En terminant sur la question de représentation de la mort dans ce film, il nous apparaît important de relever que l'importance du nom, le souvenir des accomplissements et des réalisations est au cœur des finales des films qui ont fait l'objet de nos analyses. Le poème d'Homère nous ramène à la source de la création des histoires du monde occidental : « Ainsi, bien que tu sois mort, ta gloire n'a point pris : toujours Achille, ta renommée vivra parmi tous les hommes⁷⁰⁶ ». L'importance accordée aux noms des personnages des légendes, ainsi que l'appel au devoir de mémoire de l'auditeur sont des composantes idéologiques propres à ce genre de mythe. Le monde doit croître à partir des racines du passé pour maintenir l'ordre. Le devoir de mémoire n'a d'autre but que d'inscrire les façons de faire du passé comme étant garantes du monde

⁷⁰⁴ Kim Shahabudin, "From Greek Myth to Hollywood Story : Explanatory Narrative" in *Troy*, In Winkler, *op.cit.*, p. 116.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁰⁶ Médéric Dufour et Jeanne Raison, Traduction *L'Odyssée d'Homère*, Paris, Garnier et Frères, 1965, p. 335.

dont nous avons hérité. Homère a-t-il inventé cette façon de procéder ou est-ce le seul modèle possible employé par les sociétés totalitaires pour maintenir les structures institutionnelles? Hollywood n'a pas réinventé le mythe de Troie; dans ce film de Petersen, nous avons droit à une autre variation sur le même thème du héros, qui s'est sacrifié pour que notre monde soit tel qu'il est. Et ce monde, encore plus qu'Achille, doit apparaître immuable et immortel.

4.12.4 Discours idéologique

Look at the present! What the Iliad says about humans and war is, simply, still true. Power-hungry Agamemnon who wants to create a new world order – that is absolutely current. Of course, we didn't start saying: let's make a "movie about American politics, but [we started] with Homer's epic. But while we were working on it we realized that the parallels to the things that were happening out there were obvious. You develop such a story [for your film], and then an almost identical thing happens when you turn on the television. You can't help thinking that this Homer was a real genius, that he exactly understood us humans who apparently need wars again and again. Still, Homer was never interested in black-white, good-bad. Such a concept doesn't exist in reality. Only in the mind of George W. Bush... but this direct connection between Bush's power politics and that of Agamemnon in the Iliad, this desire to rule the world, to trample everything underfoot that gets in your way, that became evident only during filming. Only gradually did we realize how important Homer still is today. Homer's story shows that projects driven by belief and fanaticism often end in disasters. You need only [sic] open the newspaper to notice that nothing has changed in this regard.⁷⁰⁷

Comme le mentionne Winkler, Homère a réussi à synthétiser la condition humaine et, par extension, toute œuvre n'est qu'une réappropriation d'Homère. Wolfgang Petersen fait partie de la caste des réalisateurs hollywoodiens qui ont le dernier mot sur le montage de leurs films⁷⁰⁸. La férule des studios étant habituellement impitoyable sur la ligne directrice idéologique des films, le cas de *Troy* revêt dans ce cas-ci un intérêt supplémentaire sur le plan de l'analyse. Bien que Petersen souligne, dans la citation précédente, que plusieurs liens entre le film et l'actualité se sont manifestés en cours de tournage, nous ne pouvons écarter le fait que les studios hollywoodiens n'ont pas l'habitude de faire les choses au hasard. Si *L'Iliade* s'est présentée à l'ordre du jour du studio *Warner Brothers*, c'est certainement qu'il y avait un *momentum* à saisir.

Il est probable que l'engouement populaire pour les films de cette époque fasse écho aux préoccupations de l'époque de production. *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), *Alexander* (Oliver Stone, 2004) et *Troy* soulignent peut-être d'une certaine façon la préoccupation populaire face au despotisme et le désir d'un monde unifié⁷⁰⁹.

⁷⁰⁷ Winkler, *op.cit.*, p.8.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p.4.

⁷⁰⁹ Korfmann In Winkler, *op.cit.*, p. 22.

Avec *Troy*, Petersen a puisé dans plusieurs sources autres qu'Homère. Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'objectif du film n'était pas de refaire *L'Illiade*, mais de tirer une histoire de cette illustre légende. Nous pouvons même relever que Petersen a créé un récit où les Troyens comme les Grecs ne sont pas présentés de façon manichéenne. Si Pâris peut sembler inconscient et frivole, Hector et Priam donnent aux Troyens une noblesse respectable. D'un autre côté Agamemnon et Ménélas, rapidement colériques et avides de vengeance et de pouvoir, mettent en évidence l'honneur et la loyauté d'Ulysse, de Patrocle et d'Achille. Les Grecs se comportent en vandales avec les statues des dieux; d'autre part, les Troyens semblent vivre dans des lieux qui font preuve de finesse. Les ravisseurs d'Hélène apparaissent plus nobles et dénués d'esprit de vengeance. Pour Frederick Ahl, la traditionnelle représentation des Grecs contre les « barbares » semble inversée⁷¹⁰.

Pourtant Petersen, dans la première tranche du film, semble multiplier les références entre les Grecs et les récentes guerres d'un point de vue occidental. Le « débarquement » des Grecs sur les plages de Troie rappelle les images des films *Saving Private Ryan* et *The Longest Day* (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Gerd Oswald, 1962). Comme le démontrent ces images, la mise en scène, le rythme et la direction artistique invitent à la comparaison.



Figure 4.131 Débarquement des Grecs sur les plages de Troie (*Troy*)



Figure 4.132 Débarquement des Alliés sur les plages françaises (*The Longest Day*)

Le réalisateur semble avoir pris soin de ne pas tomber dans la caricature traditionnelle des gentils et des méchants. Bien que le film ne mette pas en scène des psychologies de personnages élaborées, force est d'admettre qu'ils expriment des émotions plus complexes que ce qu'Hollywood nous a habitués à voir. C'est le Troyen d'allure lâche et faible qui assassine Achille le héros infatigable. En bref, l'homme fragile qu'est Pâris peut affronter le plus grand des héros grecs et l'emporter.

⁷¹⁰ Ahl in Winkler, *op.cit.*, p. 180.

Même la victoire des Grecs sur les Troyens perd de son impact dans la version réalisée par Petersen : les Grecs prennent Troie, Hélène leur échappe et Agamemnon meurt sans jouir de sa victoire. La quête du pouvoir d'Agamemnon ne trouve d'apaisement que dans la mort :

"Petersen does not leave Troy's destruction and Achilles' death out of his narrative, as Iliad does. He seems more concerned with emphasizing something that is only the faintest allusions in Homer: that in the world mainstream epic the future lies with the conquered Trojans, not with the conquering Greeks. Hector's widow, Andromache, appears to escape with her son and to save herself from her usual slavery and him from his traditional death of being hurled from the walls of Troy. And there will be a Trojan, Aeneas, to ensure the generation of a New Troy in Italy –Rome."⁷¹¹

4.12.4.1 Ode à la vengeance

Pour Jean Métayer, ce n'est pas un hasard si *L'Iliade* commence avec le mot grec « *mènis* », traduit en français par le mot « colère ». Le terme grec ne désigne pas « l'émotion provoquée par un bref emportement », mais selon la définition de Pierre Chantraine, une « colère durable, justifiée par un désir de vengeance légitime⁷¹² ». Si Homère commence avec la colère, c'est pour conférer à Achille un statut particulier puisque le terme « *mènis* » dans *L'Iliade* est attribué surtout aux dieux « irrités par une offense⁷¹³ ». Le poème débute donc par un préambule qui s'articule autour de trois idées : offense, prière et vengeance.

Homère ne mentionne pas dans son poème la légende voulant que le talon d'Achille soit son point faible⁷¹⁴. Le poète devait compter sur la culture de ses auditeurs quant à ce mythe. Pour Métayer, les détails de la mort de Patrocle permettent à Homère d'évoquer la mort d'Achille par « celle de son double, son ami Patrocle⁷¹⁵ ». Sans présenter dans *L'Iliade* la mort d'Achille, Homère prophétise la fatalité du destin du héros grec tout au long du poème. Toujours selon Métayer, le poème d'Homère aurait pu se terminer au chant XXIII à la mort d'Hector ou au chant XXIII où se tiennent les funérailles de Patrocle⁷¹⁶. Mais c'est avec la prise de conscience d'Achille sur sa souffrance inassouvie dans la vengeance et par le retour à Priam de la dépouille d'Hector profanée par Achille que « *L'Iliade* trouve son achèvement spirituel et moral⁷¹⁷ ». Achille ne prononce mot, prend la main de Priam et pleure avec lui.

⁷¹¹ Ahl In Winkler, *op.cit.*, p. 175.

⁷¹² Métayer, *op.cit.*, p. 444.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 444.

⁷¹⁴ Il semble que la première mention écrite de la vulnérabilité d'Achille date du premier siècle de notre ère, sous la plume de Stace (Stace) poète de la Rome antique.

⁷¹⁵ Métayer, *op.cit.*, p. 463.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 466.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 467.

La morale du film peut également être perçue comme une démonstration de l'honneur et du dévouement fraternel troyen d'Hector pour son frère Pâris. Mais cette fraternité inconditionnelle au-delà des raisons d'État n'a pour autre résultat que la tragédie. Chez les Grecs, l'entêtement d'Achille à venger son frère d'armes l'a également conduit à sa propre perte. Si Achille et ses Myrmidons avaient combattu aux côtés d'Agamemnon comme les autres, la fatalité aurait pu être évitée. En bref, il est peut-être noble de se tenir à l'écart pour des valeurs morales, mais la loyauté au groupe évite de faire sombrer le monde dans le désordre.

On ne peut écarter le lien entre le motif déclaré de la guerre de Troie et celui de la guerre en Irak contre le régime de Saddam Hussein. Alors que le film de Petersen présente la guerre sous le faux motif de l'enlèvement d'Hélène, on ne peut écarter aujourd'hui l'analogie avec les armes de destruction massive et les supposés liens entre le régime de Hussein et les groupes terroristes comme *Al Qaeda*. Dans *Troy*, Hector a bien vu que la plus belle femme du monde n'avait rien à voir avec cette offensive grecque "*This is about power, not love*". Si dans la tradition grecque, Ménélas ramène Hélène avec lui après avoir combattu à Troie, Petersen et son scénariste font le choix de faire mourir Ménélas à Troie, démontrant ainsi que l'enlèvement d'Hélène n'était qu'un faux prétexte d'Agamemnon pour étendre son pouvoir.

4.12.4.2 Ligne de temps du scénario

Les choix du scénariste pour circonscrire le poème d'Homère sur une petite période a commandé des coupures importantes. Le film débute avec une mise en contexte où la guerre que s'appêtent à mener les Grecs est résumée en quelques lignes. Cette introduction rappelle les premières images de *Gladiator*, où la mise en contexte du film raconte qu'il ne reste plus qu'une bataille avant d'assurer la victoire romaine et "*the promise of peace throughout the empire*".

Dans *Troy*, l'introduction précise qu'après plusieurs années de guerre, il ne reste plus qu'un territoire à conquérir, la Thessalie. Quant à Ménélas, roi de Sparte et frère d'Agamemnon, il est fatigué des combats et souhaite faire la paix avec Troie. Finalement, l'inimitié d'Achille pour Agamemnon menace de faire dérailler la fragile alliance des rois grecs. Il est à notre avis approprié de mettre en exergue deux éléments de cette introduction du film. Premièrement, malgré que notre corpus ne comporte que deux exemples, *Troy* et *Gladiator*, les deux films exposent en prémices l'idée que l'instauration de la paix est à portée de main, mais qu'il ne manque qu'un seul combat pour y parvenir.

Deuxièmement, le film *Troy* rappelle le contexte de l'époque de la réalisation du film, alors que certains pays comme la France et le Canada ont refusé de s'allier aux États-Unis pour mener une offensive en Irak. Ce refus de la part de deux pays du G8 et de l'OTAN de contribuer à l'intervention en Irak a fait couler beaucoup d'encre et a donné lieu à des critiques cinglantes pour ce refus de participer à « l'instauration de la démocratie en Irak ».

Quant à la fin du film, on note encore ici que les multiples modifications du poème d'Homère ferment plusieurs histoires qui ne peuvent avoir de suite. Agamemnon, assassiné par Briséis, ne peut donc rentrer à la maison et être tué par Clytemnestre. Avec cette modification, on déjoue notamment le cycle des tragédies qui cause, dans le mythe d'Homère, la mort de Cassandra et de Clytemnestre. Ménélas, assassiné à Troie, ne ramène donc pas Hélène avec lui pour vivre avec leur fille, qui ne semble pas faire partie du récit de *Troy*. Achille, Agamemnon et Ménélas décédés, les chefs grecs sont anéantis par la guerre. D'une certaine façon, si l'on exclut Ulysse dont la quête du retour n'est pas évoquée, le monde grec est en deuil de ses chefs, un peu comme si le film mettait fin au monde grec. Ce qui fait dire à certains auteurs que le film a un net préjugé anti-guerre, et que le poème d'Homère est d'une certaine façon interprété pour célébrer la fuite des Troyens et assurer la suite du monde occidental actuel, en quelque sorte, l'immortalité de Troie.

Bien que le film aborde d'autres sujets, il paraît évident que *Troy* traite de la guerre : "*A narrative structure that commences with the cause of the war and ends with its effect makes the war the main goal of the film*"⁷¹⁸. Pour Kim Shahabudin, le fait que Pâris soit le seul personnage principal qui survit, avec Ulysse, souligne le choix de la production de donner une autre orientation au poème original : "*This insertion creates the impression of another background narrative which lies outside the onscreen story and has its own dynamic*"⁷¹⁹. Cet emprunt a plus à voir avec *L'Énéide* de Virgile qu'avec le poème d'Homère.

Tout comme dans *300 et Alexander* d'Oliver Stone (dans la version présentée en salle)⁷²⁰, l'homosexualité d'Achille est évacuée du récit. Pour Brad Pitt, l'évacuation de l'homosexualité est tout à fait en concordance avec *L'Illiade* d'Homère puisque rien n'y ferait directement allusion⁷²¹. Difficile de départager s'il s'agit d'une pression des studios pour préserver les stars des polémiques sur

⁷¹⁸ Shahabudin In Winkler, *op.cit.*, p. 111.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁷²⁰ Il semble que le *Director's Cut* serait plus nuancé et contiendrait des séquences qui laissent entrevoir cet aspect de la personnalité d'Alexandre le Grand.

⁷²¹ Brad Pitt cité dans Shahabudin, *op.cit.*, p. 113.

l'homosexualité des personnages ou d'une intention du scénariste de rester fidèle à Homère, ou encore d'un cliché hollywoodien récurrent.

4.12.4.3 Les dieux

Si le destin d'Achille est annoncé rapidement par différents personnages, le rôle des dieux n'est plus à l'avant-plan comme dans le poème d'Homère. Pour le poète de l'Antiquité, ce sont les « dieux qui tirent les ficelles de l'action⁷²² ». Le film de Petersen met ainsi l'accent sur la folie des hommes, plus que celle des dieux. Si les hommes se perdent dans le feu et le sang, c'est par leur avidité et leurs traits de caractère plus que par l'emprise des dieux.

Même si plusieurs ont relevé dans *Troy* une absence de figures divines, d'autres soulèvent le fait que le film de Petersen est truffé de plan aériens : des images du débarquement à Troie ou des combats opposants les grandes figures du mythe, des plans communément appelés « *bird's-eye views*⁷²³ ». Est-ce le point de vue du poète, dont les commentaires personnels surgissent à l'occasion dans son poème, que le réalisateur voulait illustrer? Ou plutôt le point de vue des dieux sur les tiraillements des hommes? Winkler soulève à cet égard quelques plans en insert, qui impliquent un point de vue aérien : *"The descriptions implies an observer stationed on an elevation, such as a mountain top, and looking down along the beach. In the second simile two rushing rivers commingle⁷²⁴"*.



Figure 4.133 Prise de vue aérienne (*Troy*)

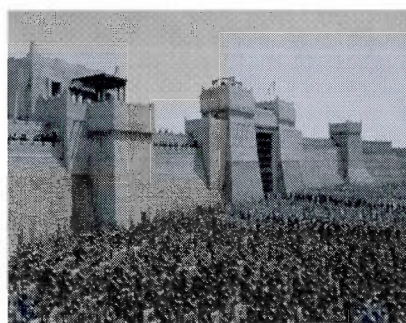


Figure 4.134 Prise de vue aérienne (*Troy*)

⁷²² Mossé, *op.cit.*, p. 42.

⁷²³ Winkler, *op.cit.*, p. 63.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 54.

Les multiples modifications au poème d'Homère ont par le fait même évacué la présence de certains dieux. Comme le rapporte Shahabudin, Aphrodite n'est plus responsable de la fugue d'Hélène; c'est Hélène qui suit tout simplement son cœur⁷²⁵. Aphrodite ne sauve plus Pâris de Ménélas lors du duel; c'est plutôt Hector qui remplit ce rôle. Briséis remplace Athéna pour arrêter la querelle entre Achille et Agamemnon. Athéna n'intervient pas non plus dans le combat opposant Hector à Achille, ce qui fait dire à Shahabudin :

"The removal of the gods leaves the humans with full responsibility for their actions. Troy must follow a tricky path between free will and determinism. Classical Hollywood films relied on cause and effect to produce the impression of realism, but at the same time their characters must be free to make the right or wrong choices, depending on what kind of character they represent: otherwise there can be no praise or blame and no poetic justice. So Helen is responsible for her adultery, although we are to see it from our modern views about a woman's right to escape an unhappy marriage and are meant to forgive her. While it becomes increasingly fatalistic as the war progresses, the storyline rarely demonstrates an absolute determinism of the kind that is found in myth and that would go against the film humanist perspective. Throughout its first half there are moments when a choice has to be made that may lead to or away from war, but those choices are always freely made. There are no gods to intervene, and when Priam's priest does invoke religion, it is to support the wrong decision, the one that brings the Wooden Horse into the city."⁷²⁶

Les répliques du film qui font référence aux dieux sont abondantes; du lot, nous en avons retenu deux qui semblaient plus appropriées à notre analyse. La première est dite par Agamemnon, qui tente de rallier Achille à sa cause : *"The Gods protect only the strong."* La deuxième est livrée par Hector, avant d'entrer en combat : *"All my life I lived by a Code and the Code is simple: honor the Gods, love your women and defend your country. Troy is mother to us all. Fight for her!"* Cette réplique d'Hector et celle d'Achille sur l'immortalité, *"Do you know what's there, waiting, beyond that beach? Immortality! Take it! It's yours!"*, rappellent presque mot pour mot les répliques de Maximus que nous avons relevées dans *Gladiator*. D'autres répliques mentionnent « qu'on ne peut rien faire contre la volonté des dieux » et que les dieux envient les mortels parce que « tout est plus beau quand nous sommes condamnés ».

La structure narrative des films hollywoodiens a depuis longtemps emprunté une approche réaliste. Voilà pourquoi, selon Shahabudin, Petersen a aussi éludé la question de représentation des dieux à l'écran. Pour Ahl, l'évacuation du film de Petersen de l'influence des dieux renforce l'idée que la chute de Troie ne relevait pas de la fatalité. Ce faisant, Troie se présente comme une ville qui pourrait renaître de ses cendres⁷²⁷. Toujours selon Ahl, Petersen semble conclure que la victoire militaire *"is*

⁷²⁵ Shahabudin, *op.cit.*, p. 115.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁷²⁷ Ahl, *op.cit.*, p. 182.

*somehow morally worse than defeat*⁷²⁸ ". En fait, Troie n'est jamais morte; elle a tout simplement changé de lieu et de forme, que celle-ci existe par le désir de ses gardiens à la maintenir en vie.

*"Troy has not died but lives on as an idea through Aeneas. This is particularly a Roman version of the tale of Troy, most notably that of Virgil's Aeneid. [...] Julius Caesar and his dynasty claimed descent from Aeneas, and it was rumoured that Caesar and his successor Octavian (Augustus), out of family piety, contemplated rebuilding Troy and perhaps even putting the capital of their empire there. [...] over mythical expanses of time, ideas can regenerate almost infinitely. For the new Latin Troy was dominantly Greek speaking. Ironically, the inhabitants called themselves Romans (Romaioi) and the Italians Latins."*⁷²⁹

Conclusion sur *Troy*

Ce film moderne par sa structure ne recourt pas au manichéisme pur et simple. On retrouve dans *Troy* un discours antimilitaire qui demeure assez exceptionnel dans la production des grands studios et, par un discours au finale, plus rationnel que teinté d'interventions divines. Pour Petersen, "*people would laugh today if you had God entering the scene and fighting and helping out*⁷³⁰". Stratagème qui sied aussi au cinéma fantastique où les dieux interviennent encore dans les affaires des hommes, comme dans *Thor* (Kenneth Branagh, 2011) et *Percy Jackson and The Olympians : The Lightning Thief* (Chris Columbus, 2010).

Rien n'a changé dans la façon hollywoodienne d'envisager la mort du héros. Achille a droit à des funérailles à l'écran, pas Agamemnon. Les personnages, qu'on souhaite sympathiques, sont traités avec beaucoup plus d'égards que les « méchants ». Ainsi, lors de la Deuxième Guerre mondiale, il n'y a pas eu de décret pour empêcher les funérailles des nazis, "*to honor them publicly is to run the risk of being seen by others as proclaiming the justice of their cause and as belittling the suffering of their victims*"⁷³¹. Le cinéma semble opter pour la même logique: les « gentils » sont immortalisés par des funérailles et des représentations *post-mortem*, et les méchants sont laissés pour compte en hors-champ.

Joseph S. Nye fait une distinction entre le *soft power*, qu'il décrit comme l'habileté d'obtenir ce que le pouvoir attend par l'attraction et non par la force, et le *hard power*, qui est l'utilisation de la force pour arriver à ses fins. Utilisant ces concepts pour faire l'analyse de *Troy*, Robert J. Rabel arrive à la conclusion que le film fait l'apologie du *soft power*. La manière de faire d'Agamemnon est condamnée:

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁷³⁰ Shahabudin, *op.cit.*, p. 114.

⁷³¹ Ahl, *op.cit.*, p. 168.

"Achilles emerges as a « power politician » fully equal to Agamemnon, although he conducts politics exclusively by personal charisma or soft power. Achilles gets what he wants through attraction rather than, like Agamemnon, by coercion or fear. Agamemnon's primary concern is to extend his power geographically; Achilles wants power extended over time. Agamemnon is ultimately unsuccessful, but Achilles wins for himself the immortality that he promised his Myrmidons as they prepared to land on the shores of Troy. As the film concludes, Odysseus, who acts as narrator, expresses a wish that future generations will tell his story and say that he lived in the time of Hector, tamer of horses, and Achilles. Pointedly excluding Agamemnon from this honor roll, the film may be taken to endorse the ultimate effectiveness of soft over hard power."⁷³²

Mais derrière le *soft power* d'Achille (que nous pouvons nuancer, compte tenu de son caractère impétueux), il y a aussi l'individualisme contemporain. La gloire, dont parlent Achille et Ulysse, vise à garantir la pérennité du souvenir du caractère héroïque de l'homme plus que de ses actions. Qu'est-ce qu'Achille a accompli de grand dans le film de Petersen? Venger Patrocle? S'opposer à la mégalomanie d'Agamemnon? Rendre Hector après avoir profané sa dépouille parce qu'il a reconnu en Priam ses propres valeurs? Parce qu'il a délivré Briséis des gardes? Est-ce l'immortalité qu'il a garantie aux Myrmidons et à lui-même? Si l'on observe les réalisations d'Achille, on peine à trouver une part d'héroïsme qui lui vaut l'immortalité. Achille représente l'archétype du guerrier belliqueux centré sur son ego, et c'est ce qui en fait l'attractivité actuelle. Et ce, sans compter son assurance issue de la conscience (même si non affichée) de son lignage, variante anachronique des rapports de classes, son *soft power* semble lui avoir assuré une gloire plus que la victoire. Derrière le personnage d'Achille du film de Petersen, il y a peut-être plus de vanité et d'égoïsme à la sauce contemporaine que de l'esprit de sacrifice valorisé par les sociétés de l'Antiquité :

"In Troy, ideology is a hypocrite's means to bridge the gap between the moral behavior of the individual and the immoral behavior of society. The film celebrates the fight for honor on the part of the individual. But revenge for an insult to the honor of the entire group serves only as a duplicitous pretext to disguise the hard truth of power politics resulting in war."⁷³³

Même si Petersen insiste sur les qualités d'Achille pour marquer sa dissidence face à l'autorité d'Agamemnon, c'est probablement le cas d'Hector qui résume le mieux les valeurs soutenues par le film :

"Hector is the exemplary patriot, a moral man willing to give up his life for the group, an immoral society of Trojans acting in the interest of a bad cause, the theft of a Greek king's wife. "This is my country", Hector at first tells Priam, "and these are my country men. I don't want to see them suffer so my brother can have his prize." Nevertheless, Hector fights when called upon. His patriotism, in Niebuhr's phrase already quoted, "is sluiced into the reservoirs of nationalism with great ease." This exemplary Trojan hero wins our esteem for his sentimental attachment to family and country, which Troy idealizes."⁷³⁴

⁷³² Robert J. Rabel, "The Realist Politics in Troy", In Winkler, *op.cit.*, p. 193.

⁷³³ *Ibid.*, p. 201.

⁷³⁴ Robert J. Rabel in Winkler, *op.cit.*, p. 197.

Pour Mark Rose, la fin de *Troy* est beaucoup plus heureuse que la version d'Homère⁷³⁵. La fin du film, qui porte sur les funérailles d'Achille, n'écarte pas le fait que Pâris s'est enfuit avec Briséis et que Énée, qui porte avec lui l'épée de Troie assure la descendance du peuple troyen. Oui, la caméra est pointée sur Ulysse et Achille, mais le film laisse en hors-champ la fuite des survivants de Troie qui vont fonder la suite du monde. Le film comporte certaines ambiguïtés sur les partis pris que Hollywood ne nous a pas habitués à voir. D'un autre côté, Hollywood a peut-être préféré fixer sa caméra sur Ulysse parce qu'il annonce son Odyssée encore à venir. Pour Homère, le fils d'Andromaque et d'Hector périt après l'évasion de Troie, *"this is a scene unlikely to appear in a Hollywood film"*⁷³⁶. Malgré les modifications opérées dans le récit d'Homère, plusieurs spectateurs sont demeurés insatisfaits du finale ambigu du film, reprochant à la production de ne pas savoir *"which side to be on"*⁷³⁷. Parce que le spectateur aime savoir à qui vouer son allégeance...

La narration d'Ulysse à la fin du film contient une certaine ambivalence, peu habituelle dans les films épiques des grands studios : *"Let them say I lived in the time of Hector tamer of horses. Let them say I lived in the time of Achilles."* Les deux héros, les deux rivaux maintenant morts au combat sont traités en égaux et avec déférence. Réalisant ainsi ce qu'Achille avait promis à ses Myrmidons en débarquant à Troie : *"Do you know what's there, waiting, beyond that beach? Immortality! Take it! It's yours!"*

Malgré les innombrables morts dans ce film, seuls les héros ont un nom et un visage. Bien qu'Agamemnon dise à Achille que l'histoire se souviendra des rois victorieux et non des guerriers qui ont combattu pour lui, les films comme les mythes d'autrefois semblent tenter de nous convaincre du contraire. De toute façon, comme Pâris le dit à Héléne alors qu'ils se séparent pour que le Troyen puisse accomplir son destin en tirant la flèche mortelle sur Achille, il n'y a pas lieu de s'inquiéter de poursuivre la guerre puisque malgré la mort qui rôde:

"We will be together again, in this world or in the next. We will be together."

⁷³⁵ Mark Rose, "Troy's Fallen!", <http://www.archaeology.org/online/reviews/troy/index.html>, (29 septembre 2012).

⁷³⁶ Shahabudin, *op.cit.*, p. 114.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 114.

TROISIÈME PARTIE

Métanalyse des finales hollywoodiens

CHAPITRE V

UNE MÉTANALYSE DE LA MORT DANS LES FINALES HOLLYWOODIENS

L'ensemble des films analysés nous permet maintenant de dégager certains constats et récurrences, qui permettront de documenter davantage nos questions de départ. Nous tâcherons d'axer notre travail plus particulièrement sur trois angles : Comment meurt le héros dans le cinéma hollywoodien? (Pourquoi meurt-il? Quelles sont les causes?) Sa mort vient-elle appuyer un discours particulier? Et finalement, quels sont les éléments - voire mécanismes - pour suggérer symboliquement l'amortalité du héros?

La somme des films analysés était particulièrement importante, les observations, nombreuses; nous tenterons d'en regrouper les plus pertinentes. Les concepts explorés dans la première partie du mémoire seront ramenés dans un ordre différent, exigé par les observations de l'analyse film à film, et ils teinteront la logique de la présentation thématique.

5.1 La dynamique mythidéologique à l'œuvre

5.1.1 L'ingrédient de base : L' « Amérique », terre promise

Même si plusieurs films du corpus ne mettent pas en scène les États-Unis, il est difficile d'ignorer les composantes de la nation américaine. La facture des films hollywoodiens uniformisent et altèrent la perception de l'histoire comme de ses protagonistes. Que les Grecs, les Romains, les Troyens parlent la langue de Thomas Jefferson n'étonne plus personne. Que les décors rappellent les prairies américaines (*300*, *Gladiator*) ne passe pas non plus comme une erreur de direction artistique. Que les soldats spartiates aient des cris de ralliement qui rappellent ceux des *marines* n'indispose pas la majorité des spectateurs. Finalement, l'emploi de symboles de l'Empire romain - qui s'apparentent à

ceux de l'Empire américain - ne fait que confirmer la convergence historique entretenue par la machine hollywoodienne. Les États-Unis sont souvent présents dans ces films, même en filigrane. Si le récit se déroule plusieurs siècles avant notre ère, Brad Pitt nous évitera de perdre nos repères.

C'est dans ces procédés que les États-Unis nous sont présentés comme l'idéal vers lequel toutes les énergies doivent converger. Si Dillios dans le film *300* nous invite à "rescue a world from mysticism and tyranny and usher in a future brighter than anything we can imagine", on peut se demander si ce futur étincelant qu'il évoque n'est en fait que les États-Unis. D'autre part, lorsque Lucilla dans *Gladiator* nous demande "Is Rome worth one good man's life? We believed it once.", il est difficile de ne pas imaginer que le public contemporain est interpellé par le sacrifice de ses propres soldats.

La récurrence de certaines représentations nous permet de suggérer que le rêve américain est mis en image à l'aide de certains clichés (femme qui attend, chaumière douillette, prairies luxuriantes, progéniture innocente). Dans le cinéma analysé, les États-Unis sont surtout présentés par des séquences de campagne bucolique. La ville est évacuée du fantasme du guerrier sur les champs de bataille. Ainsi, dans *300*, lorsque Léonidas songe à sa femme avant d'engager le combat avec Xerxès, le réalisateur nous le montre en *flashback* caressant la main de sa femme dans un champ de blé. Dans *Pearl Harbor*, les États-Unis, c'est une ferme dans un grand champ cultivé, avec femme et enfant. Dans *Saving Private Ryan*, c'est une maison au beau milieu d'un champ cultivé baignant dans la lumière du soleil, et une mère qui termine la vaisselle. Dans *Gladiator*, c'est la femme de Maximus et son fils qui attendent, au bout d'un chemin ceinturé de blé, le retour du gladiateur. Lorsque Rose est enfin sauvée par le navire britannique *Carpathia*, elle n'est rassurée que lorsque son regard croise l'imposante statue de la Liberté. Si Rose meurt paisiblement, entourée de photographies, c'est parce que ces images nous confirment tout ce qu'elle a réalisé aux États-Unis, en tant que femme libre.

Par ailleurs, d'autres films de notre corpus n'exposent pas cette image idéalisée de l'Amérique (*Scarface*, 1932 – *Scarface*, 1983 – *Public Enemies* – *Easy Rider* – *Avatar*). Mentionnons d'abord les trois films de gangsters qui présentent un portrait exclusivement citadin. Dillinger (*Public Enemies*), abattu par la police, meurt sur le pavé d'un boulevard. Tony Camonte (*Scarface*, 1932) quant à lui - selon les versions projetées - meurt abattu par la police sur le bitume, sur la potence, ou au bas de l'escalier de sa maison blindée, où gît la dépouille de sa soeur. Quant à *Scarface* (1983), c'est dans une mise en scène de l'échec du rêve américain que Tony Montana trouve la mort, abattu par une bande rivale: sa famille est disloquée (sa femme l'a quitté, il a tué son meilleur ami, sa soeur qui a fait feu sur lui a été tuée, il n'a pas d'héritier), sa maison luxueuse est à feu et à sang. La maison, la

famille, le succès réduits en cendre, le mafieux ne peut accéder au rêve promis aux héros. Bref, le gangster n'est attendu par personne. Et si sa mort est brutale, elle est aussi sans sauf-conduit symbolique.

Concluons sur deux cas à part : *Easy Rider*, qui expose une image intéressante en opposition avec les autres films présentés précédemment. Les deux marginaux sans toit, ni loi, ni aucune attache, meurent sur un chemin de campagne, dans cette « Amérique profonde », que la plupart des films de notre corpus idéalisent. La fin du rêve est brutale et sans équivoque : si le rêve existe, il n'y a pas une variété de modèles et d'interprétations possibles. Et ce rêve américain demeure inaccessible aux marginaux.

Quant à *Avatar*, il est indéniable que ce film est un modèle particulier en regard de notre corpus. Puisqu'il s'agit d'un film fantastique, les liens avec les États-Unis ne peuvent être mis en évidence de la même façon. Nous pouvons toutefois signaler que les nombreuses références aux peuples autochtones renvoient à une Amérique originelle et sauvage, campée dans la faune luxuriante du début de la colonisation. Toutefois, bien que l'action se déroule sur une autre planète, Pandora, jamais il n'est question des États-Unis ou de l'Amérique. Aucun drapeau n'est visible et, bien qu'il soit question de la dévastation de la Terre, rien n'indique que les États-Unis y soient pour quelque chose. Comme nous l'avons déjà relevé, certaines séquences d'*Avatar* semblent suggérer des analogies avec les États-Unis du 11 septembre 2001. Si Pandora est l'Amérique vierge et sauvage au début du film, elle est rapidement présentée comme une terre fragilisée et assiégée. Nous ne croyons pas y reconnaître de représentation concrète des États-Unis contemporains dans ce premier volet de la série envisagée par James Cameron.

5.1.2 Récits de guerre, victimisation et défense contre le désordre

Plusieurs des films de notre corpus avaient pour trame principale la défense de la terre des ancêtres. Si parfois les scénarios étaient puisés dans l'histoire occidentale récente (*Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *SPR*), dans l'Antiquité (*300*, *Gladiator*, *Troy*) ou dans un monde fantastique (*Avatar*), les héros étaient amenés à sacrifier leur vie au nom de la patrie.

Quatre des films à l'étude portent sur la notion de défense du territoire (*300*, *Avatar*, *Pearl Harbor*, *Troy*). L'ensemble de ceux-ci développe l'idée que la lutte armée se met en branle en réaction à une agression souvent présentée comme inattendue, voire absurde (*Avatar*, *Pearl Harbor*, *Troy*). Si

plusieurs de ces scénarios illustrent des défaites historiques, soit la bataille des Thermopyles, l'attaque-surprise de la base militaire de Pearl Harbor ou la chute de Troie, les récits se terminent de façon triomphante par un moment dont la chronologie floue n'est pas identifiée de façon distincte, ou encore par la célébration du sacrifice du héros (*Troy*).

La fin ouverte du film *300*⁷³⁸ rappelle de façon évidente que la lutte n'est pas terminée et qu'il reste d'autres combats. L'appel à la mémoire des héros qui y sont tombés est ici présenté comme une responsabilité à poursuivre la lutte, que la préservation du territoire ne sera jamais acquise.

Le discours guerrier n'est pas sans rappeler les contextes sociaux américains et mondiaux au moment du lancement des films. *300* et *Troy* font écho aux combats des forces américaines au Moyen-Orient au moment de leur sortie post-septembre 2001. D'autre part, les trois films de gangsters font écho à la préservation de l'ordre et des valeurs de la patrie à des moments où le contexte socio-politique était trouble : *Scarface* (1932) est sorti dans la foulée du krach boursier; la version de 1983 par Brian De Palma, durant la crise économique du début des années 1980; *Public Enemies* a pris l'affiche en 2009 - soit dans les mois qui ont suivi la crise économique de la fin des années 2000. Que ce soit symboliquement ou concrètement, les scénarios sont développés autour de l'idée de la préservation, voire de la consolidation des valeurs américaines comme bouclier contre le désordre.

Par ailleurs, notre corpus comporte une bonne quantité de films de guerre (trois concernent la Deuxième Guerre mondiale et deux, l'Antiquité), sans que ce phénomène soit voulu : cinq films sont basés sur un récit de guerre inspiré de l'histoire occidentale (*300*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *SPR* et *Troy*). À ce nombre nous pouvons ajouter trois autres qui portent sur des récits de guerre de clans : *Avatar* dans le registre fantastique et les trois films de gangsters : *Scarface* (1932), *Scarface* (1983) et *Public Enemies*, qui présentent la lutte entre les forces de l'ordre contre le crime organisé. Trois films de notre corpus se distinguent donc de ce premier constat : *Easy Rider* relève plus d'un *road movie* initiatique, bien que sa chute brutale puisse être interprétée comme une lutte des États-Unis conservateurs contre les États-Unis progressistes; *Gladiator* porte sur une trame de vengeance personnelle teintée de valeurs politiques, et *Titanic* relève du drame romantique sur fond d'événement historique, où l'aspect des classes demeure en surface.

À l'exception donc d'*Avatar* et de *Easy Rider*, tous les films puisent leur inspiration dans des personnages ou des événements historiques, et ce, sans en déterminer explicitement les limites.

⁷³⁸ La suite du film *300* : *The Battle of Artemisia* est d'ailleurs en chantier. Rappelons que les tensions sont présentement plus vives entre les États-Unis et l'Iran. Un affrontement cinématographique entre les Spartiates et les Perses tomberait, une fois de plus, à point nommé.

Aucun des films ne comporte une mention particulière pour départager ce qui a été emprunté à la réalité, et rien n'est fait pour préciser que c'est une adaptation libre de faits historiques. Nous reviendrons sur cet aspect.

Dans *Pearl Harbor*, la victimisation des États-Unis se résume par la seule réplique "We have no choice but war.", sous-entendant que la guerre n'est pas un choix, mais une fatalité comme la mort du héros anticipée et acceptée par le public.

Comme nous l'avons exposé avec *Pearl Harbor*, ce qui est acceptable pour le « marché intérieur » est parfois jugé inacceptable dans les visées commerciales internationales du « marché extérieur ». Lorsque l'armée a accepté le scénario d'un film après des modifications d'ordre idéologique, et que les bonzes d'Hollywood ont arrêté leur décision sur le montage final, on peut considérer que l'objet filmique a atteint son format idéologique final. On sait que l'armée refuse les positions antimilitaristes dans les films qu'elle commande, et que certains films deviennent des cartes de visite qui servent aussi au recrutement militaire. Peu importe si le héros meurt dans le feu de l'action, au moins, il est mort en héros avec un bel uniforme.

Hollywood à travers les différentes périodes de contrôle des représentations a fait la preuve que son industrie peut se plier relativement facilement à des commandes idéologiques; mentionnons simplement le *Waldorf Statement*, où l'industrie s'est engagée à ne présenter "nothing subversive or un-American". L'industrie est consciente depuis des décennies que sa liberté d'action et de commerce est sujette aux considérations politiques.

5.1.3 L'esprit de vengeance

L'idée de vengeance est au cœur de la plupart des scénarios. Les scénarios de la moitié des films à l'étude prennent la vengeance comme base pour rétablir l'honneur et défendre l'intégrité du territoire (*300*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *Troy*, *Avatar* et *Gladiator*). D'autre part, les trois films de gangsters ainsi que *Easy Rider* et *SPR*, sans porter spécifiquement sur l'idée de vengeance, trouvent leur conclusion dans un revirement qui implique une forme de « règlements de comptes » même arbitraire (*Easy Rider*). En fait, seul *Titanic* peut paraître exempt de vengeance.

Deux films présentent des vengeances *post-mortem*. Le cas d'*Inglourious Basterds* est particulièrement intéressant puisque le personnage de Shoshanna ordonne de façon posthume l'accomplissement de sa vengeance par l'entremise d'une projection cinématographique. Le second

cas de vengeance *post-mortem*, mais sous registre plus allégorique, est celui de 300, où Dillios revêtant le casque spartiate commande les troupes vers un nouveau combat en mémoire de Léonidas et des 300.

C'est par cette instrumentalisation de la langue et du langage cinématographique que la mort du héros, un peu comme à l'époque de la « belle mort » des Romains et des Grecs, vient à être confondue avec l'idée de liberté. En fait les films commandités par l'armée et même ceux comme *Avatar*, qui ont été accusés de promouvoir le discours antimilitariste, carburent à une logique de vengeance où le sacrifice de la vie humaine est le chemin obligé pour la liberté. Et c'est parce que le héros meurt, bien souvent au terme de sa mission, que la mort est illustrée comme une délivrance et une liberté enfin consommée. "Find peace my brother.", dit Ulysse à la dépouille d'Achille, "Go to them.", dit tendrement Lucilla à Maximus. Pour les héros, la liberté est toujours dans l'au-delà.

Inglourious Basterds, a le mérite de présenter clairement au public en quoi ce genre de film a la capacité de transformer son auditoire. Si le réalisateur sait orchestrer le langage cinématographique avec une certaine logique, le public quant à lui, par un mélange de procédé identificatoire et d'une construction narrative manichéenne, en viendra à réclamer la réparation et à souhaiter ardemment le sacrifice du héros au nom des idéaux dont le film aura habilement présenté la logique démagogique vengeresse. Ainsi, quand le carnage débute dans la salle de cinéma où se trouvent les nazis, c'est avec un mélange d'hilarité et d'exaltation que le public se repaîtra de la barbarie et, par extension, du sacrifice de Shoshanna.

La vengeance autorisée par un amalgame d'éléments scénaristiques est en fait une mécanique soigneusement construite pour apaiser le public de la tension générée par l'exacerbation dudit esprit de vengeance implacable. Si le héros utilise la violence pour assouvir sa pulsion vindicative, il tempore ou atténue aussi celle-ci parfois par un désaveu de cette violence, ou par son propre sacrifice qui devient du coup indispensable. Le film agit donc comme un régulateur de la violence.

5.1.4 Dieu est avec nous

C'est en effet une idéologie qui, dès ses origines, est liée au sacré : l'Amérique représente pour les pères Pèlerins la possibilité d'une nouvelle alliance avec Dieu; les colons de cette nouvelle Terre promise se perçoivent comme le nouveau Peuple élu convaincu d'avoir Dieu à leur côté.⁷³⁹

⁷³⁹ Bidaud, *op.cit.*, p. 16.

L'aspect religieux n'est pas seulement évoqué; il semble intrinsèquement lié à la patrie dans de nombreux films de notre corpus. Plusieurs répliques expriment l'idée que Dieu prend parti dans les conflits. Qu'il s'agisse de conflits contemporains ou de l'Antiquité, la lutte au cinéma s'opère sous la prétention d'une protection divine.

Les noms des personnages sont parfois porteurs d'une mythologie biblique (Jake, Jack, Jackson), qui accentue la dimension religieuse de l'épreuve à affronter. Nous avons relevé trois mentions dérivées du prénom *Jack* : Jake (*Avatar*), Jackson (*SPR*) et Jack (*Titanic*). Le prénom Jack est en fait dans la culture américaine un diminutif de Jacob (signifiant « il talonnera⁷⁴⁰ »). Le mythe de Jacob est un récit important dans la culture américaine chrétienne. Ce mythe de la Genèse raconte la lutte de toute une nuit, que Jacob a menée seul contre « quelqu'un » qui refusait de se nommer. À l'aube, après s'être battu, Jacob reçoit un nouveau nom « Israël » (signifiant « celui qui a lutté avec Dieu »). Dans les trois cas à l'étude, les personnages doivent combattre un ennemi. Seul le personnage de Jackson dans *SPR* (Jack-son : fils de Jack) utilise explicitement le langage religieux pour se protéger. Impossible ici de confirmer s'il y a une intention préméditée de lier les récits filmiques à une mythologie religieuse; mais la récurrence n'est certainement pas fortuite.

Certains films, comme *Avatar*, impliquent une dimension religieuse au combat, donnant ainsi une impression de lutte à caractère mystique contre les forces opposées. Rappelons que les combats dans *Avatar* se déroulent dans les *Hallelujah Mountains*, sur la planète Pandora, dont la déesse peut inspirer l'ensemble des êtres vivants à combattre pour sa protection. Mentionnons aussi l'aspect eschatologique de *Titanic*, où comme nous l'avons relevé plus tôt, un pasteur psalmodie des passages de l'Apocalypse conférant au naufrage une portée biblique : certains seront sauvés, mais pas tous.

Si *Avatar* relève de l'exception, dans notre corpus, par le mysticisme assumé du combat entre les forces opposées, la plupart des films de guerre étudiés présentent des répliques qui expriment « l'engagement » de Dieu dans le conflit. Dans *300*, les Spartiates sous la protection de leurs dieux souhaitent – paradoxalement – délivrer le monde du « mysticisme et de la tyrannie »; dans *Gladiator*, Maximus invite ses soldats "to die with honor" et les assure que s'ils périssent sur le champ de bataille, ils se retrouveront "in Elysium"; dans *Troy* "The Gods protect only the strongs". Dans *Pearl Harbor*, c'est le président Roosevelt qui implore Dieu "God help them.", afin de sauver les pilotes d'une mission risquée. Dans *Saving Private Ryan*, le général Marshall utilise la lettre de Lincoln - tirée de sa

⁷⁴⁰ Le mythe de Jacob raconte qu'il est né en tenant le talon de son frère jumeau premier-né, Ésaü. Ce qui n'est pas sans rappeler la trame d'*Avatar* où Jake remplace son frère décédé. Un peu comme le mythe de Jacob, Jake est renommé en tant que Na'vi.

Bible personnelle - pour témoigner à M^{me} Ryan sa gratitude à l'égard de sa famille qui a contribué à libérer "the world of tyranny and oppression". Cette astuce scénaristique souligne d'une certaine façon que les mythes américains sont imbriqués les uns dans les autres; la lettre de Lincoln est conservée dans la Bible et Lincoln cite la Bible, puis le général Marshall cite Lincoln, qui cite la Bible. George W. Bush a utilisé cette lettre durant son discours pour les commémorations du 10^e anniversaire de l'attaque du 11 septembre, avec la même conviction patriotique et les mêmes intonations que cette scène de *SPR*. C'est dans ce film que le soldat Jackson embrasse son crucifix et récite des versets bibliques dans le clocher d'une église, avant d'abattre des ennemis. C'est toutefois dans la citation prononcée par Upham que se trouve l'essence de l'idéologie du film de guerre hollywoodien, qui justifie tous les sacrifices : "If God be for us, who could be against us?". Quant à la réponse, elle se trouve indéniablement dans le sort que les films réservent à leurs héros.

5.1.5 Aplanir les différences et s'approprier la justice

Plusieurs films nous ont permis de relever le patriotisme conféré au sacrifice du héros. Bien sûr comme nous l'avons relevé, la présence de drapeaux étatsuniens semble calculée pour lier de façon systématique et franche la mort du héros à la préservation du pays (*Pearl Harbor*, *SPR*). De surcroît, plusieurs films du corpus sont marqués par la mise en relief de la notion sacrificielle pour la nation américaine et de ses valeurs (*Pearl Harbor*, *SPR*, *Inglourious Basterds*); d'autres présentent un sacrifice au nom d'une patrie de l'Antiquité, à laquelle le film s'est évertué à multiplier les analogies avec les États-Unis (*300*, *Gladiator*, *Troy*). Les États-Unis sont donc déguisés tour à tour en Sparte, Rome et Troie, où l'on trouve les mêmes devises, les mêmes valeurs et les mêmes cris de ralliement de militaires. Les États-Unis se présentent ainsi comme une nation en gestation depuis des millénaires à travers toutes ces luttes contre les différents visages de « tyrannie et barbarie ».

Finalement, d'autres films du corpus expriment le sacrifice du héros au nom des valeurs fondamentales américaines – défense du territoire, liberté (*Avatar*, *Titanic*). Quant aux personnages qui ne reprenaient pas le discours patriotique - et dont l'individualisme exacerbé, mais surtout dirigé vers la capitalisation de biens au mépris de la vie de leurs concitoyens -, ils sont présentés comme des marginaux dérangeants (les deux *Scarface*, *Public Enemies*); les protagonistes sont tout simplement liquidés de façon non équivoque et sans sauf-conduit symbolique. On peut penser que la déqualification radicale des individus « nocifs » sert de façade à une lacune de distance critique devant

ce phénomène pourtant reproduit à grande échelle : les États-Unis, pourfendeurs de principes édifiants, mais en paradoxe constant.

L'industrie cinématographique hollywoodienne a eu pour mandat depuis ses débuts d'homogénéiser une population hétérogène⁷⁴¹, que l'industrie présente sous la formule "*shape the American mind*"⁷⁴². Même les drames historiques gommant les disparités et les tensions raciales intrinsèques à ce pays. Autant dans *SPR* que dans *Pearl Harbor*, l'aspect racial est neutralisé par une opposition à un antagonisme commun. Les Afro-Américains de *Pearl Harbor* ne se plaignent pas de leur subordination, et sont honorés au même titre que les Blancs sous la même bannière étoilée. Dans *SPR*, l'histoire inspirée de la famille Niland, d'origine allemande, est subtilement remplacée par la famille Ryan d'origine irlandaise. On évacue ce qui nécessite des nuances. Toujours dans *SPR*, toute la dimension ethnique de l'escadron est occultée: l'absence d'Afro-Américains n'est jamais expliquée et la question de l'antisémitisme est présentée comme une tare exclusivement germanique.

Cette simplification du portrait racial étatsunien a l'avantage de présenter un pays uni face à l'altérité extérieure aux frontières des États-Unis et un héros sacrifié au nom de tous, sans discrimination. Dans notre corpus, ce sont des hommes blancs qui donnent leur vie. Une seule femme, Shoshanna, se sacrifie au nom d'une cause et c'est précisément pour assurer une vengeance à caractère racial au nom des Juifs contre les nazis.

Dans ces films, ce sont les autres qui cherchent et provoquent la guerre et le conflit. Les États-Unis sont photographiés comme des illustrations de cartes postales et présentés comme un pays fondamentalement paisible et harmonieux, en ouverture et en fermeture de film. Ces raccourcis avec l'histoire ne sont jamais dénués de motivation, ni sans effets :

L'absurdité du capitalisme autoritaire qui, par sa manière de satisfaire les besoins, rend impossible – sous sa forme objectivée, déterminée par le pouvoir – la satisfaction des besoins et tend à la destruction de l'humanité, cette absurdité est performée de façon exemplaire dans le héros qui se soustrait au sacrifice en se sacrifiant. L'histoire de la civilisation est l'histoire de l'introversion du sacrifice. En d'autres termes : l'histoire du renoncement. Quiconque pratique le renoncement donne de sa vie une part plus grande que celle qui lui est restituée, et plus que la vie dont il assume la défense. Cela devient évident dans le contexte de la fausse société, dans laquelle chacun est de trop et chacun est dupé. Mais la société exige que celui qui se soustrait à l'échange universel, inégal et injuste et ne renoncerait pas, se saisisse aussitôt de la totalité entière non amputée, et perde ainsi tout, y compris le misérable reste que lui garantit l'instinct de conservation.⁷⁴³

⁷⁴¹ Larry May, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, New York, Oxford University Press, 1980, p. 15.

⁷⁴² Bidaud, *op.cit.*, p. 1.

⁷⁴³ Adorno et Horkheimer, *op.cit.*, p. 68-69.

5.1.6 Distortion historico-sociale

Par ailleurs, l'insistance de Hollywood à ancrer les films dans l'ère du temps pousse les scénaristes à des formules parfois anachroniques. Si les Spartiates deviennent des combattants du monde libre et de la démocratie, qui visent à libérer le monde de la tyrannie, on peut se demander quel genre de « monde libre » ils envisagent d'instaurer. On retrouve le même genre de discours dans *Gladiator* où le monde de l'empereur Marc Aurèle est présenté comme un idéal démocratique, et dans *Inglourious Basterds* où le lieutenant Aldo Raine tient un discours fascisant qui ferait frémir s'il était prononcé par un nazi. Ces simplifications historiques permettent aux spectateurs de raccorder leur réalité avec celle du film, comme le mentionnaient Adorno et Horkheimer : « Il ne faut plus que la vie réelle puisse se distinguer du film.⁷⁴⁴ » Le monde s'est tout simplement toujours divisé en deux : les agents de la liberté et les barbares.

La plupart des films à l'étude présentent des luttes à finir au nom des valeurs de liberté et de démocratie. Pourtant, ils font l'apologie de la vengeance, de la soumission à l'ordre du chef (*300*, *Avatar*, *Gladiator*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *SPR*, *Troy*). La dernière chose qui semble encouragée c'est le sens critique face au recours à la force, comme si les personnages chantaient en chœur « Liberté », en marchant en synchronie en pelotons vers le champ de bataille.

Comme nous l'avons relevé auparavant, l'armée a collaboré à certains films de notre corpus (*Pearl Harbor*, *SPR*). Cette mainmise de l'appareil militaire sur l'univers fictionnel confirme sans équivoque l'instrumentalisation de l'industrie cinématographique hollywoodienne où les termes « démocratie », « liberté », « courage », « sacrifice », « honneur » et « patrie » sont vidés de leurs sens premiers et réinvestis d'une idéologie militariste qui promeut le sacrifice de la vie humaine comme l'acte héroïque suprême. Les termes « violence », « diplomatie » et « compassion » sont rarement employés dans ces scénarios et, le cas échéant, rapidement disqualifiés. On en réfère à *SPR* : c'est un intellectuel froussard, prônant la diplomatie et la non-violence, qui nuira aux opérations.

Si le héros meurt pour avoir défendu un idéal cher à la patrie, on ne peut pas pour autant affirmer que le récit colle à l'histoire. Tous les films à l'étude qui s'inspirent d'un fait historique, comportent des lacunes et des entorses importantes qui travestissent les événements au profit d'un scénario très souvent manichéen et simplifié à outrance. Si les omissions et la manipulation des faits se font dans l'intérêt ou sous les impératifs de la structure scénaristique, il est indéniable que les films inspirés de

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 135.

faits historiques dénaturent les événements. Comme l'explique Bidaud, cette façon de faire renforce les mythes américains : « Le recours aux mythes, dans l'idéologie américaine, permet donc de sortir constamment de l'histoire, de faire de ses composantes décontextualisées une permanence, alors que chacune d'elles peut être datée, inscrite dans un cadre factuel précis.⁷⁴⁵»

Nous avons relevé dans notre analyse des pirouettes factuelles importantes dans l'ensemble des scénarios. Qu'il s'agisse de la récupération de moments de l'histoire de l'Antiquité, comme métaphore des conflits actuels, ou d'une production parfois caricaturale pour expliquer le monde contemporain.

La fiction demeure de la fiction; toutefois la modification de la trame historique des films semble préserver à plusieurs égards la perception des spectateurs du rôle joué par la nation étatsunienne dans ces conflits. La complexité sociopolitique des conflits étant éludée dans une perspective utilitariste du film de divertissement, celle-ci affecte irrémédiablement l'historicité des récits. Si la promotion des films se fait principalement sur la base « d'une occasion unique de voir l'événement X comme si vous y étiez », la qualité documentaire est biaisée au profit des « véritables costumes de l'époque », « d'un décor à l'échelle à couper le souffle » et « du véritable son des armes à feu ». C'est en fait la notion de « réalisme » qui est substituée à celle d'« historicité ». Oui, il s'agit de Léonidas et de John Dillinger, mais ces personnages mythiques deviennent des véhicules de valeurs et d'idéologie.

Le général Marshall et le président Roosevelt, quant à eux, servent de faire-valoir qui ancrent l'action dans le réel et magnifient le héros par association :

Le problème n'est donc pas de savoir si cette image est conforme au réel; la réponse est évidemment non, on le sait d'avance. Si des comparaisons sont établies entre la réalité américaine et les fictions cinématographiques, ce ne sera pas pour dénoncer une quelconque falsification, mais pour mettre en évidence une multiplicité de médiations, des distorsions récurrentes qui, cumulées, font système, et pour en comprendre les raisons. C'est précisément dans ce décalage que passe l'idéologie, que s'expriment les désirs de l'industrie et, accessoirement, ceux du public.⁷⁴⁶

Les prémices et les suites des événements sont généralement amputées au profit d'une histoire qui, comme on l'a vu en 5.1.2, exhausse le caractère du héros qui devient la focale de l'attention jusqu'à l'exemplaire, voire messianique. Peu importe où se trouve le héros, sa mort permet de sceller et de conclure le scénario et, par le fait même, une histoire, sans se perdre dans la suite des événements. *Exit* Hiroshima, Nagasaki dans *Pearl Harbor*; *exit* la chute de Berlin par les Soviétiques dans *SPR* et dans *Inglourious Basterds*; *exit* les autres passagers décédés du *Titanic*. Le héros vient de rendre l'âme, et c'est ici que le récit trouve son catalyseur pour marquer la fin.

⁷⁴⁵ Bidaud, *op.cit.*, p. 15.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

Tout ce qui a précédé la mort du héros n'a d'autre fonction que de servir ce sacrifice. Les transgressions commises par le héros, comme sa bravoure exemplaire, seront sanctionnées dans une finale anhistorique. Tous les moyens avaient été mis en place par l'équipe de production pour permettre au spectateur une immersion totale dans cette expérience cinématographique d'une période historique donnée; mais la mort du héros extirpe chirurgicalement le spectateur de cette réalité construite de toute pièce. Un héros meurt en gros plan et des milliers, en hors-champ. On y reviendra.

Comme le souligne également Adorno, c'est au moyen d'un ensemble d'artifices que le cinéma capte l'attention des spectateurs et met ainsi en scène de façon symbolique l'ordre social dans lequel le spectateur évolue : les Spartiates ont des airs de commando des forces américaines. « Même le consommateur distrait absorbera alertement tout ce qui est proposé ⁷⁴⁷ », et il ne s'étonnera pas de voir transposée au bulletin de nouvelles de *Fox News* une reproduction de ce qui a été conceptualisé par la fiction au cinéma. Le prêt-à-penser est livré de façon récurrente à travers la représentation du monde, telle que fixée par les *blockbusters* du cinéma des *majors*. C'est que le cinéma met en forme « dans l'unité de style de la Renaissance autant que du Moyen Âge chrétien [...] la structure chaque fois différente de la violence sociale, et non l'expérience confuse et cependant universelle de ceux qui sont dominés⁷⁴⁸ ». Un peu comme l'énonce le capitaine Miller dans *SPR* : la guerre l'a transformé, il ne se reconnaît plus. En bref, l'Étatsunien est fondamentalement bon ; c'est le conflit généré par les agresseurs qui le métamorphose en soldat dangereux.

L'histoire est continuellement altérée, mais ce qui compte c'est de déterminer comment on la redéfinit et pourquoi⁷⁴⁹. Dans cette perspective, il est bien entendu inutile d'attendre de la machine hollywoodienne une éthique historique lorsqu'elle aborde des drames tirés de l'histoire ; elle n'y a de toute façon aucun intérêt. On cherche surtout un arrière-plan intéressant pour sacrifier le héros au nom des mêmes idéaux et principes. Ainsi « le tragique, devenu un moment calculé et accepté du monde, devient une bénédiction pour celui-ci⁷⁵⁰ ».

C'est également avec cette simplification de l'histoire que les films aménagent chez le spectateur une nouvelle perception du temps historique. Les repères historiques sont neutralisés ou évacués (Hiroshima, Régime de Vichy) afin d'instaurer une ligne de temps plus malléable. Deux films de notre corpus présentent une structure en boucle, qui semble révéler une mécanique hollywoodienne dans la structure des scénarios. En effet, *SPR* et *Pearl Harbor* se concluent par des plans qui s'apparentent

⁷⁴⁷ Adorno et Horkheimer, *op.cit.*, p. 136.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁴⁹ Lytle, *op.cit.*

⁷⁵⁰ Adorno et Horkheimer, *op.cit.*, p. 160.

aux premières images du film. Non seulement la trame historique des événements est escamotée, mais la structure du scénario présente le récit comme une boucle fermée sur elle-même, un récit hors du temps et autonome.

Pour Bidaud, cette structure permet d'insuffler de l'ordre à une situation qui relève du chaos en « transformant le réel dans un sens rassurant, à la fois sur les plans thématiques et formels⁷⁵¹ ». La mise en abîme permet également de renforcer la notion de prédestination ancrée dans ces scénarios : les effets « de symétrie, oppositions binaires, constructions en boucle où les derniers plans reprennent ceux de l'ouverture, transforment ainsi la vie en destin.⁷⁵² ».

5.1.7 À grand renfort de symboles

La fumée est présente dans plusieurs finales des films à l'étude. La caméra souligne le mouvement ascensionnel de la fumée dans *Easy Rider* et *Troy*. Plusieurs cultures utilisent la fumée pour symboliser la « jonction de la terre et du ciel et une spiritualisation de l'homme⁷⁵³ ». Elle peut aussi suggérer une forme de délivrance: ainsi dans *Inglourious Basterds*, où la fumée sert également d'écran pour l'apparition fantomatique de Shoshanna.

Le blé est présenté de façon semblable dans les finales de *300* et de *Gladiator*. Les images ont une parenté certaine, puisque dans les deux cas ils sont liés à la femme et à la famille. Le blé est depuis longtemps associé à la mort et à la résurrection. Grecs, Romains et chrétiens ont utilisé ce symbole comme un gage d'immortalité de par le cycle de vie que contient cette plante⁷⁵⁴. Au symbole du blé nous lierons le champ, présent dans les scènes soumises à notre analyse. *300*, *Gladiator* et *Pearl Harbor* présentent des images de champs lorsque la mort des personnages principaux est évoquée. La mythologie gréco-romaine a aussi fait usage de ce symbole pour représenter les champs Élysées⁷⁵⁵. Cette image représentait « l'antithèse des Enfers, les champs sont le symbole du Paradis, auquel les justes accèdent après la mort⁷⁵⁶ ».

⁷⁵¹ Bidaud, *op.cit.*, p. 173.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 199.

⁷⁵³ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 471.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 127-128.

⁷⁵⁵ Les champs Élysées ont été dépeints par deux versions semblables, une latine et une grecque. Selon Homère, ce lieu se trouve à la limite occidentale de la Terre. Endroit idyllique à la température clémente (ni pluie, ni neige, ni tempête). Les héros y sont accueillis pour l'éternité après avoir rendu une faveur aux dieux; c'est en fait l'équivalent du Paradis par opposition à l'Hadès (Enfer). D'autre part, dans la tradition latine, tirée des écrits de Virgile, l'auteur du premier siècle avant notre ère décrit ce lieu comme des « prairies toujours vertes où circulent un air suave et une lumière teintée de pourpre et d'azur ». L'accès à ce lieu est limité aux « âmes des justes et des héros qui ont fait preuve de piété ».

⁷⁵⁶ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 205.

Enfin, l'aube semble un moment privilégié pour marquer la fin des films. Ici, quatre (*300*, *Avatar*, *Gladiator*, *Troy*) se terminent indéniablement avec des images de l'aube. Si *300*, *Gladiator* et *Troy* mettent l'accent sur le jour qui se lève, seul *Gladiator* présente en plan final une Rome bien paisible. Pour ce qui est des autres films, à titre d'exemple on hésite sur la lumière des dernières scènes de *Pearl Harbor*, aube ou crépuscule, mais le changement de lumière suggère de toute manière, une transition, voire un passage. Les films hollywoodiens de science-fiction, d'action et plus particulièrement de superhéros recourent régulièrement à une finale qui se conclut à l'aube. A *contrario*, les trois films de gangsters présentent des finales où ils décèdent en pleine nuit... La mort du héros annonçant la suite du monde, et la mort du gangster confirmant sans équivoque le retour à l'ordre des choses.

5.1.8 Pour perpétuer le patriotisme et la « liberté »

Le sacrifice apparaît comme un élément dominant des scénarios à l'étude. Tous les films de guerre comportent une conclusion qui met l'accent sur cette valeur. Les récits de guerre - comme *300*, *Gladiator*, *Pearl Harbor*, *SPR* et *Troy* - culminent avec des discours patriotiques qui encouragent le spectateur à prendre conscience des sacrifices assumés par ces guerriers du passé pour assurer la civilisation actuelle.

Les films *Inglourious Basterds* et *Titanic* quant à eux présentent des conclusions qui justifient le sacrifice humain, pour une cause dans le cas de Tarantino, et pour un individu dans le film de Cameron. Pour ce qui est des autres films du corpus, soit *Easy Rider*, *Scarface* (1932), *Scarface* (1983) et *Public Enemies*, ils présentent, selon nous, des sacrifices d'une autre nature. Comme ces derniers reposent sur des scénarios basés sur des marginaux et des criminels, l'aspect sacrificiel de leur mort semble avoir en commun de rétablir symboliquement l'ordre social. Si dans *Scarface* (1932) Camonte meurt en traître, Montana meurt en entêté et dans un presque suicide. La mort de Dillinger quant à elle s'apparente à une mort gratuite ou une exécution sommaire.

La mort est présentée dans certains films comme un sort enviable ou, à tout le moins, indispensable. Dans *300*, *SPR* et *Troy*, la vie est à certains égards comme le châtement qui incombe au traître. Comme le dit Léonidas à Ephialtes pour l'avoir trahi : "May you live forever." Vaut mieux perdre la vie que se soumettre et, par extension, le lâche qui se soustrait au combat ne mérite pas les honneurs. *SPR*, comme nous l'avons montré précédemment, fait d'ailleurs la mesure de la vie de

l'homme face à ses accomplissements, plaçant ainsi les autres comme les seuls juges de la valeur de la vie d'un individu. La mort est un honneur qui se gagne à la mesure de ses accomplissements pour la nation et pour la collectivité. Parce que s'il existe une valeur plus importante dans la morale de ce film que la vie individuelle, c'est bien la suprématie d'un groupe qui assure à chacun le bien-être individuel.

Avatar et *Titanic* se distinguent toutefois du lot. Jake abandonne son corps humain paraplégique afin de transmigration définitivement dans un corps de Na'vi. Il n'aura plus de double, il se réfugie dans son avatar. Il « sacrifie » en fait un corps malade, mais qui est le sien en propre, pour un supercorps, beaucoup plus puissant, se fondant dans une autre culture primitive et idyllique. Cette idée d'accéder à un corps tout neuf est sans contredit une figure d'exception dans notre corpus; nous y reviendrons. Quant à Jack dans *Titanic*, c'est dans la plus pure tradition romantique que cet homme, absent des listes de passagers, se sacrifiera pour Rose - pour qu'elle réalise le rêve américain, non sans avoir prophétisé dans les eaux glacées (entre -1°C et -20°C) la vie exemplaire qui l'attend. Par conséquent, son sacrifice porte aussi un enjeu particulier; il ne réclame pas une postérité pour lui. L'anonymat est ainsi redoublé.

Le sacrifice paraît même à certaines occasions relever du destin et être à cet égard implacable. C'est particulièrement le cas dans *Troy*, où comme dans le poème d'Homère on prophétise le destin d'immortalité d'Achille. On retrouve également ce discours déterministe, pour ne pas dire fataliste, dans *Gladiator* où Maximus explique : *"If you find yourself alone, riding in green fields with the sun on your face, do not be troubled. For you are in Elysium, and you're already dead. Brothers, what we do in life echoes in eternity."* Scott traduit aussi une forme de métaphysique « bricolée », dans laquelle non seulement on gagne l'Élysée, ce qui a l'heur de reconforter, mais par laquelle on devient éventuellement un modèle, voire une figure légendaire, si ce n'est mythique. En incorporant plusieurs séquences en *flashforward* de « l'après-vie » de Maximus tout au long du film, Scott vise peut-être à illustrer l'intuition de Maximus d'une lutte dont il semble connaître l'issue finale.

Il est manifeste que la question de filiation *post-mortem* est au cœur du message de certains films de notre corpus. Si parfois cette filiation est mise en image de façon univoque comme dans *300*, *Pearl Harbor* et *Troy*, elle est sous-entendue dans *SPR*, et de façon beaucoup plus discrète dans *Titanic*.

Dans *300*, l'acteur sélectionné pour interpréter le fils de Léonidas ressemble à l'acteur qui interprète le jeune Léonidas. Les dernières séquences du film présentent en montage alterné la mort de Léonidas et l'annonce, par Dillios à la reine, de la mort du roi de Sparte. C'est en fait dans un champ de blé que la femme de Léonidas remet le pendentif qui appartenait à son père. Stoïque, le jeune accepte ce

cadeau qui, par la solennité de la scène, représente probablement le fardeau de la transmission des valeurs et pratiques du défunt héros.

Dans *Pearl Harbor*, Danny expire quelques secondes après avoir appris qu'il allait devenir père. La filiation sera toutefois assurée par son meilleur ami, qui prendra soin du fils orphelin et de sa mère. Si le fils hérite du même prénom, il semble également hériter de la passion pour le pilotage du père puisqu'il demande à voler dans la séquence finale du film, rappelant ainsi les premières images quand son père vole avec son copain. Le trio est ainsi reconstitué *post-mortem* avec *Junior*.

De son côté, la filiation dans *SPR* revêt un caractère particulier. Comme tout le film repose sur les notions de commémoration et de gratitude, la filiation ne s'opère pas de façon directe par les enfants du personnage principal, le capitaine Miller, puisqu'il ne semble pas en avoir. Il parle de sa femme, de ses élèves, de son implication auprès des jeunes au baseball, mais pas d'un enfant. En fait ses enfants, ce sont ses soldats. La clé du lien filial se lit probablement dans la scène où le personnage de Ryan demande s'il a été une bonne personne, avec en arrière-plan sa femme et ses enfants, et au premier plan, la croix de Miller. Non, il n'a pas, comme Miller le mentionne plus tôt dans le film, « développé une invention extraordinaire ». Il a tout simplement été un bon étatsunien « moyen », sans notoriété particulière, en fondant une famille et en honorant la mémoire des héros de guerre.

Dans *Troy*, Pâris confie son fils aux bons soins de sa mère, Hélène, qui renforce ainsi la thèse de la filiation entre Troie et Rome. Le mythe veut que la filiation de Troie et de Rome soit assurée par l'épée royale donnée à Énée. Cette filiation intergénérationnelle prend ici une portée civilisationnelle : Troie; puis naturellement, Rome, et par extension, les États-Unis.

La filiation dans le cas de *Titanic* est d'un autre registre. Premièrement, Rose s'attribue le patronyme de Jack Dawson en entrant aux États-Unis. Deuxièmement, on peut voir dans le personnage de la petite-fille de Rose un prolongement de celle-ci. Sur le mode toujours de la reproduction le film, sans appuyer cette idée, laisse entrevoir une liaison amoureuse possible entre la petite-fille de Rose et le responsable de l'équipe de recherche de l'épave. La portée est ici fort différente; elle révèle par ailleurs l'importance de cette nécessaire dimension consolatrice dans les films hollywoodiens.

On remarquera que les trois films de gangsters de notre corpus ne permettent pas d'identifier de lien filial. Si John Dillinger (*Public Enemies*) n'a vraisemblablement pas eu d'enfant, il en est tout autre pour Al Capone. Si Capone a inspiré les personnages de Tony Camonte (*Scarface, 1932*) et de Tony Montana (*Scarface, 1983*), il est manifeste que les scénaristes de ces deux versions n'ont jamais cru

bon d'insérer un lien filial dans la trame narrative. Plusieurs justifications scénaristiques peuvent expliquer ce choix. Relevons toutefois que l'absence d'héritier pour les trois personnages de mafieux clôt le récit de façon plus catégorique que si le spectateur se questionne sur le sort réservé à leurs enfants. En somme, on peut penser que le recours à la filiation, comme symbole de survie, ne tient que pour les valeureux.

5.2 Les procédés de représentation de la mort

5.2.1 Le moment de la mort

La mort du héros et son occurrence nous distraient de la véritable violence de la guerre ou d'un cataclysme. Les adversaires sans visage tombent anonymement comme des mouches, alors que le héros a le temps de livrer ses plaintes et de souffler ses dernières volontés; d'imaginer sa famille et de libérer des prisonniers dans *Gladiator*; de mener son projet à terme de façon posthume dans *Inglourious Basterds*; de préparer sa pierre tombale et de faire son testament dans *Pearl Harbor*, de livrer ses dernières volontés dans *SPR*; de faire des prophéties dans *Titanic* et d'embrasser tendrement sa belle dans *Troy*. Si la mort des opposants est brève, celle du héros est indéniablement réglée à la seconde près, cinégénique et inspirante. À la limite, elle donne l'impression qu'il a eu le temps de régler ce qu'il avait à faire, et surtout selon un plan qui semble évident : « Le réel revu par Hollywood est également tel qu'on souhaiterait qu'il fût : porteur d'ordre et d'espoir. Déjà structuré dans le sens de l'intensification et de l'embellissement, il permet aussi de se sentir délivré de l'angoisse de l'imprévisible.⁷⁵⁷ » Mais de surcroît, cette scénarisation du trépas dans les systèmes de constructions narratifs « représentent une forme d'organisation suggérant un contrôle immanent qui peut passer pour celui d'un créateur⁷⁵⁸ ».

5.2.2 La mort sacrificielle des bons

Le statut de héros s'obtient par une mort exemplaire, surtout glorieuse; le rêve américain n'est accessible que dans la probité morale, ou ce qui en tient lieu. Et c'est là que la garantie religieuse

⁷⁵⁷ Bidaud, *op.cit.*, p. 199.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 199.

dédouane toute violence. S'il nous est permis de voir les croyances religieuses de certains héros, les gangsters ne semblent pas adhérer explicitement à une foi quelconque.

La mort du héros n'était pas vaine; elle était au service d'une mission ou d'un projet qui dépassait sa simple existence. De ce fait, son sacrifice renvoie le spectateur à son propre engagement pour préserver ce monde pour lequel le héros a sacrifié sa vie. C'est justement parce que les films hollywoodiens misent sur une représentation posthume du héros que le public est d'autant plus conforté par la légitimité de son sacrifice. La mission du héros se situait au-delà du monde concret; elle obtient ainsi une sorte de légitimation symbolique par cet effet du langage cinématographique. La récurrence de ces représentations a certainement une portée inouïe dans l'apprentissage de l'acceptabilité de la mort sacrificielle au nom de principe ou d'idéal. Ainsi le cinéma hollywoodien, présentant « une mythologie euphorisante dans le refoulement de l'échec, du vieillissement, du dépérissement, de la mort⁷⁵⁹ », confirme par l'image que le sacrifice de l'individu au nom d'idéaux ne se fait pas sans récompense posthume. Manipulant l'indicible, et créant une représentation tangible de l'au-delà, l'industrie culturelle :

[...] se faufile habilement entre les récits des fausses informations et la vérité manifeste, en reproduisant fidèlement le phénomène dont l'opacité bloque toute connaissance et érige en idéal ce phénomène lui-même. L'idéologie est scindée : d'une part, photographie de l'existence stupide, d'autre part, pur mensonge sur la signification de cette existence – ce mensonge, au lieu d'être exprimé, n'est que suggéré et pourtant inculqué aux hommes. Pour démontrer la nature divine de la réalité, on se contente de la répéter cyniquement.⁷⁶⁰

La suppression de l'idée de la finitude dans le type de films soumis à notre analyse présente l'avantage d'offrir aux spectateurs une consolation ultime face à la tragédie de la mort. L'absurdité de la mort est donc neutralisée, par les multiples procédés employés, pour rassurer les spectateurs que la vie ne se termine pas abruptement, et que si le héros n'est pas présenté comme amortel, il dispose d'une immortalité symbolique apaisante. À telle enseigne qu'elle se rapproche de l'immortalité :

L'exemple du *happy end* est significatif. Le spectateur qui préfère les avantages consolateurs du bonheur (prédominance de l'identification) aux avantages purificateurs de la mort du héros (prédominance de la projection) entretient par là même un mythe latent d'immortalité – le film se termine par un baiser extatique – le temps est, dès lors, immobilisé, enfermé sous cellophane. Cet optimisme du *happy end* dissimule en fait une angoisse de la mort plus grande qu'au stade de l'imaginaire plébéien (mort du héros). L'aggravation des angoisses de mort caractérise en effet la conscience bourgeoise; elle se traduit, dans le cadre du réalisme, par une fuite hors de la réalité. Mais cette immortalité artificielle, si elle entretient le prestige mythique de la star nouvelle, ne lui confère pas un privilège sur la star de la grande époque. Au contraire l'ancienne star ne craignait pas de se tremper dans la mort. L'immortalité [amortalité?] est le signe d'une fragilité nouvelle de la star-déesse.⁷⁶¹

⁷⁵⁹ Edgar Morin In Bidaud, *op.cit.*, p. 204.

⁷⁶⁰ Adorno et Horkheimer, *op.cit.*, p. 156.

⁷⁶¹ Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 25-26.

Le héros meurt en conservant une intégralité physique malgré ses blessures. On souligne à grands traits l'importance de leur renommée, que leur « nom ne mourra pas » et que leur réputation sera préservée. Morts gisant sur le dos, la plupart du temps les yeux ouverts, ces héros obtiennent - des témoins de leur trépas - l'engagement que leurs dernières paroles et volontés seront exaucées.

5.2.2.1 La mort abjecte des « méchants »

En fait, le héros ne meurt pas de la même façon que le truand. Rien n'est réservé au spectateur pour le « consoler » de la mort de Dillinger, de Montana ou de Camonte. On peut même considérer leur mort comme définitive. Peut-on imaginer une fin semblable pour conclure un film mettant en scène un héros? Mentionnons à cet égard que *Public Enemies* et *Scarface* (1983) sont les seuls films du corpus à se terminer par des textes à l'écran. Dans le cas de *Public Enemies*, des informations sont données sur la suite de la vie des autres personnages, sans mentionner quoi que ce soit sur Dillinger; dans le cas de *Scarface* (1983) la production rend hommage à la première version. De cette façon, les deux films ferment le récit un peu comme la mention *The End* le faisait autrefois.

D'autre part, les deux films *Scarface* ont évacué la dimension politique de leur scénario. On peut sans l'ombre d'un doute affirmer que, ce faisant, la mort des mafieux est dénuée des nuances possibles qu'un volet plus politique aurait pu amener. Si, à l'origine, le livre qui a inspiré la version de 1932 contenait une dénonciation posthume par Camonte de la corruption dans les domaines politique, juridique et policier, il n'en restait plus rien dans les productions de Hugues et très peu dans celle de De Palma. La mort des mafieux n'est que plus claire et sert les idéologies dominantes de leur époque en instrumentalisant le sacrifice des personnages principaux.

Les truands meurent sur le ventre, sans que leur regard nous interpelle comme celui des héros. Il n'y a que Dillinger qui a le regard fixe. Mais ce regard n'est pas apaisé comme celui du capitaine Miller dans *SPR*; c'est plutôt le regard vide d'un criminel. De plus, pour les truands, il n'y a pas de témoin pour prendre l'engagement de poursuivre les dernières volontés - que le film ne dévoile pas de toute façon.

Quant à *Easy Rider*, la mort des anti-héros ne peut venir coiffer et signer leur caractère héroïque. Car, si pour tous les héros, les « preuves empiriques » de leur mort sont données avec détail, ici la marginalité des protagonistes – ils ne sont pas des gangsters – les laisse dans le flou, dans une sorte d'aléatoire; même morts, ils ne peuvent définitivement accéder à un statut meilleur.

5.2.2.2 Les procédés scénaristiques et visuels selon ce différentiel de type de mort

5.2.2.2.1 Mort soudaine

L'ensemble de notre corpus présente des morts soudaines, relativement imprévisibles pour la majorité. D'autre part, ces morts sont toutes, à l'exception du film *Titanic*, le résultat d'une agression; Rose (*Titanic*) est la seule qui meurt de façon naturelle, soit de vieillesse, et centenaire... Or, si nous observons les moyens par lesquels les personnages principaux sont agressés, c'est pour la plupart par une ou plusieurs armes (*300*, *Avatar*, *Easy Rider*, *Gladiator*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *SPR*, *Scarface* [1932], *Scarface* [1983], *Public Enemies* et *Troy*). De ce nombre, sept personnages principaux campés dans des contextes modernes subissent le tir des armes à feu (*Easy Rider*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *SPR*, *Scarface* [1932], *Scarface* [1983] et *Public Enemies*). Cette mort par arme à feu est aussi une mort prodiguée par un homme - à l'exception d'un cas qui relève du scénario fantastique d'*Avatar*, où *Eywa* (la planète/mère nature) assure la transmigration de l'âme de Jake à son avatar pour soulager ses souffrances.

Rappelons cette évidence : ces morts sur l'écran de cinéma ne correspondent pas aux statistiques américaines des causes de mortalité des sociétés modernes, où les morts par arme à feu apparaissent bien après les maladies cardiovasculaires, le cancer, les difficultés de santé liées à l'absence d'assurance-santé, les problèmes de toxicomanie, les accidents de la route et les suicides.⁷⁶² Sur l'ensemble des morts répertoriées aux États-Unis durant l'année 2009, les homicides comptent pour 0,68 % des décès.⁷⁶³ Selon des statistiques de 2003, on parle de 5,6 personnes sur 100 000 tuées par homicide aux États-Unis comparativement à 22,1 en Russie.⁷⁶⁴ Il est manifeste qu'au cinéma, on meurt plus souvent de l'impact d'un projectile d'arme à feu que d'une infection quelconque. La mort provenant de l'autre est ainsi « externalisée », et commande du coup une réaction.

⁷⁶² "Drug War Facts.org – Causes of Death: 2009 Annual causes of death", <http://drugwarfacts.org/cms/?q=node/30>, (29 septembre 2012).

⁷⁶³ 16 591 homicides pour 2 436 652 décès durant l'année 2009, selon le *National Vital Statistics Reports*, vol. 59, No.4 du *National Center for Health Statistics* 2011.

⁷⁶⁴ Barclay, Gordon & Cynthia Tavares, "International Comparisons of Criminal Justice Statistics 2001," *Home Office Bulletin* 12/03 (London, England, UK: Home Office Research, Development, and Statistics Directorate, October 24, 2003), p. 3., <http://drugwarfacts.org/cms/?q=node/30>, (29 septembre 2012).

5.2.2.2 Mort au ralenti

Dans la plupart des films à l'étude, la mort du héros est présentée au ralenti. Ce choix formel permet de mettre l'accent sur la scène et prolonge de quelques secondes l'aspect soudain de la mort, tout en lui conférant un aspect esthétique moins brutal (*Avatar*, *Gladiator*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *SPR*, *Scarface* [1983], *Public Enemies*, *Titanic* [personnage de Rose], *Troy*). La mort du héros se produit aussi parfois en hors-champ (*300*, *Easy Rider*, *Titanic* [personnage de Jack]).

Le cas de *Public Enemies* comporte une particularité intéressante puisque si le plan du meurtre dans *Easy Rider* est filmé en plan subjectif présentant l'écran maculé de sang - comme si le spectateur était personnellement visé -, la mort de Dillinger est au ralenti avec un plan qui accompagne la trajectoire de la balle, sans nous épargner les détails de son impact. Aucun des films présentant des héros n'illustrent avec autant de détails l'impact de l'arme sur le personnage. La question demeure : est-ce que la mort d'un héros « positif » pourrait être illustrée de la sorte ?

5.2.2.3 Mort à l'extérieur

La mort des héros survient à l'extérieur (*300*, *Avatar*, *Easy Rider*, *Gladiator*, *Pearl Harbor*, *SPR*, *Public Enemies*, *Titanic* [Jack] et *Troy*). De ces cas, la plupart a lieu dans la nature sauvage ou à la campagne (*300*, *Avatar*, *Easy Rider*, *Pearl Harbor*, *Titanic*) et si le héros de *Gladiator* meurt en plein milieu du Colisée, la nature et sa maison de campagne sont évoquées à l'écran.

Les films où les personnages meurent en ville sont principalement basés sur les gangsters (*Scarface* [1932], *Scarface* [1983] et *Public Enemies*). Ajoutons à ces criminels les cas de personnages qui meurent dans une ville en ruine : Miller (*SPR*), Achille (*Troy*). La mort de Rose dans *Titanic* relève de l'exception dans le corpus par son trépas sur un bateau en plein océan. Bref, l'opposition ville/campagne se retrouve souvent dans la cinématographie américaine. La campagne est souvent présentée comme le siège des valeurs nobles et traditionnelles, alors que la ville comme le lieu de perte et de valeurs corrompues. Il n'est donc pas étonnant d'observer que les brigands meurent généralement en ville, et que les héros « valeureux » meurent dans la nature.

5.2.2.4 Visage des morts

Sur l'ensemble des films à l'étude où le héros décède à l'écran, six d'entre eux (*300*, *Gladiator*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *SPR*, *Public Enemies*) présentent des héros qui meurent les yeux ouverts, comme s'ils assumaient entièrement leur « *fatum* », pris par surprise ou encore saisis dans leurs derniers gestes. Les visages apparaissent pour la plupart paisibles, Léonidas donnant même une impression de béatitude. Aucun des personnages ne meurt le visage crispé ou effrayé. La mort hollywoodienne semble confortable, malgré les blessures. Si les ennemis geignent au moment de leur mise à mort par le héros, celui-ci est beaucoup plus discret quand vient son heure.

Dans *Avatar* et *Titanic*, les personnages meurent les yeux fermés. Jake semble s'éteindre en douceur, alors que son âme migre vers son avatar; dans *Titanic*, Jack s'éteint en hors-champ et disparaît doucement au fond de l'océan, les yeux fermés; quant à Rose, elle s'éteint les yeux clos dans son sommeil, ce qui peut aussi paraître comme une mort consentie.

Les autres titres de notre corpus ne nous autorisent pas à faire une observation précise, faute d'image nette: les deux personnages d'*Easy Rider* ne sont pas visibles au moment de leur mort; dans *Scarface* (1932), Tony Camonte ne semble pas avoir les yeux ouverts; dans *Scarface* (1983), Tony Montana est visage contre terre et le personnage d'Achille dans *Troy* semble avoir les yeux fermés.

Seulement deux personnages portent des marques de sang apparentes au visage au moment de leur décès : Shoshanna dans *Inglourious Basterds* et John Dillinger dans *Public Enemies*. Malgré la violence dans laquelle plusieurs personnages décèdent, le visage de la star demeure majoritairement exempt de blessures ou de souillures. Le cas de Léonidas est particulièrement frappant puisque le nuage de flèches qui s'est abattu sur les Spartiates a, *deus ex machina*, épargné son visage. Nous y reviendrons.

5.2.2.5 Analogies christiques

Plusieurs films du corpus présentent des éléments qui s'apparentent à la tradition chrétienne. Évidemment, ceci n'a rien d'étonnant lorsqu'on tient compte de l'influence chrétienne sur la fondation de ce pays. Le symbole de la croix dans l'univers chrétien est sans aucun doute un des éléments les plus chargés symboliquement : « La croix devient le Paradis des Élus. [...] La croix est alors le symbole de la gloire éternelle, de la gloire acquise par le sacrifice, et culminant dans un bonheur extatique. [...]

La croix est encore, dans la théologie de la rédemption, le symbole de la rançon en justice [...].⁷⁶⁵» On comprend dès lors que ce symbole soit porteur pour les États-Unis.

Bien que le châtiment en croix ne puisse historiquement être lié exclusivement à la crucifixion du sauveur chrétien, force est d'admettre que - dans la culture populaire - le réflexe est généralement de l'associer à l'imagerie chrétienne. Sur l'ensemble des films à l'étude, six (*300*, *Easy Rider*, *Gladiator*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *Scarface* [1983]) présentent une image du personnage en croix dans la dernière portion du film. Sur ce nombre, cinq (*300*, *Easy Rider*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *Scarface* [1983]) décèdent les bras en croix. Finalement, de ce nombre, nous estimons que les films *300* et *Pearl Harbor* appuient plus explicitement cette référence christique : les personnages sont agonisants, après s'être sacrifiés pour une cause et avec des rappels supplémentaires de la crucifixion; dans le cas de Léonidas dans *300*, les flèches semblent l'avoir « crucifié » au sol, et la scène tournée en plan aérien s'inspire probablement de l'iconographie religieuse chrétienne; en ce qui concerne le personnage de Danny (*Pearl Harbor*), le fait qu'il soit ligoté à un morceau de bois rappelle les innombrables films sur la Passion depuis plus d'un siècle. Ces analogies sont récurrentes; mentionnons à titre d'exemples supplémentaires : *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008) et *Braveheart* (Mel Gibson, 1995).

Le film *Avatar* pousse peut-être plus loin l'analogie christique par la résurrection que Jake opère dans le finale en abandonnant son corps terrestre et en s'incarnant de façon définitive dans son corps Na'vi. Dans sa dernière réplique, Jake signale à ce sujet : "I don't want to be late for my own party. Yeah, it's my birthday, after all. This is Jake Sully signing off." Cette « résurrection » s'opère devant les yeux du spectateur et constitue l'enjeu essentiel de la conclusion du film et, par conséquent, des autres films envisagés. On peut aussi, et surtout, y voir non pas tant une résurrection (car il s'agit là du corps intégral), mais un changement d'état, voire une transmigration dans une réincarnation. La mentalité moderne est plus sensible à cette mythologie qui, dans le cas d'une réincarnation, dite « méloriste », est plus d'origine orientale.

Pour le film *Titanic*, l'apparition de Jack dans le finale s'apparente à une résurrection symbolique. Si Jack meurt en hors-champ, et que son adieu à Rose semble se faire de façon paisible par un dernier « au revoir » alors qu'il sombre dans l'océan, sa présence en conclusion du film paraît tout à fait naturelle. Comme nous l'avons mentionné dans l'analyse du film, un comité d'accueil attend Rose dans le hall du *Titanic* et Jack reprend son rendez-vous manqué avec elle. Jack s'étant sacrifié pour que

⁷⁶⁵ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 322-323.

Rose ait la vie sauve, il la retrouve de façon *post-mortem*, sous les applaudissements des passagers du *Titanic*. Cette fantaisie témoigne enfin d'un souhait universel (spécifique à aucune religion) de retrouvailles avec les siens dans l'au-delà.

Mais cette évocation d'une résurrection ne tient pas malgré les apparences. En fait, il ne s'agit pas de « résurrection » car ce concept repose sur l'idée de revenir dans son corps non-mutilé, ce qui n'est pas le cas dans les exemples relevés. Par ailleurs, cette idée que le défunt pourra réaliser en *post-mortem* ce qu'il n'a pas su accomplir dans sa « vie sacrifiée » est un élément scénaristique commun à plusieurs des films à l'étude (*Titanic*, *Troy*, *Gladiator*, *Avatar*).

5.2.2.3 Un *star system* à protéger

Comme nous l'avons mentionné, même si les héros sont immolés selon la tradition grecque guerrière dans *Troy*, le réalisateur s'abstient de montrer le visage de Brad Pitt à travers les flammes, comme il le fait pour Patrocle et Hector. Est-ce pour préserver la mémoire du visage de la star, ou pour épargner ces images moins glorieuses du héros? Il semble y avoir une intention manifeste de préservation du visage du héros et, nous le présumons, par extension, de la star.

Car Tom Hanks, Brad Pitt et Leonardo DiCaprio vont faire d'autres films. Oui, l'histoire était tragique, mais ce qui vient d'être joué devant nos yeux mettait en scène des stars, et les stars ne meurent pas; elles revivent d'un film à l'autre. Les personnages sont investis de cette propriété : « L'acteur transperce le personnage à chaque maladresse, à chaque prouesse.⁷⁶⁶ » En utilisant la star pour incarner le héros, on donne à ce personnage une aura qui dépasse le récit; ce qu'Edgar Morin définit comme « l'interpénétration réciproque »⁷⁶⁷: « L'acteur n'engloutit pas son rôle. Le rôle n'engloutit pas l'acteur. Le film terminé, l'acteur redevient acteur, le personnage reste personnage, mais, de leur mariage, est né un être mixte qui participe l'un de l'autre, les enveloppe l'un et l'autre : la star.⁷⁶⁸ » Difficile de déterminer précisément si Hollywood présente le personnage encore vivant pour mystifier le personnage ou pour mystifier l'acteur. La réponse a plus ou moins d'importance puisque la star est auréolée au finale hollywoodien, sans autres justifications :

La mort accomplit le destin de tout héros de mythologie en accomplissant sa double nature : humaine et divine. Elle accomplit son humanité profonde, qui est de lutter héroïquement contre le monde, d'affronter héroïquement une mort qui

⁷⁶⁶ Morin, *Les Stars*, op.cit., p. 113.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 38.

finira par le terrasser. En même temps, elle accomplit le héros dans sa nature surhumaine, elle le divinise dans ce sens qu'elle lui ouvre les portes de l'immortalité. Ce n'est qu'après son sacrifice, où elle expie sa condition humaine, que Jésus devient Dieu.⁷⁶⁹

Pour Edgar Morin, cette « religion des stars ⁷⁷⁰ » permet au spectateur de réaliser par la projection son « besoin de se dépasser lui-même dans la vie et dans la mort » - à travers ce double qu'il trouve dans la star qui n'est en fait qu'un « dieu virtuel ».

5.2.3 L'après-mort

5.2.3.1 Les « accompagnements »

5.2.3.1.1 Mention fin

Un seul film contient la mention *The End : Scarface* (1932); produit à une autre époque il est porteur des codes propres à cette période. On sait que cette technique de clore un film par une mention écrite relève de nos jours de l'exception. Par ailleurs, deux autres films comportent des informations inscrites à l'écran avant le début du générique final. Dans le premier cas, il s'agit du film *Scarface* (1983) se conclut par une dédicace à l'intention du cinéaste et du scénariste de la version originale : "This film is dedicated to Howard Hawks and Ben Hecht." Comme nous l'avons relevé, cette mention à l'écran crée une interruption dans le récit filmique et vient rappeler au spectateur que c'est un film.

Le deuxième film, offrant un texte avant le début du générique final, est *Public Enemies*. Apparaissent à l'écran des informations sur l'agent du FBI Melvin Purvis et Billie Frechette, l'amie de cœur de Dillinger : "Melvin Purvis quit the FBI a year later and died by his own hand in 1960. Billie Frechette was released in 1936 and lived the rest of her life in Wisconsin." On mentionne l'année de la mort de Purvis, mais on omet ce détail pour Billie Frechette, qui est décédée en 1969.

Curieusement, les seuls films du corpus portant des textes avant le début du générique final concernent la vie de criminels. Cette technique ne serait pas réservée aux films de gangsters ou de personnages amoraux, mais elle permet d'orienter la conclusion et de fermer le récit de façon plus nette.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 90.

5.2.3.1.2 Traitements par la caméra : contre-plongée

Lorsqu'il y a évocation des défunts ou du trépas, plusieurs films présentent des plans avec le ciel en arrière-plan au moment où un autre personnage fait ses adieux. Les films *Pearl Harbor*, *Gladiator* et *SPR* font un usage abondant de plans semblables. Le personnage de Lucilla, dans une séquence en contre-plongée, mentionne à Maximus "Go to them." Dans *Pearl Harbor*, également dans un plan en contre-plongée avec le ciel en arrière-plan, Evelyn pose sa main sur le cercueil de Danny juste avant de réciter l'épilogue patriotique sur le sens du sacrifice de cette guerre. Le personnage Ryan de *SPR*, le ciel en arrière-plan, s'adresse à voix haute à la croix du capitaine Miller. C'est probablement dans ce film que la combinaison d'éléments symboliques dans la même scène atteint un sommet avec le plan qui regroupe le ciel, Ryan, sa famille, la croix de Miller, d'autres croix du cimetière, une étoile juive et la réflexion du soleil pile sur le flanc de la croix de Miller. Ce choix esthétique indéniable oriente le regard du spectateur vers une combinaison d'éléments, incluant le ciel. Mentionnons aussi la lumière du soleil qui auréole les têtes de Lucilla (*Gladiator*) et d'Evelyn (*Pearl Harbor*).

Quant aux truands mourant la nuit, on ne retrouve pas d'équivalent dans les trois films de gangsters soumis à notre étude. Pas étonnant que le ciel soit traditionnellement associé à l'idée d'une « manifestation directe de la transcendance, de la puissance, de la pérennité, de la sacralité⁷⁷¹ ». Nous considérons que la récurrence du procédé et son emploi discriminé, selon la nature du personnage, traduisent un choix éthique, moral et idéologique évident.

5.2.3.1.3 Traitements par la caméra : mouvement ascensionnel

Un des mécanismes récurrents dans les séquences avec les héros décédés est sans contredit la prise de vue aérienne avec un mouvement ascendant : elle se retrouve dans 11 films, à l'exception de *SPR*. Le mort est ainsi filmé en plongée alors que la caméra opère un mouvement ascensionnel. Si plusieurs films (*300*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *Titanic* [pour la mort de Jack] et *Troy*) présentent une séquence avec point de départ l'endroit où se trouve la dépouille, d'autres insèrent le plan ascensionnel différemment.

Pour les films de gangsters, une certaine distinction s'impose. Plutôt que d'être filmée en plongée, la mort de Tony Camonte dans *Scarface* (1932) est montrée avec un panoramique vertical qui s'arrête

⁷⁷¹ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p.248.

sur l'inscription publicitaire *The World is Yours*⁷⁷². *Scarface* (1983) présente une séquence semblable, puisque la caméra n'est pas placée en haut du corps; elle effectue plutôt un mouvement ascensionnel qui se fixe en plan large, laissant voir la pièce au complet avec l'inscription de la statue *The World is Yours*; en surimpression, la dédicace de la production "*This film is dedicated to HOWARD HAWKS and BEN HECHT*". Pour le film *Public Enemies*, la conclusion de la scène sur la mort de Dillinger est filmée aussi avec un plan aérien ascensionnel, mais le départ ne se fait pas de la dépouille. Bref, dans les trois films de gangsters, le procédé semble en partie court-circuité par un autre élément. *Easy Riders* présente aussi un plan aérien ascensionnel, mais cette fois les corps des motocyclistes sont invisibles; on ne voit que la motocyclette en feu. L'absence des corps n'est pas justifiée; le plan passe très vite, au point que certains spectateurs ne l'ont pas remarquée.

Par ailleurs, la mort de Maximus dans *Gladiator* ne comporte pas de plan ascensionnel au moment de son décès. Toutefois son corps flotte au ras du sol. *Gladiator* présente un plan ascensionnel au moment où le gladiateur Juba enterre dans le Colisée les figurines représentant la famille de Maximus. Cette séquence a d'ailleurs une parenté esthétique avec la scène finale de *Troy*, où l'on retrouve également un plan ascensionnel au moment où la dépouille d'Achille se consume sur le bûcher, et à la séquence finale de *Titanic*, après que Rose et Jack se soient retrouvés; la caméra effectue alors un pan vertical vers la verrière du navire qui éblouit la caméra d'une lumière blanche avant le générique.

En terminant, la séquence finale d'*Avatar* présente aussi un mouvement ascensionnel de la caméra. Toutefois, ce plan a ceci de particulier qu'il se termine par un mouvement descendant vers le visage de Jake en Na'vi, se concluant par l'ouverture soudaine de ses yeux, illustrant de façon non équivoque la transmigration de l'âme. Le générique se déroule ensuite sur des prises de vues aériennes de la forêt de Pandora.

À travers notre corpus, l'ensemble de ces plans ascensionnels semblent révéler un procédé bien ancré dans la méthode hollywoodienne. Lorsqu'il y a mort d'homme, aux fins d'à la fois « glorifier » les morts et de susciter une forme de transcendance, les morts des antagonistes ne reçoivent pas le même traitement. *A contrario*, comme Hitler dans *Inglourious Basterds*, aucun de ces éléments ne sont employés.

Plus précisément, dans la culture américaine protestante, l'ascension des âmes est-elle un élément fondamental de cette pratique religieuse? Est-ce tout simplement parce que les scènes de mort se

⁷⁷² Dans la version commandée par la censure de l'époque, rappelons que la séquence où Tony Camonte est pendu, la scène est filmée avec une prise de vue aérienne.

concluent régulièrement par des plans d'ensemble? Cette récurrence du pan vertical et de plongée ascensionnelle pourrait être non justifiée par le scénario, mais porte une métaphore, qui dépasse la simple expression esthétique. Cette métaphore peut présenter des analogies avec l'ascension, cette fois pour le croyant de la culture chrétienne, surtout en termes de dépassement de la condition humaine :

Il existe de nombreuses représentations, dans l'iconographie chrétienne, de l'homme ascensionnel : symbole de l'envol, de l'élévation au ciel après la mort. Il est généralement figuré les bras levés, comme dans la prière; les jambes repliées sous lui, comme dans l'adoration; il est parfois soulevé de terre, sans support apparent et sa tête est nimbée d'étoiles, parfois d'ailes, anges ou oiseaux l'emportent. Toutes ces images représentent une image positive de l'homme à sa vocation spirituelle et, plutôt qu'un état de perfection, un mouvement vers la sainteté. Le niveau d'élévation dans l'espace, à peine au-dessus du sol ou en plein ciel, correspond au degré de vie intérieure, à la mesure suivant laquelle l'esprit transcende les conditions matérielles de l'existence.⁷⁷³

Avatar et *Pearl Harbor* ont ceci en commun qu'ils se terminent par des prises de vues aériennes. Bien que les interprétations puissent être multiples, nous pensons qu'il se dégage un sentiment de liberté de ces séquences qui rappelle la notion chrétienne de « ciel ».

5.2.3.1.4 Chansons finales

Un des éléments les plus étonnants de notre analyse fut de découvrir la parenté entre les différentes chansons des génériques finaux des films à l'étude. Si un peu plus de la moitié (sept) des films de notre corpus contiennent une chanson au générique, la plupart ont des thèmes qui se recoupent. Les films *Avatar*, *Easy Rider*, *Gladiator*, *Pearl Harbor*, *Public Enemies*, *Titanic* et *Troy* comportent une chanson finale qui aborde la question de la survivance du disparu, de l'importance de se souvenir de lui.

Si, comme nous l'avons vu, certains mécanismes sont mis en place pour symboliser la survivance *post-mortem* du héros, la chanson finale en est probablement une des composantes. Bien entendu, l'analyse des paroles d'une chanson comporte des variables subjectives, mais la poésie qui en émane nous permet de dégager certaines récurrences dans les thématiques.

La chanson *I See You*, du film *Avatar*, aborde entre autres la question de nouvelle vie ("*My light in darkness breathing hope of new life/Your love shines the way into paradise*") et la notion de sacrifice ("*So I offer my life as a sacrifice*").

⁷⁷³ Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 79.

La chanson *The Ballad of Easy Rider* du film *Easy Rider*, composée par Bob Dylan, aborde l'idéal de la liberté ("All he wanted was to be free/And that's the way it turned out to be") et le voyage ("Let your waters wash down/Take me from this road/To some other town").

La chanson du film *Pearl Harbor*, *There You'll Be*, porte plus particulièrement sur le devoir de mémoire ("In my heart, there'll always be a place for you/For All my life/I'll keep a part of you with me") et ("Feel the sky within my reach/And I always will remember") et finalement sur l'idée de regard protecteur, si ce n'est omniprésent du haut des cieux, ("I'll always see you/Soar above the sky") de présence post-mortem ("And everywhere I am/There you'll be").

Des trois films de gangsters, un seul comporte une chanson au générique. *Public Enemies* se conclut par *The Last Round-up* de Billy Hill créée en 1933. La pièce suggère qu'il s'en va pour le dernier rassemblement avec le "Boss in the sky" ("I'm heading for the last round up/To the far away ranch of the Boss in the sky/Where the strays are counted and branded there go"); la chanson évoque que le narrateur retrouvera d'autres figures mythiques américaines décédées, du monde du spectacle, ou de pionniers ("There'll be Buffalo Bill with his long snow-white hair/There'll be old kit Carson and Custers waiting there"). Ces deux modèles sont indiciels de la combinatoire des idéaux du rêve américain toujours actif.

La plus célèbre de notre corpus est sans aucun doute la chanson de *Titanic*, interprétée par Céline Dion. Il semble que James Cameron ne pensait pas mettre de chanson au départ; il avait plutôt l'intention de conclure avec une pièce instrumentale. C'est à la suggestion du compositeur James Horner qu'il a décidé de prêter l'oreille à cette chanson qui a plu aux groupes-tests. La chanson donne probablement à cette tragédie une note d'espoir apaisante. Elle a d'ailleurs des liens de parenté thématiques indéniables avec la pièce du film *Avatar*, *I See You*. Car le texte traite d'un contact dans les rêves ("Every night in my dreams/I see you/I feel you"), d'une proximité, malgré la distance ("Far across the distance/And spaces between us/You have come to show/You go on"); le refrain désormais célèbre sur l'amour qui perdure ("Near, Far, Wherever you are/I believe that/The heart does go on"); sur la notion d'éternité ("My heart will go on/We'll stay forever this way") et de la dimension de mémoire ("You are safe in my heart/And my heart will go on and on").

Troy se termine aussi avec une ballade pop. Il peut sembler déroutant que ce célèbre poème de l'Antiquité se conclut par une simple chanson, mais la production a opté pour cette méthode typiquement hollywoodienne. C'est donc la chanson *Remember* de James Horner et Cynthia Wil qui conclut le film. Relevons d'abord les premières lignes sur le devoir de mémoire ("Remember, I will still

be there/As long as you hold me in your memory”), la mort déniée dans la fabulation (“*As long as I still can reach out, and touch you/Then I will never die*”) et l'idée d'éternité (“*Remember, when your dreams have ended/Time can be transcended/I live forever/Remember me*”).

Soulignons par ailleurs que *Gladiator* présente une chanson en mélismatique (langage inventé) portant le titre *Now We Are Free*. Bien que nous ne puissions traduire le texte de la chanson, son titre semble faire écho aux dernières répliques de Juba, le gladiateur que Maximus fait libérer : “*Now we are free. I will see you again. But not yet. Not yet.*”

La chanson de générique a ceci de particulier qu'elle oriente la compréhension du finale d'un film. Sans avancer qu'elle résume l'esprit du film, on peut penser à une intention de la part du réalisateur. Les thèmes relevés dans les chansons de notre corpus soulignent la parenté des idées quand vient le temps d'insuffler un sens à la conclusion d'un film : nouvelle vie, liberté, voyage, protection du haut des cieux, présence *post-mortem*, paradis, proximité, amour éternel, éternité, devoir de mémoire et déni de la mort. Tous ces thèmes rendent compte de liens entre le monde des vivants et celui des morts, comme un vœu, faut-il le souligner. Et ce, sans égard au temps, l'éternité étant en soi une « sortie du temps » et une parade vers le flou...

5.2.3.2 Le sacrifice en échange de la mémoire

Le devoir de mémoire est rappelé de multiples façons dans les scénarios analysés. Le discours qui conclut les films souligne l'importance de se rappeler les sacrifices des héros, en les connotant. Il s'inscrit sous les termes de souhait, d'espoir, de rêve, et plus ciblés d'apprentissage, d'injonction sous l'urgence, mais aussi sous d'autres registres plus précisément de rappel de dépassement, voire de sacrifice. Nous pouvons lier ce devoir de mémoire à la tradition multi-millénaire issue des mythologies du monde axées en large part sur le culte au héros ou à tout le moins, sa reconnaissance. C'est donc avec cet appel de commémoration fait aux spectateurs, ainsi que l'invitation à perpétuer le sens du devoir face au sacrifice de ces martyrs, que se concluent les films suivants :

300 :

Dillios: [...] “Remember us.” As simple an order as a king can give. “Remember why we died.” For he did not wish tribute or song nor monuments, nor poems of war and valor. His wish was simple: “Remember us”. He said to me. (sur une séquence de Léonidas en croix littéralement couvert de flèches) That was his hope. Should any free soul come across that place in all the countless centuries yet to be may all our voice whisper to you from the ageless stones. [...]

Gladiator :

Maximus: *There was a dream that was Rome. It shall be realized. These are the wishes of Marcus Aurelius.*

Pearl Harbor :

Evelyn: *[...] Before the Doolittle raid America knew nothing but defeat. After it, nothing but victory. [...] America suffered... but America grew stronger. It was not inevitable. The times tried our souls and through the trial, we overcame.*

Saving Private Ryan:

General Marshall: *(Lisant la lettre de Lincoln) [...] I pray that our Heavenly Father may assuage the anguish of your bereavement, and leave you only the cherished memory of the loved and the lost and the solemn pride that must be yours to have laid so costly a sacrifice upon the altar of freedom. [...]*

Miller: *James... eam this. Eam it.*

Ryan: *My family is with me today. They wanted to come with me. To be honest with you, I wasn't sure how I'd feel coming back here. Everyday, I think about what you said to me that day on the bridge. I've tried to live my life the best I could. I hope that was enough. I hope that at least, in your eyes, I've earned what all of you have done for me.*

Titanic:

Jack: *[...] You must... You must... You must do me this honor – you must promise me that you'll survive, that you won't give up no matter what happens, no matter how hopeless. Promise me now, Rose and never let go of that promise.*

Rose: *[...] A woman's heart is a deep ocean of secrets. But now you know there was a man named Jack Dawson and that he saved me in every way that a person can be saved. I don't even have a picture of him. He exists now only in my memory.*

Troy:

Hercules: *If they ever tell my story let them say I walk with giants. Men rise and fall like the winter wheat but these names will never die. Let them say I lived in the time of Hector tamer of horses. Let them say I lived in the time of Achilles.*

Le devoir de mémoire peut également être dicté par certaines dernières images. L'utilisation du drapeau américain évoque le devoir de mémoire chez le spectateur. Un exemple particulièrement efficace est peut-être la conclusion du film *SPR*, où le drapeau, le ciel, la croix et le ciel sont fondus ensemble. Bien que l'image puisse provoquer des interprétations différentes, cette conclusion semble s'appuyer sur le sentiment de gratitude envers ceux qui ont combattu, et se sont sacrifiés pour faire les États-Unis d'aujourd'hui.

Le sacrifice du valeureux individu pour le collectif commande en réciprocité le devoir de mémoire. Le héros ne meurt pas seul. Les témoins de sa mort, au même titre que les spectateurs, sont invités à perpétuer la mémoire du sacrifié et, de surcroît, à remplir une promesse dont la réalisation garantira la postérité du héros.

5.2.3.3 Les rapports entre les vivants et les morts : présences affectives et fantomatiques

5.2.3.3.1 Escamotage des rituels funéraires

Sur l'ensemble des films analysés, très peu abordent visuellement les préparatifs et les funérailles des héros. Une fois le héros mort, une ellipse nous propulse un peu plus loin après sa mort. Cette approche se retrouve dans sept des films (*300*, *Gladiator*, *Inglourious Basterds*, *Pearl Harbor*, *SPR*, *Titanic* [Jack et Rose] et *Public Enemies*). De l'ensemble de ces films, seule la présence de la dépouille de Danny est évoquée comme étant de retour au pays dans son cercueil : le rapatriement des héros met en place une séquence de gestes rituels axés sur l'honneur patriotique, et non sur le chagrin de la perte.

Dans quatre films, le générique démarre quelques secondes après la mort des personnages principaux (*Easy Rider*, *Scarface* [1932], *Scarface* [1983]), et pour *Avatar*, puisqu'il y a transmigration de l'âme de Jake de son corps humain à son corps de Na'vi; on peut considérer que les rituels funéraires sont éludés.

Le seul film du corpus qui illustre un rituel funéraire est *Troy*. Si Homère détaillait, comme nous l'avons mentionné, la préparation du corps avant et pendant les longues funérailles, le film de Petersen présente un bûcher et le rituel anachronique (pièces de monnaie sur les paupières en guise de funérailles pour Achille). Si *Troy* est le seul film du corpus à montrer un rituel funéraire, la cérémonie n'en est pas moins escamotée par sa durée et en regard de ce qui est présenté (absence de préparation du corps et des prières d'usage de l'époque, des sacrifices d'animaux propres à l'époque). Par ailleurs, relevons que la crémation d'Achille n'est pas aussi détaillée que le rituel semblable opéré un peu plus tôt lorsque Patrocle est incinéré sur le bûcher.

Si les rituels funéraires sont escamotés, on peut ajouter que le chagrin lié au deuil de ceux qui restent est écarté du *modus operandi* hollywoodien. En fait, l'accent est mis sur les promesses d'obligation intime de se centrer sur le héros, comme voie d'accession à sa pérennité individuelle. Valeurs accréditées par la culture dominante, héros condensateur et devoir de perpétuation forment ainsi un dispositif triangulaire qui sied bien à l'évacuation de la mort comme destin commun.

5.2.3.3.2 Présence fantomatique

Différents procédés sont employés pour illustrer la survivance symbolique du héros après son décès. Si dans *SPR*, *Gladiator* et *Troy* on « parle » aux morts à voix haute, Shoshanna parle après sa mort par le biais d'une projection cinématographique, même une fois l'écran détruit par le feu, alors que son image est réfléchi dans le cinéma, qui se consume, et que sa voix et son rire se font entendre dans l'accomplissement de sa vengeance.

Dans *Pearl Harbor*, la scène finale présente le personnage de Rafe, qui fait un tour d'avion avec Danny Junior, partageant ensemble la passion du défunt dans le ciel. On sait par l'analyse de films que certains plans présentent un seul passager dans l'avion et d'autres, Rafe et Danny Jr. Peut-on en déduire que le défunt vole avec eux? S'agit-il d'une erreur de montage ou d'une intention symbolique quelconque?

Dans *SPR*, Ryan effectue un salut militaire devant les sépultures des soldats décédés, plus particulièrement celle de Miller. La présence fantomatique de l'escadron est renforcée par le cadrage de la scène qui place Ryan face aux croix disposées de façon ordonnée, comme un peloton de soldats.

Les apparitions assumées de fantômes, quant à elles, ne se retrouvent que dans la scène finale de *Titanic*, où les personnages décédés se retrouvent dans le navire remis à neuf.

A contrario, une fois morts, personne ne s'adresse aux truands de façon posthume. La vie des criminels serait sanctionnée de façon irrévocable, non seulement par la mort physique mais par la mort symbolique dans l'absence délibérée de traces.

Terminons avec *300*, *Easy Rider* et *Gladiator*, films pour lesquels des suites ont été envisagées. Celle de *300* est maintenant confirmée pour 2013, sous le titre de *300 : The Battle of Artemisia*⁷⁷⁴. Il est trop tôt pour donner les justifications du scénario pour la « résurrection » à l'écran de Léonidas, mais sa mort n'était donc pas définitive.

Si le projet de *Biker Heaven* (*Easy Rider 2*) a été abandonné, l'idée des scénaristes était tout de même de faire revivre les personnages qui "would come down from heaven to recapture the flag"⁷⁷⁵. La suite ne s'est pas matérialisée, mais ce n'est pas par manque de volonté de Peter Fonda.

Et finalement *Gladiator*, dont nous avons annoncé l'éventuelle suite, ne s'est pas concrétisée à ce jour. Toutefois le film *Robin Hood* (Ridley Scott, 2010), mettant en vedette l'acteur Russell Crowe dans

⁷⁷⁴ La participation du personnage de Léonidas interprété par le même acteur (Gerard Butler) y est confirmée. Toutefois, on ignore si cette « résurrection » renvoie à des épisodes de vie précédant *300*. Source : *La suite de 300 aura une place pour Gerard Butler*, http://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-suite-de-300-aura-une-place-pour-gerard-butler_1029746.html, (22 septembre 2012).

⁷⁷⁵ Hill, *op.cit.*, p. 63.

le rôle-titre, est peut-être une forme différente de « résurrection » : par le cinéma, puisque la parenté entre les deux personnages de Maximus et de Robin des Bois est manifeste.

Enfin, aucun film de notre corpus n'utilisait un procédé courant dans l'industrie hollywoodienne, qui présente des photos ou des images animées durant le générique des personnages morts. On retrouve ce procédé dans de nombreux films : *The Wild Bunch* (Sam Peckinpaw, 1969), *Dirty Dozen* (Robert Aldrich, 1967), *Windtalkers* (John Woo, 2002), *Romeo and Juliet* - pour n'en nommer que quelques-uns.

5.2.3.3.3 Monde *post-mortem* et plan subjectif

Sur l'ensemble du corpus, seulement *Titanic* et *Gladiator* proposent au spectateur un plan subjectif sur ce qui semble être la vie *post-mortem*. Ils ont en commun l'écoulement du temps au ralenti dans des lieux baignant dans une lumière particulière.

Si dans *Gladiator* ce monde *post-mortem* est annoncé depuis le début du film par des *inserts* du champ, de la porte de sa maison et du chemin qui y mène, dans le cas de *Titanic*, le monde *post-mortem* se présente comme le *Titanic* remis à neuf. Lorsque Rose fait son entrée dans le hall, plusieurs personnes l'attendent et elles semblent avoir été sélectionnées, puisque seuls les personnages sympathiques sont présents. L'au-delà de la mort est vidé des « méchants » du film. Dans le cas de *Gladiator*, le monde *post-mortem* n'est peuplé que de sa femme et de son fils. La confirmation de sa réunion avec sa famille est donnée par les répliques de Lucilla : "Go to them." et "You're home."

5.2.3.3.4 Prolongement béatifié du monde connu

Le monde *post-mortem* de certains films du corpus semble illustrer un prolongement du monde connu, loin de l'abstraction. De l'ensemble du corpus, deux films présentent des images du monde où survivent les héros après leur décès. Dans *Gladiator*, on retrouve une illustration de l'*American Dream*, tel que nous l'avons explicité auparavant : champ de blé, maison de campagne, femme et enfant. Dans *Titanic*, Rose rejoint Jack dans un navire remis à neuf, où seuls les protagonistes positifs sont réunis. Dans les deux cas, le monde connu des personnages est prolongé au-delà de la mort - les retrouvailles avec les défunts en supplément.

Le monde d'outre-tombe n'est pas différent; c'est une version épurée, voire nettoyée, de ce qui est connu. Il est impossible de prétendre qu'il comporte une intention de représenter une image idéalisée des États-Unis. Nous pouvons toutefois confirmer que ce monde ne diffère pas de celui des États-Unis. Rien d'étonnant ne le distinguerait du monde concret. L'univers *post-mortem* n'est pas la jungle, ni la ville; il s'agit d'un monde qui apparaît sélectif, sans souffrance, pacifique et sans altérité. Ce prolongement du monde des vivants est en fait le lieu où la promesse de réunion de ceux qui s'aiment est exaucée, puisque ce monde ne semble être habité que par les gens connus par les défunts. "We will be together in this world or in the next", disait Paris dans *Troy*. C'est une conviction, et un espoir multi-millénaire durci en certitude, appuyée par une imagerie conçue et récupérée par Hollywood.

Cette représentation du monde après la mort semble aussi porteuse de la mythologie eschatologique chrétienne, où seuls les élus se retrouvent dans l'après-vie. S'il n'est constitué que de personnages positifs, on peut déduire que les autres en sont exclus. Le héros semble récompensé de son sacrifice en retrouvant l'occasion de reprendre sa vie là où le destin l'avait obligé à se priver de ses désirs profonds, non pas liés à la gloire mais à la préoccupation de la dimension interpersonnelle, relationnelle, de son existence: Maximus retrouve sa femme et son fils vivants; Rose retrouve Jack pour reprendre leur rendez-vous manqué; Achille et John Miller y trouvent la paix. Cet au-delà est donc indicel d'un faux-fuyant au destin implacable.

Rappelons qu'aucun des trois films sur des mafieux ne présente de monde semblable après la mort des personnages principaux. La vie des mafieux semble se terminer de façon définitive sur le macadam. Tony Montana et Tony Camonte ne retrouvent pas leurs proches dans une prairie luxuriante, et John Dillinger ne reprend pas son rendez-vous manqué avec sa petite amie. Le cinéma hollywoodien sait discriminer ceux qui méritent de transmigrer symboliquement vers un autre monde.

Bien que l'illustration de la survivance du héros dans un autre monde est un élément que nous n'avons pas observé dans plusieurs films de notre corpus, ce procédé est tout de même employé régulièrement dans le cinéma hollywoodien⁷⁷⁶: le sacrifice du héros se faisant récompenser par la promesse d'un monde paisible et rassurant; le dévouement à la cause patriotique devient louable et moralement justifié. Ainsi, ces images propres au *happy end* présentent une « conclusion rassurante parce qu'elle garantit un retour à l'ordre social et moral: le châtement des coupables, voire leur mort, font partie de la rétribution attendue⁷⁷⁷». Le monde après la mort est en fait construit dans les mêmes

⁷⁷⁶ Bidaud, *op.cit.*, p. 203.

⁷⁷⁷ Edgar Morin, *Névrose*, *op.cit.*, p. 215.

teintes et les mêmes accessoires que les décors des films hollywoodiens. Achille s'est fait promettre les Champs Élysées, on promet aujourd'hui les « Champs hollywoodisés »...

5.2.3.4 La fin dont le spectateur ou le joueur est le maître : la mort déjouée

5.2.3.4.1 L'au-delà du jeu vidéo

Les nouvelles stratégies de mise en marché des *blockbusters* hollywoodiens incluent une extension du scénario du film dans le média du jeu vidéo, ce que Maria Cristina Ana Kabiling nomme le "*Remediation film videogame*"⁷⁷⁸. Le processus d'identification traditionnellement utilisé dans les productions peut maintenant se poursuivre dans l'au-delà du jeu vidéo. De notre corpus, quelques films offrent une variante sur les différentes consoles de jeu afin de faire revivre le héros décédé, pour de nouvelles aventures ou tout simplement modifier le cours de l'histoire en variant la conclusion. Sentiment probablement très valorisant de changer, dans le confort de son foyer, l'issue d'un conflit de l'Antiquité ou de la Deuxième Guerre mondiale. Toutefois pour le moment, un petit nombre de films de notre corpus se décline en format jeu vidéo (*300*, *Avatar*, *Scarface*). Par ailleurs, l'univers et la trame narrative de *SPR* ont été récupérés dans de nombreux jeux vidéo à succès des dernières années.

La stratégie commerciale des studios pour les films épiques inclut désormais dans la plupart des cas un jeu d'aventures inspiré du film, permettant ainsi de faire revivre le personnage. La mise en marché de ces produits cible dans la plupart des cas les hommes; celle des jeux vidéo n'est plus réservée comme dans les années 1990 à la seule tranche d'âge des 16 à 25 ans. Les recettes de l'industrie du jeu vidéo ayant explosé durant la dernière décennie 2000-2010, il y a fort à parier que Léonidas, Tony Montana et les autres « revivent » au gré de la volonté de joueurs d'âges et de sexes différents.

Nous ne pouvons, par manque d'espace, pousser plus loin l'investigation de la récupération par le jeu vidéo de la survivance du héros. Néanmoins, cette extension de l'univers filmique permettrait aux spectateurs de « réactiver » les héros morts. La mort du héros devient alors un simple élément d'un casse-tête, qui peut être rejoué et... déjoué à l'infini. Jouer la mort permet d'apprivoiser la sienne et de conserver un pouvoir sur la vie et sa « réactivation ». Mais les échappatoires du jeu vidéo sont aussi

⁷⁷⁸ Ana Kabiling, "World War II in Popular American Visual Culture: Film and Video Games after 9/11", Thèse de la Faculty of the School of Continuing Studies and of The Graduate School of Arts and Sciences, Georgetown University, 22 avril 2010, p. 75, (29 septembre 2012).

une façon de dénier la dimension angoissante de la finitude. Dans ces jeux, ce n'est pas que la mort qui est déniée, c'est surtout la souffrance qui est refoulée. Le jeu vidéo permet de jouer et de rejouer pour pallier le manque de sens. Les industries cinématographique et du jeu vidéo adoptent de plus en plus les mêmes esthétiques du trépas :

Imperceptiblement, la mort au cinéma s'est mise à ressembler à la mort dans les jeux vidéo. Elle s'est vidée de ses aspects tragiques et éthiques pour ne laisser apparaître que l'enfer d'une dynamique spéculaire haineuse qui ne s'accompagne plus de la moindre réflexivité ou culpabilité. Le meurtre de l'autre est à présent sans passé, sans mémoire, éternellement actualisé dans un semblant mythologique qui instrumentalise d'anciennes figures en les vidant de leurs sens.⁷⁷⁹

Mentionnons à cet effet que le film *Avatar* est un peu le reflet de l'influence du jeu vidéo dans l'univers cinématographique hollywoodien. Si Jake, par son handicap, peut choisir un avatar qui lui donne une condition supérieure, le terme de la vie n'est plus qu'une considération passéiste. Comme le mentionne Edgar Morin :

Le comble de cette transformation rassurante du réel réside sans doute dans l'illusion de vaincre la nature : dans les films hollywoodiens, les composantes biologiques de la vie sont gommées, comme si l'on pouvait maîtriser l'incontrôlable. Tout un système de valeurs est ainsi suggéré, un rêve américain de soumission de la nature humaine qui prolongerait la domestication de l'environnement sous-tendant la conquête de l'Ouest.⁷⁸⁰

On retrouve d'ailleurs plusieurs exemples dans les *blockbusters* de scénarios qui ramènent l'idée que la mort n'est pas une fin en soi. Le film *Crank : High Voltage* (Mark Neveldine et Brian Taylor, 2009), qui présente littéralement la vie comme un jeu vidéo, en est un bon exemple. Un peu comme Morin l'exposait dans son ouvrage *L'homme et la mort* : « l'appel au dépassement surhumain⁷⁸¹ » inspire les scénarios actuels, procédant par « l'embellissement de la vie » qui ultimement « déréalise la mort⁷⁸²».

5.3 L'enjeu : la reproduction du même à travers le héros exceptionnel et l'abolition de la mort

SPR se termine avec l'appel au devoir de mémoire avec l'imbrication dans la même image du drapeau, de la croix, du ciel et du soleil, suggérant une interprétation religio-politique unifiée. *Pearl Harbor* se conclut avec l'image du fils du héros décédé. Ce garçon porte désormais le nom de son père, exerce la même passion et pourrait choisir le même métier. Le monde reprendra là où le film

⁷⁷⁹ Thierry Jandrok, *Répétition et oblitération de la mort dans le cinéma occidental*, http://www.caim.info/resume.php?ID_ARTICLE=ESLM_139_0135, p. 142. (29 septembre 2012).

⁷⁸⁰ Bidaud, *op.cit.*, p. 201.

⁷⁸¹ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1976, p. 327.

⁷⁸² Morin, *L'homme et la mort*, *op.cit.*, p. 204.

l'indique dans le finale, accentuant ainsi cette impression qu'il ne peut être autre. Hollywood réduit l'histoire à une reconduction du *statu quo* comme seule issue possible ou à tout le moins la plus désirable.

Si plusieurs des films basés sur des faits historiques à l'étude présentent des dates à l'écran pour situer certains événements, la plupart omettent celles de la fin. On ne sait pas si *Pearl Harbor* se termine en 1944 ou 1945, pas plus que *300*, *Gladiator* et *SPR*. Si certains films permettent une déduction (*Titanic*, *300*), d'autres laissent ouverte la datation, probablement dans un souci d'ancrer le film dans le présent pour le public.

Ce rapport du temps tronqué est propre au médium du cinéma. On peut sauter une journée ou une décennie en un plan. Le finale du film se raccordant au présent du spectateur, dans un hors temps, permet une intégration des valeurs présentées avec une intensité accrue. Léonidas, mort il y a plus de 2000 ans, et John Miller, il y a plus de 60 ans, se trouvent connectés et réifiés dans les imaginaires des spectateurs par une actualité qui repose sur les artifices du cinéma.

La filiation directe entre les spectateurs et les projets des héros est donc réalisée par l'appel aux procédés narratifs à honorer la mémoire des sacrifiés pour les idéaux des États-Unis. Les spectateurs sont interpellés par l'entremise de plans subjectifs comme dans *300*. Par cette stratégie, le public s' imagine comme les fils et les filles des héros – fictifs bien souvent - qui ont combattu pour le monde actuel et ses idéaux. Le finale fait donc la démonstration des causes de la société actuelle présentée comme un monde ordonné et sécuritaire, faisant ainsi l'apologie du *statu quo*. Le soleil se lève de nouveau sur un univers désormais apaisé après le sacrifice de son héros. Les gens peuvent maintenant dormir en paix : le chaos a été neutralisé, l'ordre est revenu. Par ce stratagème : « Hollywood se débarrasse ainsi de l'aléatoire et du hasard et diffuse une conception du monde aux antipodes d'une philosophie de l'absurde⁷⁸³».

C'est sans conteste dans le finale du film que se révèlent les objectifs et les visées de son ensemble. Que nous reste-t-il de ce périple cinématographique? Une impression d'ordre des choses, d'une justice légitime face au sacrifice dévoué à la nation. Si, Rose, issue des classes aisées accède au rêve américain c'est parce que Jack, issu de la classe ouvrière, lui a sacrifié sa vie. Les films de guerre quant à eux nous font en conclusion l'apologie du monde actuel par l'entremise des discours finaux, qui nous renvoient en filigrane aux conflits actuels. Finalement, il y a les exceptions de notre corpus, comme *Easy Rider*, qui laissent perplexes par sa brutalité et son absurdité. C'est la mort sans

⁷⁸³ Bidaud, *op.cit.*, p. 199.

explication, où le finale hollywoodien « typique » est déjoué par la violence de la conclusion. Mais le finale expose bien souvent une réalité implacable : le destin du héros est fondamentalement dramatique. Rares sont les exemples de films qui permettent de présenter une dissidence dans la logique scénaristique classique hollywoodienne. Le divertissement hollywoodien atteint donc toute sa charge politique dans le *happy end* douillet et apaisant :

S'amuser signifie toujours : ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée. Il s'agit, au fond d'une forme d'impuissance. C'est effectivement une fuite mais, pas comme on le prétend, une fuite devant la triste réalité; c'est au contraire une fuite devant la dernière volonté de résistance que cette réalité peut encore avoir laissé subsister en chacun.⁷⁸⁴

5.3.1 Instrumentalisation de la mort

*"Fascist art glorifies surrender, it exalts mindlessness, it glamorizes death."*⁷⁸⁵

Comme le résume Suzan Sontag, la mort magnifiée est l'un des ingrédients de l'art fasciste. C'est par cette construction minutieuse des enjeux du sacrifice que la mort dans le finale hollywoodien devient chargée symboliquement. Ce sacrifice du héros, qui exprime la volonté de puissance étatsunienne, est en fait investi d'un patriotisme exacerbé – la plupart du temps teinté de religieux par l'appel à la protection divine - mais aussi par la récupération de la figure christique dans plusieurs des films à l'étude. Le héros, bien souvent homme simple et sans qualités particulières, se plie à son destin et au nécessaire sacrifice de soi pour la patrie. Comme Nietzsche qui reprochait au Christianisme « d'amollir les hommes », en leur offrant entre autres la consolation d'un au-delà inexistant, le cinéma hollywoodien récupère et donne une nouvelle portée à cet au-delà teinté des idéaux chrétiens. Ce qui donne au passage une valeur ajoutée à ce monde de l'au-delà et associe l'idée de liberté et de soulagement par différents artifices à la mort hollywoodienne. Adorno et Horkheimer rejoignent donc Nietzsche dans cette idée que ces procédés cinématographiques « nient la valeur de la vie, empêchent l'humanité d'envisager le monde autrement⁷⁸⁶».

Le film *300* est le fruit de son époque. Les valeurs du film, les actes de bravoure et le sacrifice du héros renvoient à maints égards à la culture capitaliste actuelle. Par exemple, univoque dans ses modèles irrécusables, évidents, de bonheur, et peut-être davantage que les autres, attachée à « lutter

⁷⁸⁴ Adorno et Horkheimer, *op.cit.*, p. 153.

⁷⁸⁵ Suzan Sontag, *Fascinating Fascism*, in *Under the Sign of Saturn*, <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm>, p. 73-105, (29 septembre 2012).

⁷⁸⁶ Nietzsche, cité dans *Tous les philosophes; Les grandes idées tout simplement*, Montréal, Éditions ERPI, 2011, p. 218.

contre le pouvoir dissolvant de la mort individuelle et collective⁷⁸⁷ ». À cet égard, Léonidas et les 300 Spartiates sont, par le film, montrés comme les Pères de notre monde, qui se doit d'être préservé encore aujourd'hui. *300* nous présente ce jeu de l'esprit comme une évidence.

La mort de Léonidas est à la lumière des hypothèses de Bidaud « déréalisée⁷⁸⁸ » par une mécanique cinématographique qui symbolise la perpétuation de la vie de Léonidas au-delà du trépas. Comme le mentionne Bidaud, le cinéma étatsunien ne peut accepter la mort parce qu'elle représente l'échec du rêve américain ; elle lui substitue donc une apparente amortalité symbolique du héros. Maximus et Rose retrouvant la vie et le bonheur après la mort, c'est l'accomplissement du rêve américain, mais dans un au-delà *made in USA*.

La mort à l'écran a bien souvent ce qui lui échappe dans la vie : un sens bien défini.⁷⁸⁹ Le *happy end* se réalise lorsque le drame de la mort est désamorcé, comme les subterfuges l'indiquaient. Oui le héros est mort, mais le public reçoit le mandat de perpétuer ce rêve de vie éternelle afin que Léonidas vive encore dans le monde d'aujourd'hui, qui n'est autre chose que l'extension de la Grèce antique : Adorno parle de « l'existence notoire d'une recette [qui] suffit à elle seule pour apaiser toute crainte de ne parvenir à contrôler le tragique⁷⁹⁰ » ; c'est en fait la logique du *happy end* qui opère.

Les représentations symboliques, que nous avons dégagées de la survivance du héros au-delà de la mort, permettent en fait de justifier le renoncement à la vie face à l'épreuve : « La liquidation du tragique confirme la disparition de l'individu⁷⁹¹ ». Le film s'emploie à mettre en place le cadre nécessaire pour présenter le sacrifice humain comme une valeur louable, investi d'un caractère sacré.

Si le cinéma hollywoodien n'est plus assujéti à la censure de la première moitié du XX^e siècle, on ne peut prétendre pour autant que c'est une industrie libre de toute influence ; comme nous l'avons démontré, elle est plutôt étroitement liée à la Maison-Blanche, aux banques et au Pentagone. Il n'est donc pas exagéré de qualifier cette industrie de « machine à faire rêver ». Si on ne meurt pas n'importe comment dans le cinéma hollywoodien, on ne meurt pas non plus pour n'importe quoi. Comme nous avons tenté de l'exposer, ce châtimeur peut être compensé cinématographiquement par des procédés qui inspirent l'apaisement et alimentent la conception d'une possible survivance *post-mortem* du héros. D'autre part, nous avons exposé des exemples où la mort est un châtimeur sans équivoque pour les personnages à l'âme criminelle. Mais nous pouvons aussi soulever le fait que ces morts de héros en

⁷⁸⁷ Thomas, *Mort et pouvoir*, op.cit., p. 8.

⁷⁸⁸ Bidaud, op.cit., p. 204.

⁷⁸⁹ Grossman, op.cit., p. 45.

⁷⁹⁰ Adorno et Horkheimer, op.cit., p. 161.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 163.

conclusion de film sont en quelque sorte des châtements publics, comme l'a exposé René Girard dans sa théorie du bouc émissaire. Les masses, par l'entremise de l'industrie culturelle, « doivent être incitées à la discipline devant le spectacle de la vie inexorable et du comportement des victimes⁷⁹²».

En esthétisant de la sorte la violence et la mort, Hollywood reprendrait la diffusion du mythe avec des codes similaires à ceux d'Homère. Toutes ces luttes, violences et sacrifices sont des échafaudages pour confirmer le monde actuel. En reprenant *L'Illiade* qui a en son époque bercé l'imaginaire du peuple, on confère à l'entreprise hollywoodienne un sauf-conduit de validité. Mais raconter par l'épopée n'est pas raconter par la machine cinématographique, dans la mesure où les lecteurs d'Homère pouvaient interpréter les nuances des péripéties, alors que le cinéma en obture toute interprétation autre que la sienne. On y reviendra en conclusion. Peu importe les détours scénaristiques, les films et les héros, Hollywood nous ramène à la même fin; ce monde dans lequel nous vivons doit être préservé tel quel : « La civilisation a de tout temps contribué à dompter les instincts révolutionnaires aussi bien que les instincts barbares. La civilisation industrialisée fait quelque chose de plus. Elle montre les seules conditions dans lesquelles nous sommes autorisés à vivre cette vie impitoyable⁷⁹³». Ceux qui donneront leur vie à la reconduction de ce projet de société seront récompensés, et les autres sanctionnés et exclus du sort réservé aux héros. Il n'y a pas d'échange symbolique d'éternité pour les marginaux et les truands.

La machine hollywoodienne se distingue par sa mainmise sur la consommation internationale de cinéma. La récurrence des figures présentées dans les productions des grands studios a des effets non seulement sur la façon dont le public s'attend à ce qu'un film soit fait (durée, structure scénaristique, acteurs, effets spéciaux, codes musicaux, genres), mais aussi sur la perception de l'histoire, des valeurs, des États-Unis et du monde. La récurrence des figures révèle la logique interne hollywoodienne : « Dans l'industrie culturelle, cette imitation [du réel] devient finalement un absolu. Réduite à n'être plus que du style, elle trahit le secret de celui-ci : son allégeance à la hiérarchie sociale⁷⁹⁴».

On ignore si la mort d'un héros dans un scénario donné a un impact sur les conceptions des spectateurs devant la mort et, par extension, leur propre mort. Toutefois, l'industrie cinématographique américaine, par son quasi-monopole sur la production, la distribution et la diffusion de films à travers le monde, a un pouvoir de formater le public à bien des niveaux : « ...le transfert de toutes les tendances

⁷⁹² *Ibid.*, p. 161.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 140.

de l'industrie culturelle dans la chair et le sang du public est favorisé par l'ensemble du processus social, la survie du marché dans ce secteur agit favorablement sur ces tendances. La demande n'est pas encore remplacée par la simple obéissance⁷⁹⁵. Un grand nombre de spectateurs s'attendent à ce qu'un film soit structuré selon les procédés hollywoodiens; ils peuvent ainsi accepter de façon tout aussi naturelle que le héros, qui donne sa vie pour la patrie, obtienne l'apaisement de l'amortalité. Pour Bideau, Hollywood a ainsi occulté certains thèmes pour préserver l'*American Dream* : « Le héros, qui surmonte les risques, semble être devenu invulnérable à la mort.⁷⁹⁶»

5.3.2 Glorification de la mort

Mais c'est la mort qui reste la grande refoulée du cinéma hollywoodien. Dans les westerns classiques, elle est réduite le plus souvent à un répertoire de signes : pirouette sur les talons et chute finale. Dans la réalité de l'Ouest, les armes étant fort imprécises, une mort sur le coup était très rare : la plupart du temps, les victimes, atteintes de gangrène, mettaient plusieurs jours à mourir et les survivants restaient souvent infirmes. La mort consécutive à une maladie est tout aussi déréalisée et s'apparente plus volontiers à l'image d'un endormissement éternel.⁷⁹⁷

Le héros a un prix à payer, et son destin se fige et accède au mythe par la mort sacrificielle. Selon Horkheimer et Adorno, les représentations au cinéma des « destins tragiques » n'a d'autre fonction que de mater les esprits rebelles par une rhétorique du sacrifice nécessaire.

Comme Adorno l'a exposé dans son étude sur les personnalités autoritaires⁷⁹⁸, on peut croire que les institutions, dont l'industrie culturelle et l'environnement social, vont affecter les personnalités d'une société donnée. Si le réel est magnifié et réifié par un discours filmique formaté, il y a lieu de prétendre que le public acceptera cette réalité comme immuable. Les mises en garde d'Adorno émises, il y a plusieurs décennies, trouvent un écho différent de nos jours. On peut avancer que l'industrie culturelle a une portée encore plus extraordinaire aujourd'hui. Pour Adorno, « la propagande antidémocratique ne deviendra une force dominante dans ce pays que si les intérêts économiques les plus puissants le décident, selon qu'ils fassent, consciemment ou non, usage de cet instrument pour maintenir leur état de domination ».⁷⁹⁹ Toutefois, ses recherches ont également démontré que bien qu'ils soient exposés « à un modèle unique et parfaitement intégré d'idées politiques, économiques et religieuses⁸⁰⁰», tous

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁹⁷ Bidaud, *op.cit.*, p. 202.

⁷⁹⁸ Theodore W. Adorno, Paris, *Études sur la personnalité autoritaire*, Éditions Allia, 2007, p. 7.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

ne s'y soumettent pas de la même façon. Mais alors, que faire ? Les propositions d'Adorno sont souvent empreintes de défaitisme; pour lui, « toutes les idéologies, toutes les philosophies dérivent de sources non-rationnelles, il n'y a aucune base pour affirmer que l'une a plus de mérite que l'autre.⁸⁰¹» Alimentées par « la superstition et la stéréotypie⁸⁰²», les masses ne peuvent qu'envisager une reconduction « d'intelligences faibles⁸⁰³». Bien que les théories actuelles en communication penchent plus vers une réception active par le spectateur, notre expérience en tant qu'enseignant nous démontre régulièrement que l'approche d'Adorno n'est pas désuète.

Toute la question du pouvoir est intrinsèquement liée aux types de représentations que nous avons étudiés. Bien que le public le craigne, le pouvoir le fascine. Selon Adorno, en se « soumettant au pouvoir le spectateur croit pouvoir y participer⁸⁰⁴».

Durant l'été 2001, le *Defense Secretary's Office* de la Maison-Blanche, sous la férule de Donald Rumsfeld, a commandé une étude à Newt Gingrich et Bernard Lewis sur les anciens empires (macédonien, romain et mongole) afin d'étudier comment ces empires ont réussi à maintenir leur emprise, mais également afin d'identifier ce qui a provoqué leur chute⁸⁰⁵. L'histoire recèle d'affirmations qui peuvent être valables à toutes les époques. Toutefois, certaines réponses à des périodes données ne conviennent pas aux visées démocratiques des sociétés contemporaines. L'étude révéla cependant les éléments suivants, essentiels à la survie d'un empire :

*"Without strong political and economic institutions, the Mongols and the Macedonians could not maintain extensive empires. What made the Roman Empire great was not just its military power but its franchise of empire. What made the Chinese Empire great was not just its military power but the immense power and might of its culture. If we can take any lesson from history it is this: for the United States to sustain predominance it must remain militarily dominant, but it must also maintain its pre-eminence across the other pillars of power."*⁸⁰⁶

Les mythes, comme les réactualisations des mythes, contribuent à ancrer et à réaffirmer les nations. La culture et son rayonnement constituent, sans contredit, un des piliers fondamentaux des civilisations. Les empires ne peuvent échapper à cette tentative de domination de l'espace imaginaire :

Le fascisme, s'il veut avoir du succès en tant que mouvement politique, doit avoir une base de masse. Il doit assurer non seulement la soumission par la peur mais la coopération active de la grande majorité du peuple. Dans la mesure où, par

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 71.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁰⁵ Maureen Dowd, "What Would Genghis Do ?",

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9402E5D6143FF936A35750C0A9659C8B63&sec=&spon=&pagewanted=print>, (20 juillet 2012).

⁸⁰⁶ *Ibid.*

nature, il favorise le plus petit nombre aux frais du plus grand nombre, il lui est impossible de démontrer, qu'il parviendra à améliorer la situation de la majorité en servant ses intérêts réels. Il doit par conséquent faire surtout appel, non pas à l'intérêt personnel rationnel, mais aux besoins émotionnels – souvent aux désirs et aux peurs les plus primitifs et irrationnels. Si nous considérons que la propagande fasciste trompe les gens en leur faisant croire que leur sort sera amélioré, alors la question surgit : Pourquoi est-il si facile de les tromper? En raison, peut-on supposer, de la structure de leur personnalité; en raison de modèles d'espairs et d'aspirations ancrés depuis longtemps, de peurs et d'anxiétés qui les rendent réceptifs à certaines croyances et résistants à d'autres. En d'autres termes, la tâche de la propagande fasciste est d'autant plus facilitée que des potentiels antidémocratiques existent déjà dans la grande masse de la population.⁸⁰⁷

⁸⁰⁷ Adorno, *Études sur la personnalité autoritaire*, op.cit., p. 21.

CONCLUSION GÉNÉRALE

*Those who tell the stories also rule the society.*⁸⁰⁸

Platon, La République

Si la notion de vengeance et de sacrifice, la défense de la patrie et la présentation de l'Amérique comme terre promise semblent se retrouver dans la plupart des films à l'étude, c'est dans la mise en scène de la mort des héros que se dégagent les éléments qui révèlent un peu de la recette hollywoodienne. Il semble que le finale du cinéma soumis à notre analyse repose sur une logique triangulaire. Premièrement, l'héroïsation grandiose de l'individu qui concentre sur lui les valeurs dominantes, et ce, par une mort esthétisée. Deuxièmement, une injonction de la mémorialisation comme condition de pérennité et troisièmement, une reconduction de l'ordre dominant idéologique et économique.

Il est possible d'affirmer que les héros bénéficient d'un traitement particulier quant à la mise en image de leur mort. L'évocation de leur possible pérennité mémorielle, par l'entremise de différents subterfuges comme la transmission filiale ou les appels triomphants à célébrer sa mémoire, vise l'apaisement du spectateur face à la tragédie de la mort du héros. Cette invitation à conserver le souvenir des accomplissements du héros implique de façon intime le spectateur dans la conclusion du récit par un discours portant sur le devoir de mémoire et de dévouement à la cause du groupe, voire de la société actuelle.

Dans le cinéma étudié, la mort est soudaine et violente, renforçant la représentation dominante que la mort provient de l'extérieur⁸⁰⁹. Nous avons pu mettre en exergue que le traitement des héros œuvrant pour le bien collectif n'est pas le même que celui des personnages aux visées individualistes

⁸⁰⁸ Plato, *The Republic*, traduction libre de droits, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext98/repub11.txt>, (17 avril 2010).

⁸⁰⁹ Car c'est un autre leurre. Il se peut bien que les héros soient aussi « individualistes » : ils peuvent avoir une telle soif de « mise en mémoire » justement qu'ils revêtraient les habits d'une légitimité que leur offre l'ordre dominant.

dans son versant égoïste. Si les scénarios mettant en vedette des personnages héroïques se concluent avec une certaine ouverture, il en est tout autre avec ceux des truands, qui se terminent de façon plus brutale et dont le traitement esthétique utilisé et la conclusion narrative permettent moins d'ambiguïté interprétative.

Le traitement esthétique de la mort du héros dans le finale hollywoodien recourt à certains procédés qui orientent l'interprétation des spectateurs en appuyant sur certains éléments pour insuffler une signification au trépas du héros. Nombre de procédés et de techniques cinématographiques servent à souligner la survivance symbolique du héros, et dans une certaine mesure son amortalité, se sont dégagés de notre analyse : analogies christiques, mouvements ascensionnels de la caméra, plans en contre-plongée, mise en image d'un monde *post-mortem*, présences fantomatiques - voire spectrales - évacuation des rituels funéraires et utilisation de symboles traditionnels liés à la survivance des individus.

Les conclusions sur la mort du héros dans le finale hollywoodien se résument en peu de mots : le héros meurt généralement des suites d'une blessure, au ralenti, les yeux ouverts (gisant sur le dos s'il est un gentil, sur le ventre s'il est un mécréant); bien souvent son fils, ou une autre personne de confiance, sera investi de la mission de poursuivre son projet ou de veiller au maintien de la cause pour laquelle il a donné sa vie en sacrifice. Tout ceci ponctué par un plan aérien qui effectue un mouvement ascendant.

Si la mort du héros dans le finale hollywoodien semble destinée à conforter certaines valeurs, la répétition de la structure révèle une sorte de convention propre à ce cinéma, en renforçant très certainement la vraisemblance :

Le cinéma en général crée un état de vulnérabilité intense, que la convention de l'illusion de réalité intensifie davantage encore. [...] il s'avère qu'il « naturalise » toute représentation et à ce titre, est en parfaite adéquation avec la transmission de l'idéologie américaine des films. [...] Fond et forme sont en parfaite cohérence.⁸¹⁰

La mort du héros, bien souvent dans les séquences finales, est sans conteste un moment-clé d'une œuvre de fiction, singulièrement dans son caractère patriotique. Comme on le sait, le finale permet de cristalliser les motivations principales et les valeurs fondamentales d'un scénario et les visées idéologiques du récit. Par conséquent, le scénariste a peu de possibilités une fois que le protagoniste a accompli sa mission : a) il s'en tire indemne, b) il s'en tire avec des séquelles, c) il meurt. Le sacrifice

⁸¹⁰ Bidaud, *op.cit.*, p. 38.

du héros devient ainsi le procédé par lequel les écarts de conduite (recours à la violence, transgression des lois et règles, frondes à l'autorité) sont châtiés et l'ordre social rétabli.

Ainsi, la répétition des procédés rappelle la question d'instrumentalisation des œuvres de fiction des périodes de propagande des régimes totalitaires du XX^e siècle, et demeure ainsi pertinente. La mort du héros sert l'idéologie dominante américaine en valorisant un patriotisme échafaudé sur la notion de sacrifice. Le choix scénaristique d'un héros, qui s'en tire avec quelques séquelles, a l'avantage de comporter une sorte de mise en garde morale à l'intention du public, à savoir que l'accomplissement ne vient pas sans péril : « Le pathos du sang-froid justifie le monde qui le rend nécessaire. C'est ainsi qu'est la vie, dure; mais cette dureté même la rend si magnifique et si saine. Le mensonge ne recule pas devant le tragique.⁸¹¹ »

C'est le cas de la plupart des finales que nous avons étudiées : le héros effectue sa mission, mais au péril de sa vie. Bien qu'il perde la vie, certains éléments symboliques (croix, drapeau, défunts, etc.) nous précisent qu'il ne l'a pas fait par pur égoïsme, ni de façon fortuite. Mais ce sacrifice humain au nom d'une cause est chargé de signification; Adorno et Horkheimer ont dénoncé cette mécanique : « Cet acte de grâce permanent de l'autorité accueillant celui qui ne résiste plus, qui refoule toute velléité de rébellion, c'est du fascisme.⁸¹² »

Si le héros a donné sa vie, son identité n'est pas pour autant supprimée puisqu'elle semble prendre une autre forme après son décès (fantôme, avatar, transmigration symbolique dans le lien filial, dans la mémorialisation, ou plus symboliquement dans le début du sort *post-mortem* dans un plan ascensionnel). Ces astuces scénaristiques confirment d'une certaine façon l'hypothèse d'Edgar Morin à l'effet qu'il n'y a que deux mythes fondamentaux de la mort : mort-renaissance et « double⁸¹³ » qui se décline aussi dans le *happy end* hollywoodien. Le héros n'est pas véritablement mort, il prend nécessairement une nouvelle forme de vie.

La mort du héros est un événement net et brutal pour le spectateur. La morale hollywoodienne semble impitoyable : on ne réalise pas des actes héroïques sans y laisser sa peau. En revanche cette mort, qui se présente comme exemplaire, n'est pas sans récompense; l'industrie fait ici preuve d'une manipulation de la représentation de la mort, qui instrumentalise le sacrifice de la vie humaine au nom de certaines causes. Nous pourrions suggérer à la lumière des travaux de l'École de Francfort que la récurrence du sacrifice du héros a peut-être un aspect plus concret :

⁸¹¹ Adorno et Horkheimer, *Dialectique de la raison*, op.cit., p. 160.

⁸¹² Adorno et Horkheimer, op.cit., p. 162-163.

⁸¹³ Morin, *L'homme et la mort*, op.cit., p. 13.

Il rassure tout le monde en montrant qu'un destin humain authentique et fort est toujours possible et qu'il faut le représenter sans compromission. La réalité close et compacte que l'idéologie a pour fin de reproduire semble d'autant plus grandiose, plus noble et plus imposante qu'elle est imprégnée de la dose de souffrance nécessaire. Elle se met à ressembler au destin.⁸¹⁴

Rien de neuf dans le fait d'illustrer la mort. La tradition orale, la littérature, la peinture, la chanson, toutes les formes d'art tournent autour des mêmes grands thèmes. Un poème, une pièce de théâtre ont-ils le même pouvoir d'évocation? Peut-être. Les images du film disposent-elles de moyens supérieurs pour sceller la représentation? Nous estimons que oui. Nous aimerions sonder les représentations que les gens se font de leur propre mort, en relation avec les films qui ont marqué leur vie sur le sujet.

En fait, l'industrie cinématographique hollywoodienne doit être considérée comme l'un des principaux vecteurs de l'industrie culturelle pour la mystification des masses sur la valeur du sacrifice au nom de la patrie. La récurrence du schéma héroïque (lutte, vengeance, sacrifice, réinstauration de l'ordre, amortalité symbolique) ressemble à une recette éprouvée, dont la prévisibilité ne semble pas décourager l'industrie hollywoodienne d'y recourir à répétition.

Il y a derrière ces histoires contemporaines ou empruntées à l'Antiquité une vision de la mort, plus spécifiquement de la mort sacrificielle et, ultimement, de la mort sublimée symboliquement. Même si les poèmes d'Homère sont particulièrement anciens, le cinéma hollywoodien récupère *ad nauseam* le modèle du héros qui, du fait que le mythe antique - si l'on en croit Adorno et Horkheimer - porte dans sa structure la logique de la propagande :

[...] apparaît comme le prototype de l'individu bourgeois dont la notion prend son origine dans cette affirmation de soi cohérente à laquelle le héros vagabond fournit son modèle préhistorique. [...] l'univers vénérable du monde homérique chargé de sens apparaît comme le produit de la raison organisatrice détruisant le mythe, justement en vertu de l'ordre rationnel dans lequel elle le reflète. [...] l'épopée et le mythe ont en réalité en commun : la domination et l'exploitation. La prétendue authenticité, le principe archaïque du sang et du sacrifice, contient déjà quelque chose de la mauvaise conscience et de l'habileté du pouvoir, propres à ce mouvement de renouveau national qui a recours aujourd'hui à la préhistoire pour sa propre propagande. Le mythe primitif recèle déjà l'élément mensonger qui triomphe dans les charlataneries du fascisme et que celui-ci attribue à la Raison. Mais aucune œuvre n'apporte un témoignage plus éloquent des imbrications de la Raison et du mythe que celle d'Homère qui est le texte fondamental de la civilisation européenne.⁸¹⁵

Cette reproduction industrielle d'un modèle sacrificiel dans le cinéma hollywoodien ne relève pas du hasard. Si le public en redemande, c'est bien que ce type de cinéma exerce un pouvoir d'attraction, de contentement et de satisfaction des besoins inhérents à l'individu contemporain. Mais ce cinéma, décrit abusivement par certains critiques comme du « cinéma de divertissement », a un pouvoir structurant

⁸¹⁴ Adorno et Horkheimer, *op.cit.*, p. 160.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 58 et p. 60.

socialement qui est non négligeable. Si la même histoire peut être racontée cent fois dans des époques, des décors et des costumes différents, c'est que ce mythe fondamental répond à un besoin humain universel. Si des acteurs reprennent le même crescendo des émotions jusqu'au trépas sacrificiel, sans que le public se surprenne, et que ces films à recettes convergent vers une seule et même représentation du monde, il y a certainement une mécanique qui, par ses rouages, arrive à camoufler sa véritable nature : reproduire et justifier les structures de la société étatsunienne actuelle. Ainsi, le film demeure un véhicule idéologique puissant, avec ou sans *pop-corn*.

Enfin, la façon que Hollywood présente la mort dans ses films se tient en continuité avec les dessins animés de l'enfance. Si *Bugs Bunny*, *Daffy Duck*, *the Coyot* et autres figures des *Looney Tunes* se tiraient toujours d'affaire - même après avoir été écrasés, dynamités, poussés en bas d'une falaise - il n'y a rien d'étonnant que les héros survivent, même symboliquement, aux pires assauts dans les finales hollywoodiens. C'est aussi une forme d'expression du déni de la mort en ceci que la survie du héros n'est pas que partielle et symbolique (dans les formes d'immortalité ou de négation de la destruction totale par la mort), mais qu'elle est intégrale. Du coup, à travers l'amortalité, la « mort est tuée »⁸¹⁶.

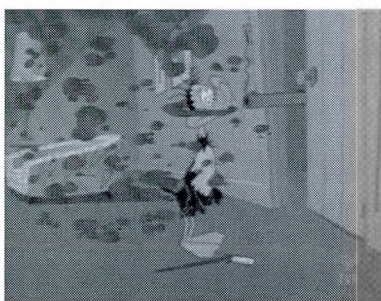


Figure 5.1 Looney Tunes

Par ailleurs, toute la question de la souffrance est au cœur de la représentation de la mort dans les films hollywoodiens. La vieillesse en est expurgée, les vilains sont souvent plus vieux que les héros génériques, et la douleur est réduite à peu de choses (une grimace, un gémissement) :

*"Suffering of victims is a major constituent of perception of violence. This interpretation is supported by the reliably lower ratings on violence of the Bond films, which contained relatively little emphasis on suffering of victims although several dozen characters appeared to be injured or killed as the result of a nonstop action episode. It is also congruent with the very low suffering ratings for the cartoons, which was rated much lower in violence than any of the live actor sequences despite portrayals of exaggerated physical violence, including physical consequences such as heads being shot off."*⁸¹⁷

⁸¹⁶ Expression de Luce Des Aulniers (2009) à propos des effets en chaîne de la fascination.

⁸¹⁷ Graczyk et Blanchard In Prince, *op.cit.*, p. 23.

Le coup de fusil au cinéma a toujours été très efficace. Les scénaristes peuvent facilement éliminer un personnage « inutile », sans trop de détours, et conclure une histoire de façon économique par un impact de balle. Le temps de glisser sa dernière réplique et, hop! on enchaîne avec le finale puis le générique. Il est clair que ce n'est pas n'importe quelle violence qui séduit les foules, certains codes sont tout de même observés dans sa mise en scène :

"Viewer reactions to screen violence are volatile, and filmmakers cannot reliably control these responses, that is, they cannot craft their scene so as to eliminate the variant reactions. Furthermore, to compel viewers to watch, filmmakers routinely embedded violence within an audiovisual design that provides aesthetic pleasures. Screen violence is made attractive, whether by dressing it up in special effects or by embedding it in scenarios of righteous [i.e., morally justified] aggressions. Without these aesthetic pleasures, viewers are unlikely to consent to viewing grossly disturbing violence."⁸¹⁸

Par conséquent, si les héros ne reviennent pas à la vie comme dans les dessins animés de la *Warner Brothers*, il y a, nous l'avons déjà relevé dans notre métanalyse, des éléments récurrents pour rassurer le spectateur devant la mort du héros - bien souvent en utilisant des métaphores, des symboles ou des images pour donner à l'auditoire le sentiment que le héros est bien portant et qu'il jette un regard bienveillant sur les siens dans l'attente de les retrouver un jour. Bien sûr, le désir de s'offrir une représentation pacifiée de l'au-delà procède d'un historique psychoculturel : toutes les cultures ont développé des variantes sur cette aspiration. Néanmoins, ce qui distingue le cinéma hollywoodien, ce sont les assises de la réponse au désir et la série de stratagèmes répondant aux visées capitalistes que nous avons éclairées. L'idée de progrès est ainsi évacuée au nom de la préservation du monde connu.

De plus, traiter de la mort au cinéma nous amène nécessairement à des sujets et à des polémiques connexes : violence et ultraviolence, questions de réception et de rôle cathartique du cinéma. Nous avons tenté ici de répondre aux questions de départ et à celles qui se dégageaient au fil de notre recherche.

Plus particulièrement, le média de masse qu'est le cinéma est certainement un des plus puissants de notre époque, et il est indéniable que le "*medium inevitably aestheticizes violence*"⁸¹⁹. Parce qu'il permet de diffuser les mêmes images à des centaines de millions de spectateurs dans le monde par l'entremise des écrans de cinéma et des appareils de diffusion résidentiels (ordinateurs, téléviseurs, cellulaires). La distribution un peu partout sur la planète garantit à la machine hollywoodienne un bassin extraordinaire de récepteurs. Si la représentation de la violence, du sexe, des femmes, des

⁸¹⁸ Prince, *op.cit.*, p. 32.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

Afro-Américains, des Arabes, des gais, des handicapés a préoccupé nombre de chercheurs et d'observateurs sociaux, nous croyons que la représentation de la mort à l'écran n'est pas plus « innocente » sur le plan de la conception du trépas et, par extension, de son instrumentalisation à des fins diverses - dont la principale réside dans la fantaisie de non-mortalité étatsunienne. Selon Prince, c'est comme si les cinéastes vivaient dans une « bulle postmoderne », où l'utilisation de la violence à l'écran n'est pas une partie intégrante de la société⁸²⁰. De surcroît, le réalisateur Wim Wenders considère que la violence - ou la mort pourrait-on ajouter - *"appears in so many contexts where you cannot reflect on it any more, where you cannot experience it any other way than consuming"*⁸²¹. Contrairement à la vie, les morts au cinéma semblent toujours avoir une justification scénaristique. La mort jouée et détournée est réduite au spectacle, et ainsi vidée de ses propriétés ontologiques.

Le sens des responsabilités du réalisateur à l'égard de la société a été éclipsé par la course au profit. Sous le couvert de films à grand déploiement visant le divertissement des masses, la mort violente au cinéma a été reléguée au département des effets spéciaux : *"Easy death is in the movies – glamorised and « slo-moed » - and how false to life, something essential to the medium cleaves... to the chance to stare at death without honoring pain or loss"*⁸²². Qu'advient-il d'une société où la mort est à l'écran présentée comme dans un dessin animé, et la mort sacrificielle comme l'ultime honneur? On sait comment il n'y a pas d'image innocente; il n'y a pas de représentation dénuée d'intention :

*"A camera may be a mechanical recording device but the eye behind it is artful and intentional – always. Storyboards are not comic strips. They are blueprints for complex and powerful images. If "actions have consequences," so do images. We create images. We are conjurers. And, like it or not, we are teachers. Our images are more haunting and more influential than any of the words that will ever be written about them. If you can deny that fact, you can deny the movie memory of your own childhood."*⁸²³

Notre intérêt pour cette recherche est évidemment lié à notre profession. Enseigner l'éducation aux médias à des jeunes du secondaire n'est pas une tâche aisée. Pour plusieurs, le cinéma « n'est qu'un divertissement », à prendre comme tel. Pour d'autres, c'est dans cet imaginaire qu'ils trouvent des modèles; à titre d'exemple, l'un d'entre eux s'est fait tatouer sur le corps le code d'honneur des Spartiates du film *300* après s'être enrôlé dans l'armée canadienne...

Lors de la sortie commémorative de *Titanic* en avril 2012, certains élèves de secondaire 5 ont été surpris d'apprendre que l'histoire de Rose relevait de la fiction. Ils croyaient que cette histoire était

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁸²¹ Wim Wenders cité dans Prince, *op.cit.*, p. 33.

⁸²² David Thomson In Prince, p. 37.

⁸²³ John Batley cité dans Prince, p. 79.

véritable et ils avaient confondu la fiction avec l'évocation du célèbre naufrage. Mais lorsque ces élèves m'ont raconté par la suite que leurs parents partageaient leur point de vue, nous avons eu la confirmation de la pertinence de l'objet de recherche de notre mémoire. Si cette distinction n'est pas claire dans l'esprit de plusieurs, il est évident que les drames historiques portés à l'écran entretiennent une bonne dose de confusion sur l'historicité de plusieurs faits marquants. Hollywood colonise notre imaginaire à un point tel que lorsqu'on évoque des événements historiques récents, comme la Seconde Guerre mondiale, les gens ont comme référents des images de films hollywoodiens, et de Leonardo DiCaprio et Kate Winslet si l'on mentionne le *Titanic*.

Si ces exemples semblent sans importance, il en est tout autrement lorsqu'on évoque des films où la mort du héros est romancée au point que l'imaginaire l'intègre comme une réalité. Rappelons la mort de Marjorie Raymond, qui s'est suicidée en 2011 après avoir été victime d'intimidation. Dans sa lettre, la jeune fille assure à sa mère qu'elle sera son « ange gardien pour toujours », « tu ne me verras plus, mais je serai là à chaque instant », « au plaisir de te revoir en haut » et « je pars pour un monde meilleur⁸²⁴ ». Ou encore le tueur de Toulouse (Mohamed Merah), qui a lancé aux forces de l'ordre en mars 2012 : « Si je meurs, j'irai au paradis. » Nous savons que le cinéma hollywoodien n'est pas directement responsable de cette conception de la vie *post-mortem*, qu'il y a une dimension religieuse à ces conceptions ; comme l'imagerie populaire, le tout rognant passablement le caractère intrinsèquement tragique de la mort, de toute mort. On peut également mentionner la vague d'inquiétudes soulevée par les différentes adaptations cinématographiques de Roméo et Juliette⁸²⁵. Ces sorties soulèvent inmanquablement des questions sur ce qu'il est convenu d'appeler l'« Effet Werther »⁸²⁶. Il est tout de même étonnant de constater que le suicide à l'écran inquiète beaucoup plus que le meurtre perpétré au nom de la vengeance. À titre d'exemple, la violence dans la trilogie de *Batman* (plus particulièrement du film *The Dark Knight Rises* [Christopher Nolan, 2012]) a émergé dans le débat public, seulement après le carnage dans un cinéma d'Aurora à l'été 2012.

Toutefois, comme Nietzsche l'a exprimé il y a près d'un siècle, l'instrumentalisation par le christianisme de la vie après la mort a comme effet de nier la vie au profit d'une vie promise dans « un au-delà inexistant⁸²⁷ ». Ces conceptions d'une vie *post-mortem* sapent la valeur de la vie humaine, donnant ainsi un pouvoir extraordinaire aux institutions qui instrumentalisent l'idée de sacrifice

⁸²⁴ « Lettre d'adieu de Marjorie Raymond », *Le Soleil*, 1^{er} décembre 2011, <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/opinions/carrefour/201112/01/01-4473348-lettre-dadieu-de-marjorie-raymond.php>.

⁸²⁵ La pièce de théâtre originale de Shakespeare a été présentée aux élèves de secondaire 5 de l'école Ozias-Leduc de Mont-Saint-Hilaire ; les élèves ont trouvé la fin violente. Bien entendu, la production ne reprenait pas les mécanismes d'apaisement hollywoodiens...

⁸²⁶ David P. Phillips, *op.cit.*

⁸²⁷ Bryan Magee, *Histoire de la philosophie*, Paris, Libre Expression, Paris, 2001, p. 172.

individuel pour le bénéfice du groupe, au nom de principes souvent eux aussi « gonflés ». Hollywood devient ainsi d'une certaine façon un agent déshumanisant par la férocité avec laquelle cette industrie détourne la véritable nature du sacrifice d'une vie humaine.

Le cinéma hollywoodien présente rarement des films qui remettent en cause cette vision typiquement chrétienne de la mort. Si plusieurs des films de notre corpus correspondent dans leur facture à l'idéologie chrétienne d'une résurrection symbolique ou affirmée (ou plutôt sous ce dernier trait, à une réincarnation), rares sont les exemples dans la cinématographie américaine de films qui dérogent à ce « dogme » de la représentation de la mort du héros. Paul-Thomas Anderson, dans son film *There Will Be Blood*, a mis en image un finale plus iconoclaste qui renvoie le spectateur à une réflexion sur la mort et la valeur de la vie, sans les stratagèmes habituels de compensation de la machine hollywoodienne. Dans le cinéma français, *I... comme Icare* (Henri Vermeuil, 1979) n'offre pas d'échappatoire dans son finale brutal. Ces deux films ont en commun de remettre en cause le *statu quo* actuel.

Bien que l'idée soit presque inconcevable, comment Hollywood pourrait-il adapter *Socrate* (Roberto Rossellini, 1971)? Si Socrate, après avoir été empoisonné par la mixture à base de cigüe, devait être symboliquement représenté dans un au-delà quelconque, la portée de son geste n'aurait plus aucun sens. C'est un type de héros qui ne convient pas à la production hollywoodienne, tout simplement parce que la posture de Socrate face à sa mort ne glorifierait pas l'idéologie du *statu quo*. Un peu comme Howard Zinn le soulignait⁸²⁸, il est nécessaire de se demander combien de films ne seront jamais réalisés parce qu'ils ne correspondent pas aux visées idéologiques de l'industrie hollywoodienne.

Dans les productions télévisuelles et cinématographiques américaines, tout est toujours désamorcé en conclusion. Dans le vidéoclip de Katy Perry, *I Kissed a Girl* le scénario, qui présente une femme désirant embrasser une autre femme – bien qu'aucun baiser ne soit montré à l'écran – se termine par une séquence où l'on voit la chanteuse se réveiller, un homme dans son lit. Morale de l'histoire : ce n'était qu'un rêve. Dans le vidéoclip *Criminal* de Britney Spears – légèrement inspiré de *Bonnie and Clyde* – la chanteuse joue une criminelle qui fait un vol à main armée; son amoureux et elle se font « arroser de balles » par les policiers et s'en tirent indemnes. Le clip se termine avec un générique de film en accéléré; bref, ce n'était qu'un film.

⁸²⁸ Howard Zinn, "Stories Hollywood never tells", 17 avril 1999.

Pendant qu'on s'inquiète de la violence à l'écran, comme dans le cas de la polémique autour de *Hunger Games* (Gary Ross, 2012), on passe à côté de la propagande récurrente autour de l'idée de la mort sacrificielle. L'instrumentalisation de la mort héroïque dans le cinéma hollywoodien renforce la notion du juste sacrifice, au nom d'une cause, la plupart du temps la patrie. Ce sacrifice, renforcé par l'évocation d'un au-delà béatifié, traduit une mesure d'apaisement pour le spectateur et permet de justifier cette pratique : Rose retrouve son amoureux après la mort, Maximus retrouve sa femme et son fils, le capitaine Miller peut se consoler que le soldat Ryan a eu une vie qui valait les sacrifices, Danny de *Pearl Harbor*, dont le fils est le prolongement - tout comme le fils de Léonidas... Voilà une rhétorique qui, à répétition, apparaît comme une évidence. Cette colonisation de l'imaginaire, avec les différentes représentations et illustrations de l'écho de ce rêve, a certainement un effet lénifiant pour bien des spectateurs - qui ne trouvent justement pas la réalisation du rêve américain dans leur vie et dans l'actualité et qui, par extension, ne la revendiquent pas plus parce qu'ils sont gavés de récits apaisants et réducteurs.

Au mieux si ce n'était qu'une affaire de discernement entre fiction et réalité... Le problème avec l'instrumentalisation de la mort dans ce type de cinéma, c'est qu'elle semble paisible, réparatrice et héroïque. Nous ne pouvons nous lancer ici sur le vide spirituel engendré par l'évacuation du religieux. Toutefois, la mort de Dieu prononcée par Nietzsche - il y a plus d'un siècle - n'a toujours pas été comblée. De ce vide béant dans bien des domaines de la vie humaine, l'absence de repères moraux se trouve alimentée dans bien des cas par cette mythologie du rêve américain, présentée comme LE rêve universel. Le drapeau étatsunien, qui flotte à la gloire de ceux qui ont donné leur vie à la patrie, est planté à répétition dans l'imaginaire du public du cinéma de masse.

Le problème n'est pas que ce cinéma soit distribué à grande échelle, bien que sa diffusion musclée puisse représenter un réel problème à celle d'autres types de cinématographie. Le nœud du problème réside surtout au niveau de l'absence de lieux et de moyens pour former un sens critique à l'égard de cette cinématographie. Il est foncièrement anachronique qu'il n'y ait pas de cours d'éducation aux médias pour amener les jeunes à adopter une approche critique face au cinéma, dit de divertissement. Les représentations font toujours l'objet d'un certain contrôle en société. Il faut donc mettre en pratique une approche critique devant la pénétration des idéologies propres à ce cinéma.

Le jour où la mort au cinéma sera diversifiée, sans toujours recourir aux mêmes subterfuges, la vie prendra une valeur différente. Ce qui ressort clairement de cette cinématographie analysée ici, c'est comment la pacification dramatique, fournie par les procédés hollywoodiens dans la mort du héros, n'a

d'autre but implicite que de maintenir le *statu quo* dans les sociétés capitalistes actuelles. Certes, ce cinéma existe à travers les cinématographies nationales, et c'est une limite à la fois importante et nécessaire de notre mémoire que de ne pas en avoir traité. Ce joug culturel est en fait un instrument de domination qui n'a pas de contrepartie valable. Bien sûr notre critique n'est pas nouvelle, nous en convenons, mais notre expérience au quotidien nous démontre sans ambages que l'imaginaire des adolescents demeure largement assujéti par le cinéma américain. Si « mourir comme Rose dans le film *Titanic* » apparaît comme un idéal pour plusieurs, l'idée est surtout de se demander comment les gens peuvent vivre leur vie actuellement. La mort sacrificielle ramène surtout le spectateur à l'idée qu'il faut défendre les valeurs étatsuniennes jusqu'à son dernier souffle. Ces scénarios à répétition réduisent le monde des possibles, étouffent l'émergence d'une contestation du *statu quo* et neutralisent la question de lutte des classes, avec une musique sirupeuse et *The Star-Spangled Banner* en fond d'écran. Cette véritable lutte pour une société plus juste est toutefois bien souvent neutralisée par l'effet cathartique des *blockbusters*, qui sortent hebdomadairement et qui rappellent inlassablement « que ce monde merveilleux doit être protégé à tout prix contre les vilains qui voudraient le corrompre ».

C'est plutôt révélateur que Goebbels rêvait de dépasser le pouvoir d'Hollywood.⁸²⁹ Cette machine à fabriquer des rêves omniprésente et chauviniste ne peut contribuer à l'avancement du genre humain, malgré son énorme pouvoir de diffusion. Il faudra compter sur la désaffection de certains de ses commanditaires pour que, ultimement, Hollywood se renouvelle et explore de nouveaux codes. À ce titre, le Pentagone a annoncé récemment qu'il se retirait du projet *The Avengers* (Joss Whedon, 2012) et des autres films de cette série, sous prétexte que "*the film seemed too unrealistic*"⁸³⁰. Ce désaveu de l'armée peut sembler étonnant de la part d'une organisation qui a collaboré à toute la série des *Transformers*...

Ce cinéma de mise en scène de la rédemption par le sacrifice n'a visiblement plus la capacité de se réinventer. Walt Disney, lui-même terrifié par la mort⁸³¹, a pavé la voie comme cinéaste à une industrie qui, en instrumentalisant la mort des héros, infantilise le public sur cette étape de la vie qui pourrait être investie un catalyseur pour pousser le public à la réflexion et à la remise en cause du *statu quo* actuel. Comme le disait Dennis Hopper : "*We are what we see.*"

Il est temps de voir autre chose.

⁸²⁹ Deleuze cité dans Bidaud, *op.cit.*, p.94.

⁸³⁰ Kia Makarechi, "*The Avengers* and The Pentagon: Why the U.S. Government Decided To Bail On the Film", The Huffington Post, 05/07/2012, (10 juillet 2012).

⁸³¹ Gary Lademman, "*The Disney Way of Death*", *Journal of the American Academy of Religion*, (mars 2000), p. 33.

Appendice A - CORPUS A : FILMS INSPIRÉS D'ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES

Type récit	Titre	Studio	Année	Genre	Rang WWBO	Rang USBO	Recettes totales ⁸³²	Cote
Héros fictif Événement Historique	<i>Titanic</i>	20th Century Fox	1997	Drama-Romance	2	2	1 835	PG-13
Héros fictif Événement Historique	<i>Forest Gump</i>	Paramount Pictures	1994	Drama-Romance	38	19	679,4	PG-13
Mythologie Histoire	<i>The Passion of the Christ</i>	Icon Productions	2004	Drama-History	48	14	604,3	R
Mythologie Histoire	<i>Troy</i>	Warner Brothers	2004	Action-Romance	77	251	481,2	R
Inspiré histoire frères Niand DGM	<i>Saving Private Ryan</i>	Amblin Productions/Paramount	1998	Action-Drama-War	78	83	479,3	R
Interprétation Histoire	<i>300</i>	Warner Brothers	2006	Action-Fantasy	84	89	456,5	R
Héros fictif Événement Historique	<i>Gladiator</i>	DreamWorks SKG	2000	Action-Adventure-Drama- History	86	112	456,2	R
Héros fictif Événement Historique	<i>Pearl Harbor</i>	Touchstone Pictures	2001	Action-Drama-Romance-War	92	102	450,4	PG-13
Interprétation Histoire	<i>The Last Samurai</i>	Warner Brothers	2003	Action-Adventure-Drama- History-War	96	363	435,4	R

⁸³² En millions de dollars américains.

Films sélectionnés

Type récit	Titre	Studio	Année	Genre	Rang WWBO	Rang USBO	Recettes totales ⁸³³	Cote
Héros fictif Situation Historique	<i>Dances with Wolves</i>	Tig Productions	1990	Adventure-Drama-Western	102	116	424,2	PG-13
Inspiré de Kim Peek	<i>Rain Man</i>	United Artists	1988	Drama	112	144	412,8	R
Héros fictif Événement Historique	<i>Gone With the Wind</i>	Metro Goldwyn Mayer (Selznick International Pictures)	1939	Drama- Romance-War	119	101	390,5	G
Interprétation Historie	<i>Pocahontas</i>	Walt Disney Feature Animation	1995	Animation-Drama-Family- History-Musical-Romance	166	214	347,1	G
Inspiré de Frank Abagnale	<i>Catch Me if You Can</i>	DreamWorks SKG	2002	Biography-Comedy-Crime- Drama	172	160	337,4	PG-13
Interprétation Histoire	<i>Apollo 13</i>	Universal Pictures	1995	Adventure-Drama-History	177	146	334,1	PG
Interprétation Histoire	<i>Schindler's List</i>	Universal Pictures	1993	Biography-Drama-History-War	190		321,2	R
Inspiré de John Forbes Nash	<i>A Beautiful Mind</i>	Universal Pictures	2001	Biography-Drama	199	150	312,1	PG-13
Inspiré de Chris Gardner	<i>The Pursuit of Happyness</i>	Columbia Pictures Corporation	2006	Biography-Drama	217	166	297,9	PG-13
Inspiré de Frank Lucas Richie Roberts	<i>American Gangster</i>	Universal Pictures	2007	Crime-Drama	255	262	264,6	R
Inspiré de Erin Brockovitch	<i>Erin Brockovitch</i>	Jersey Films	2000	Biography-Drama-Romance	268	286	256,5	R
Inspiré de Eminem	<i>8 Mile</i>	Imagine Entertainment	2002	Drama-Music	294	335	242,3	R

⁸³³ En millions de dollars américains.

Films sélectionnés

Type récit	Titre	Studio	Année	Genre	Rang WWBO	Rang USBO ⁸³⁵	Recettes totales ⁸³⁴	Cote
Inspiré de Karen Blixen	<i>Out of Africa</i>	Mirage Enterprises	1985	Adventure-Biography-Drama-Romance	299	<i>nd</i> ⁸³⁵	239,5	PG
Héros fictif Situation Historique	<i>The English Patient</i>	Miramax	1996	Romance-Drama-War	313	<i>nd</i>	231,7	R
Héros fictif Situation Historique	<i>La vita è bella</i>	Cecci Gori Group Tiger Cinematographica	1997	Drama-Romance-War	323	<i>nd</i>	228,9	PG-13
Inspiré de Joshua Ingleshorpe	<i>Good Will Hunting</i>	Be Gentlemen Limited Partnership	1997	Drama	332	230	225,8	R
Mythologie Histoire	<i>The Prince of Egypt</i>	DreamWorks SKG	1998	Animation-Adventure-Drama-Family-Musical	348	429	218,4	PG
Inspiré de la vie de Karim Nasser Miran	<i>The Terminal</i>	DreamWorks SKG	2004	Drama-Romance-Comedy	352	<i>nd</i>	217,8	PG-13
Héros fictif Événement Historique	<i>The Patriot</i>	Columbia Pictures Corporation	2000	Action-Drama-War	356	351	215,3	R (extended version unrated)
Interprétation de l'histoire	<i>Public Enemies</i>	Universal Pictures	2009	Biography-Crime-Drama-History-Thriller	358	<i>nd</i>	214,8	R

⁸³⁴ En millions de dollars américains.

Films sélectionnés

⁸³⁵ **nd**: Non disponible dans la liste des films de *imdb* (Revenus en salle de moins de 100 000 000\$)

Corpus des films à l'étude

- Bay, Michael, *Pearl Harbor*, DVD, coul., 183 min. *Touchstone Home Video*.
- Cameron, James, *Avatar*, DVD, coul., 162 min. *20th Century Fox*.
- Cameron, James, *Titanic*, DVD, coul., 185 min. *20th Century Fox/Paramount*.
- De Palma, Brian, *Scarface*, DVD, coul., 170 min. *Universal Pictures*.
- Hawks, Howard, *Scarface*, DVD, Noir et blanc, 94 min. *Universal Pictures*.
- Hopper, Dennis, *Easy Rider*, DVD, coul., 95 min. *Columbia Pictures*.
- Mann, Michael, *Public Enemies*, DVD, coul., 139 min. *Universal Pictures*.
- Petersen, Wolfgang, *Troy*, DVD, coul., 162 min. *Warner Brothers Pictures*.
- Scott, Ridley, *Gladiator*, DVD, coul., 171 min. *Universal Pictures*.
- Snyder, Zack, *300*, DVD, coul., 116 min. *Warner Brothers Pictures*.
- Spielberg, Steven, *Saving Private Ryan*, DVD, coul., 169 min. *Paramount Pictures*.
- Tarantino, Quentin, *Inglourious Basterds*, DVD, coul., 153 min. *Universal Pictures*.

BIBLIOGRAPHIE

- "All Time Highest Grossing Movies in the United States Since 1977", 2010. <http://www.the-numbers.com/movies/records/>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- "All Time Highest Grossing Movies in the United States", 2010. <http://www.the-numbers.com/movies/records/100million.php>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- "Box Office Top 100 Films of All-Time", 2010. <http://www.filmsite.org/boxoffice2.html>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- "Box-office Top 100 Films of All-Time", 2010. <http://www.filmsite.org/boxoffice.html>. En ligne. Consulté le 21 avril 2010.
- "Boxofficemojo.com, Studio Market Share; January 1 – December 31 2009", 2010. <http://www.boxofficemojo.com/studio/?view=company&view2=yearly&yr=2009&p=.htm>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- "Change Escape from Alcatraz movie ending", <http://www.gopetition.com/petitions/change-escape-from-alcatraz-movie-ending.html>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- "Domestic Grosses; Adjusted for ticket Price Inflation", 2010. <http://www.boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- "Greatest Last Film Lines", 2010. <http://www.filmsite.org/greatlastlines.html>. En ligne. Consulté le 15 avril 2010.
- "Greatest Last Film Lines", 2010. <http://www.filmsite.org/greatlastlines.html>. En ligne. Consulté le 15 avril 2010.
- "Harry Potter fans damn Half-Blood Prince film after test screening". <http://www.guardian.co.uk/film/2009/mar/13/fans-unhappy-with-sixth-harry-potter-film>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- « Lettre de Mahmoud Ahmadinejad à George W. Bush ». 2006. Le Monde.fr. 5 septembre 2006, http://www.lemonde.fr/web/imprimer_element/0,40-0@2-727571,50-769886,0.html. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- "Why Avatar is actually the 26th biggest movie", 2010. Hollywood Reporter. 26 janvier 2010, <http://livefeed.hollywoodreporter.com/2010/01/avatar-ticket-sales-.html>. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- Adorno, T.W. 1970. *La théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, p. 7-33
- Agel, Henri. 1961. « *Influence de l'image* ». Séquences, Montréal, No.24, Février 1961, p.3-6
- Agel, Henri. 1966. *Esthétique du cinéma*. Paris : Que sais-je ? 128 p.
- Alary, Viviane et Danielle Corrado. 2006. *Mythe et bande-dessinée*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p.7-21, p.497-509
- Armstrong, Karen. 2003. « Une brève histoire des mythes ». Montréal : Les Éditions du Boréal, p.7-141
- ASSOCIATED PRESS. 2008. "*Bush: Iran threatens world security*". CNN.com. 13 janvier 2008. <http://www.cnn.com/2008/POLITICS/01/13/bush.mideast.ap/>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Aziza, Claude. 1994. « *Héros antiques/Héros en toc, Héros en tige/héros en toge* », Cahiers de la cinémathèque, Perpignan, No.61, Septembre 1994, p.39
- Balandier, C. 2003. *Civilisés, dit-on*. Paris : PUF, p.337-341
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, p.26-28.

- BBC. 2007. "Iran condemns Hollywood war epic". BBC. 13 mai 2007, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6446183.stm>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Beard, Mary. 2007. "10 things the makers of '300' got right". Times on line. 3 octobre 2007, http://timesonline.typepad.com/dons_life/2007/10/10-things-the-m.html. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Beaudrillard, Jean. 1976. *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 347 p.
- Beaugregard, Claude. 2002. *Les médias et la guerre ; De 1994 au World Trade Center*. Montréal : Éditions du Méridien, 262 p.
- Bégin, Richard, 2004. « Les fins alternatives sur DVD », Cinébulles, #22, été 2004, p.30-32
- Benjamin, Walter. 2008. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Gallimard, 162 p.
- Bernard, Jean-Jacques. 2007 « Comment Hollywood veut faire main basse sur le cinéma français ». Marianne2.fr, Lundi 8 décembre 2007. <http://m.marianne2.fr/index.php?action=article&numero=162860>. En ligne. Consulté 26 mars 2009.
- Bernays, Edward. 2008. *Propaganda ; Comment manipuler l'opinion en démocratie*. Montréal : Lux Éditeur, 130 p.
- Bernier, Alexis et Bruno Icher. 2007. « This is merdaaaaa ! Péplum bushiste belliqueux, « 300 » exalte un héroïsme puéril ». Libération, <http://www.liberation.fr/culture/cinema/242357.FR.php>. En ligne. Consulté le 21 mars 2008.
- Bideau, Anne-Marie. 1994. *Hollywood et le rêve américain ; Cinéma et idéologie aux États-Unis*. Paris: Masson, 244 p.
- Bigorgne, David. 2004. "L'homme fantasmé", Cinémaction, Paris, No.112, juin 2004, p.7-9
- Bourgeois, Valérie, 2002. « Franklin Delano Roosevelt ; Le New Deal et le cinéma: documentaires, films de fiction et régulation ». Mémoire de maîtrise, UQAM, 2002, 112 p.
- Bousquet, Frank, 2004. « Cinéma hollywoodien, Pourquoi faut-il l'étudier ? ». Revue cadrage, automne 2004, <http://www.cadrage.net/dossier/hollywood.html>. En ligne. Consulté le 20 avril 2007.
- Bousquet, Frank. 2004. « Cinéma hollywoodien, Pourquoi faut-il l'étudier ? ». Revue cadrage, Automne 2004, <http://www.cadrage.net/dossier/hollywood.html>. En ligne. Consulté le 17 mars 2007.
- Brokaw, Tom. 1980. « NBC Nightly News, Video News Report »(verbatim), 1 juillet 1980, <http://74.125.95.132/search?q=cache:rXvmgLJ2p0J:icue.nbcunifiles.com/icue/files/icue/site/pdf/1668.pdf+publishing+date+of+naming+names+by+victor+s.+navasky&hl=fr&ct=clnk&cd=6&gl=ca>. En ligne. Consulté le 25 février 2009.
- Brownstein, Ronald. 1992. *The Power and the Glitter; The Hollywood-Washington Connection*. New York: Pantheon Books, 438 p.
- BUHLE, Paul, Mike Konopacki, Howard Zinn. 2008. *A People's History of American Empire*. New York: Metropolitan Books, 273 p.
- Caïra, Olivier. 2005. *Hollywood face à la censure*. Paris : CNRS Éditions, 283 p.
- Campbell, Joseph et Bill Moyers, 1991. *Puissance du mythe*. Paris, Éditions J'ai lu, 374 p.
- Campbell, Joseph et Fraser Boa. 1992. *This business of the gods*, Caledon East, Windrose Films Ltd., p.13-49
- Campbell, Joseph. 1991. *The Hero's Journey ; Joseph Campbell on his Life and Work*. Harper San-Francisco, 255 p.
- Campbell-Johnston. Rachel. 2008. « L'art de frapper (les esprits) ». Courier International, L'atlas du terrorisme ; Géographies, religions, politique, esthétiques, Mars-Avril-Mai 2008, p.103

- Caron, André, 1996. « La dernière tentation de Travis Bickle ». *Séquences*, No.183, Mars/Avril 1996, p.14-26
- Cassivi, Marc, 2006. « On n'échappe pas à Adolf Hitler ». *La Presse*, (Montréal), 2 septembre 2006, p.4
- Cassivi, Marc, 2007. « L'indécence d'un film-catastrophe ». *La Presse* (Montréal), *Cahier Cinéma*, 14 novembre 2007, p.7
- Cassivi, Marc, 2009. « Le merveilleux monde ». *La Presse* (Montréal), *Cahier Cinéma*, Samedi 31 octobre 2009, p.5
- Cassivi, Marc, 2009. « Une histoire censurée », *La Presse* (Montréal), *Cahier Plus*, 24 octobre 2009, p.10
- Cassivi, Marc. 2006. « Y a-t-il trop de films québécois ? ». *La Presse* (Montréal), 25 novembre, *Cahier cinéma*, p.15
- Certin, Renaud, 2007. « Il faut filmer le soldat Ryan », 26 septembre 2007, <http://www.fragil.org/focus/673>. En ligne. Consulté le 27 mars 2010.
- Certin, Renaud, 2008. « La fin du monde dans un fauteuil de cinéma », 25 mai 2008, <http://www.fragil.org/focus/910>. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- Charity, Tom. 2007. "Review: '300' far from perfect". CNN.com. 9 mars 2007. <http://www.cnn.com/2007/SHOWBIZ/Movies/03/09/review.300/index.html>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. 1994. *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Robert Laffont.
- Chevrier, Henri-Paul. 1995. *Le langage du cinéma narratif*. Laval : Les 400 coups, 168 p.
- Chomsky, Noam et Robert W. McChesney. 2000. *Propagande, médias et démocratie*. Montréal : Écosociété, 202 p.
- Cieply, Michael, 2007. « Surprise! Spartans Assault Box Office ». *New York Times.com*. 12 mars 2007. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=950CE7DB1031F931A25750C0A9619C8B63>. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- Cieply, Michael. 2007. "That Film's Real Message ? It Could Be: "Buy a Ticket"". *New York Times*. 5 mars 2007, http://www.nytimes.com/2007/03/05/movies/05spartans.html?_r=1&ref=movies&oref=slogin. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Ciment, Michel. 1971. « Entretien avec Leslie Fielder », *Positif*, Paris, No.126, Avril 1971, p.23-32
- Colon, Emie et Sid JACOBSON. 2006. *The 911 Report; A Graphic Adaptation*. New-York: Hill and Wang, 133 p.
- Combesque, Marie-Agnès. 2003. « The Nation: 138 ans d'indépendance journalistique », http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=MOUV_030_0054. En ligne. Consulté le 24 février 2009.
- Comellier, Bruno. 2001. *Sur l'hégémonie hollywoodienne* (II). *Revue cadrage*. www.cadrage.net/dossier/hegemoniehollywoodienne2/hegemoniehollywoodienne2.html
- Curran, James, 1992. « La décennie des révisions ; La recherche en communication de masse des années 80 », *Hermès* 11-12, 1992, p.47-74
- D'Alméida, Fabrice. 1995. *Images et Propagande*. Paris : Casterman-Giunti, 191 p.
- Daryaei, Touraj. 2007. "Go Tell the Spartans; How "300" misrepresents Persians in History". 14 mars 2007, <http://www.iranian.com/Daryaei/2007/March/300/index.html>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Davis Hanson, Victor. 2006. "History and the Movie 300, (Adapted from the introduction to the forthcoming book trailer published by Dark Horse Comics, Inc. to accompany Director Zack Snyder's new film "300")". 11 octobre 2006. <http://www.victorhanson.com/articles/hanson101106.html>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.

- de Tocqueville, Alexis. 1961. *De la démocratie en Amérique II*. Paris : Éditions Gallimard, 471 p.
- Debray, Régis. 2000. *Introduction à la médiologie*. Paris : Presses universitaires de France, p.139-145
- Debray, Régis. 2007. *Vie et mort de l'image*, Paris : Folio essais, 526 p.
- Delahaye, Sébastien et Bruno Icher. 2007. « Puissance "300" ». *Libération*. 14 mars 2007, <http://www.ecrans.fr/Puissance-300.html>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Des Aulniers, Luce. 2009. *La fascination. Nouveau désir d'éternité*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 395 p.
- Des Aulniers, Luce et Thomas, Louis-Vincent. 1992. « Ruptures entre la vie et la mort et tentatives d'intégration ». In *Le chant du cygne ; Mourir aujourd'hui*, sous la dir. de Jacques Dufresne, p. 177-191. Montréal : Éditions du Méridien.
- Di Marino, Bruno, 2000. « Le dernier photogramme, ou le finale cinématographique ». *Trafic* #35, p.133-143
- Dôle, Robert. 1996. *Le cauchemar américain*. Montréal : VLB Éditeur, Montréal, 138p
- Dortier, Jean-François. 2009. « *L'éternel retour de l'âme* ». *Sciences Humaines*, Juillet 2009, N0.206, p.18-23
- Dowd, Maureen. 2003. "What Would Genghis Do ?", *New York Times.com*. 5 mars 2003. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9402E5D6143FF936A35750C0A9659C8B63&sec=&spon=&pagewanted=print> En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- Dumas, Alexandre. « Isaac Laquedem ». Chapitre XXIV. <http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=r25&cid=34>. En ligne. Consulté le 20 avril 2008.
- Eliade, Mircea. 2006. *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Folio essais, 182 p.
- Eliade, Mircea. 2008. *Le sacré et le profane*, Paris, Folio essais, 185 p.
- Ellul, Jacques. 2003. *Les nouveaux possédés*, Librairie Arthème Fayard, p.139-190
- Enriquez, Eugène. 2007. « L'institution et la mort, Eugène Enriquez », *Psychiatrie infirmière*. 20 septembre 2007, <http://psychiatrieinfirmerie.free.fr/infirmiere/formation/psychologie/psychologie/mort.htm>, En ligne. Consulté le 30 mai 2009.
- Espar, David. 2000. *Hollywood Censored : Movies, Morality & the Production Code*. Série Culture Shock, Season 1. Episode 3, DVD, coul., 60 min. Alexandria, PBS.
- Esquenazi, Jean-Pierre et Roger Odin. « Cinéma et réception ». *Réseaux*, no 99, Paris : Hermès Sciences Publications, 2000, p.16 -129
- Fischer, Hervey. 2004. *Le déclin de l'empire hollywoodien*. Montréal: VLB éditeur, 168 p.
- Fitz, Karsten. 2008. "Screen Indians in the EFL-Classroom : Transcontinental Perspectives". <http://asjournal.zusas.uni-halle.de/archive/51/106.html>. En ligne. Consulté le 15 avril 2012.
- Fo, Dario. 1997. *Mort accidentelle d'un Anarchiste/Faut pas payer!*. Paris : Dramaturgie Éditeur, p.1-131
- Fraisse, Laurent. « À propos d'Élia Kazan ». *Objectif Cinéma*, <http://www.objectifcinema.com/horschamps/094c.php>. En ligne. Consulté le 25 février 2009.
- Freud, Sigmund. 2001. *Totem et tabou*. Paris : Éditions Payot et Rivages, 226 p.
- G. Shaheen, Jack. 2001. *Reel Bad Arabs; How Hollywood Vilifies a People*. New-York: Olive Branch Press, 574 p.

- Gardner, Gerald. 1987. *The Censorship Papers; Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934 to 1968*. New York: Dodd, Mead and Company, 226 p.
- Girard, Marie-Claude. 2009. « Comment peuvent-ils nous faire une chose pareille ? ». *La Presse* (Montréal), Arts et spectacles, Vendredi 13 novembre 2009, p.1 et 9
- Giraudeau, Nathalie. 1998. *Le sida à l'écran; Représentation de la séroposivité et du sida dans les fictions filmiques*. Paris : L'Harmattan, 173 p.
- Goldstein, Richard. 2008. « Non, ce n'est pas Godzilla ». *Courrier International, L'atlas du terrorisme ; Géographies, religions, politique, esthétiques*, Mars-Avril-Mai 2008, p.108
- Gorer, Geoffrey. 1995. *Ni pleurs, ni couronnes*. Paris : E.P.E.L., p.6-61
- Grieson, Lee. 2004. *Policing Cinema; Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*. Los Angeles : University of California Press, 348 p.
- Grim R., Olivier. 2008. *Mythes, monstres et cinéma ; Aux confins de l'humanité*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, p. 9-41, p.128-306
- Gross, Josh. 1992. *The Last Word ; Final Scenes from Favorite Motion Pictures*. New York: Vintage Books, p.xiii-xv
- Grossmann, Lev. 2007. "The Art of War". *Time magazine, Canadian Edition*, 12 mars 2007, p.42-45
- Guide Parental IMDB, « 300 ». <http://www.imdb.com/tt0416449/parentalguide>. En ligne. Consulté le 23 avril 2008.
- Habib, André. 2009. « Morts tous les après-midi ». 8 septembre 2009, <http://www.horschamp.qc.ca/MORTES-TOUS-LES-APRES-MIDIS.html>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- Hanft, Lila. 2005. "Editor of The Nation extols « journal of opinion »; *A Matter of Opinion, Cleveland Jewish News*". 22 juillet 2005, <http://www.highbeam.com/doc/1P1-113157731.html>. En ligne. Consulté le 25 avril 2009.
- Haynes, John Earl. 2000. "Response to Schrecker's commentary on *H-Diplo*". <http://www.johnearlhaynes.org/page68.html>. En ligne. Consulté le 30 avril 2009.
- Herodote, "Histories". <http://edsitement.neh.gov/LaunchPad/Launch-Battle-of-Thermopylae.html>. En ligne. 22 mai 2008.
- Hester, Jere, 2010. « Avatar vs. Gone With the Wind », 29 janvier 2010, *NBC Universal*, <http://www.thnumbers.com/movies/records/inflation.php>. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- Homère. 1965. *L'Odyssée*. Paris : Flammarion, p.5-11
- Homère. 2000. *L'Iliade*. Paris : Flammarion, p.1-22
- Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno. 1974. *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 281 p.
- Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno. 1974. *La production industrielle de biens culturels, raison et mystification des masses*, in *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard/tel, p. 129-176
- Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno. 1982. *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum, 258 p. <http://www.csmonitor.com/2007/0309/p14s01-alm.html>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Humphries, Reynold, Gilles Menegaldo et Melvyn Stokes. *Cinéma et Mythe*. Paris : La Licorne, p.3-62, p.91-103, p.207-216
- Hurley, Andrew. 2001. *Diners, Bowling Alleys and Trailer Parks; Chasing the American Dream in the Postwar Consumer Culture*. New York: Basics Books, p.1-19

- IMDB, « All-Time USA Box office ». 2010. <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross>. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- IMDB, « All-Time Non-USA Box office ». 2010. <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=non-us>. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- IMDB, « All-Time Worldwide Box office ». 2010. <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide>. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- IMDB, « Top 250 movies as voted by our users ». 2010. <http://www.imdb.com/chart/top>. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- IRNA (Islamic republic news agency). 2007. "Embassy protests to screening of anti-Iranian movie in Uzbekistan". Islamic republic news agency. 1ier avril 2007, <http://www2.ima.ir/en/news/view/line-16/0704018548200207.htm>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Ito, Robert, 2006. "The Gore of Greece: Torn From a Comic". New York Times.com. 26 novembre 2006. <http://www.nytimes.com/2006/11/26/movies/26ito.html?pagewanted=1&r=1>. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- Jaafar, Ali, 2007. « Iran president irked by '300' ». Variety. 21 mars 2007. <http://www.variety.com/article/VR1117961560.html?categoryid=13&cs=1>. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- John F. Kennedy Library, National Archives and Records Administration. http://www.jfklibrary.org/Historical+Resources/Archives/Archives+and+Manuscripts/fa_navasky.htm. En ligne. Consulté le 25 février 2009.
- Julia, Didier. 1991. *Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Larousse
- K. Arnold, Thomas. 2005. « Alternate Endings Tweak Interest ». *USA Today*. 12 septembre 2005 http://www.usatoday.com/life/movies/news/2005-09-12-dvd-alternate-endings_x.htm. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- Kunzmann, Peter et Franz-Peter Burkard. 1993. *Atlas de la philosophie*, Librairie Générale de France.
- Lachance, Jocelyn. 2009. *Films cultes et culte du film chez les jeunes ; Penser l'adolescence avec le cinéma*. Montréal : Les Presses de l'Université Laval, 168 p.
- Lacome, Denis. 2006. *Les États-Unis*. Paris : Librairie Arthème Fayard et Centre d'études et de recherches internationales, p.221-294, p.505-518
- Lacroix, Jean-Michel. 2001. *Histoire des États-Unis*. Paris : Presses Universitaires de France, p.1-61
- Laramée, Alain. 1998. *L'éducation critique aux médias*. Montréal : Université du Québec – Télé Université, 192 p.
- Laurence, Jean-Christophe. 2009. « Sang neuf chez les vampires ». *La Presse* (Montréal) 27 octobre 2009, <http://www.cyberpresse.ca/arts/200910/26/01-915356-sang-neuf-chez-les-vampires.php>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- Laurent, Natacha. 2000. *L'œil du Kremlin; Cinéma et censure en URSS sous Staline*. Toulouse : Éditions Privat, 286 p.
- Le Point. 2007. *Mythes et mythologies ; Les grands textes commentés*, Juillet-Août 2007, Numéro 34, 130 p.
- Legault, Josée. 2009. « La mort en direct », *Voir* (Montréal), 9 juillet 2009, p.5
- Lenne, Gérard. 1977. *La mort à voir*. Paris : Éditions du cerf, 166 p.
- Léon, Pierre. 1993. « Le baiser de la fin ; Hypothèses sur le (un) happy end dans le cinéma classique », *Trafic* 6, p.128-136
- Levers, Yves. 1992. *L'analyse filmique*. Montréal : Boréal, 166 p.

- Lévi-Strauss, Claude. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, p.227-243
- Lévi-Strauss, Claude. 2008. *Race et histoire*. Paris : Folio essais, 127 p.
- Lilandra, Abel. 2004 « *Supermen et propagande* ». *Cinémaction*, No.112, juin 2004, p.21-31
- Lowy, Vincent. 2001. *L'histoire in filmable ; Les camps d'extermination nazis à l'écran*. Paris: L'Hamattan, 221 p.
- Lussier, Marc-André, 2008. « The Bucket List ; Folies de la dernière chance », *La Presse* (Montréal), 4 janvier 2008, p.1.
- Lyons, Charles. 1997. *Movies and the Culture Wars*. Philadelphia: Temple University Press, 235 p.
- Lytle, Ephraïm, 2007. "Sparta, Spandex and Disturbing Distortions of '300'". *Toronto Star*. 12 mars 2007. http://www.livescience.com/history/070312_300_movie.html. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Marlin, Brooks. "Hollywood test screening process". <http://everything2.com/title/Hollywood+test+screening+process> En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- Marzano, Michela. 2007. *La mort spectacle ; Enquête sur l'horreur-réalité*. Paris : Gallimard, 77 p.
- Mate, Rudy. 1961. *The 300 Spartans*. DVD, coul., 108 min. 20th Century Fox Film Corporation.
- May, Lary. 1980. *Screening Out the Past; The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. New York: Oxford University Press, 304 p.
- Mayle, Jean. 2007. *La véritable histoire de Sparte et de la bataille des Thermopyles*. Paris : Les Belles lettres, 328 p.
- Metz, Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 246 p.
- Miller, Frank. 2006. "That Old Piece of Clothes". 11 septembre 2006. <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5784518>. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- Minoui, Delphine. 2007. « Téhéran dénonce une "guerre psychologique" de l'Occident ». *Le Figaro*. 15 octobre 2007. http://www.lefigaro.fr/international/20070322.FIG000000166_teheran_denonce_une_guerre_psychologique_de_l_occident.html. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- Moaveni, Azadeh. 2007. "300 Sparks an Outcry in Iran". *Time*. 13 mars 2007. <http://www.time.com/time/world/article/0,8599,1598886,00.html?cnn=yes>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Monde Diplomatique. Manière de voir. « *La fabrique du conformisme ; Divertissement, consommation, management* », Numéro 96, Décembre 2007-Janvier 2008 p.21
- Morin, Edgar, « La Happy End », dans *L'Esprit du temps*. <http://lettres.ac-rouen.fr/francais/recit/happy.html>. En ligne. 20 mai 2008.
- Morin, Edgar. 1962. *Névrose*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 281 p.
- Morin, Edgar. 1972. *Les stars*. Paris : Éditions du Seuil, 189 p.
- Morin, Edgar. 1983. *L'esprit du temps ; Névrose*. Paris : Bernard Grasset, p.119-259
- Morley, David, 2010. « Audience Research ». <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=audiencerese>. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- Morley, David. "Audience Research". <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=audiencerese>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.

- Morrissey, Priska. 2004. *Historiens et cinéastes ; Rencontre de deux écritures*. Paris : L'Harmattan, 323 p.
- Moussavi, Ali. 2007. "300 is Mindless War Propaganda". *The Arab American News*. 24 mars 2007. <http://www.arabamericannews.com/newsarticle.php?articleid=8033>. En ligne. Consulté le 21 mars 2008.
- MPAA, 2009. « Theatrical Statistics ». <http://www.mpa.org/researchStatistics.asp>. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- MPAA. "2009 Theatrical Statistics". <http://www.mpa.org/researchStatistics.asp>. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- Naremore, James. 1998. « La chambre de mort », Paris, *Trafic* #27, p.100-110
- Navasky, Victor S. 1984. *Les délateurs; Le cinéma américain et la chasse aux sorcières*. Paris : Éditions Balland, 435 p.
- Neupert, Richard. 1995. *The End ; Narration and Closure in the Cinema*. Détroit: Wayne State University Press, p.11-109 et p.177-182
- Nouvel Observateur. 2004. « Les Éditions Balland déposent leur bilan », 29 novembre 2004, http://tempsreel.nouvelobs.com/actualites/culture/20041123.OBS2213/les_editions_ballanddeposent_le_bilan.html. En ligne. Consulté le 26 février 2009.
- NPR (National Public Radio). 2007. "Interview with 300's Frank Miller". 10 mars 2007. <http://www.theatlasphere.com/metablog/612.php>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Obama, Barack. 2006. *The Audacity of Hope ; Thoughts on Reclaiming the American Dream*. New-York: Crown Publishers, p. 352-362
- Padrusch, David. 2007. *Last Stand of the 300*. DVD, coul., 91 min. The History Chanel.
- Pauwels, Marie-Christine. 1997. *Le rêve américain*. Paris : Hachette, 158 p.
- Pauwels, Marie-Christine. 2005. *Civilisation des États-Unis*. Paris : Hachette Livre, 220 p.
- Payvand's Iran News, 2007. "Iranian Academy of Arts to submit UNESCO declaration against '300'". 16 mars 2007. <http://www.payvand.com/news/07/mar/1224.html>. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- PBS, "Howard Hawks, *Scarface* and the Hollywood Production Code", <http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/theater/hollywood.html>. En ligne. Consulté le 27 juillet 2011.
- Peneaud, François et Joe Palmer, 2007. "Frank Miller and 300's Assault on the Gay Past". 6 mars 2007. <http://www.afterelton.com/archive/elton/movies/2007/3/300-2.html>. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- Perreault, Mathieu. 2008. « Les Rosenberg étaient des espions », *La Presse* (Montréal), 30 septembre 2008, <http://www.cyberpresse.ca/international/etats-unis/200809/30/01-24847-les-rosenberg-etaient-des-espions.php>. En ligne. Consulté le 25 avril 2009.
- Philips, David P., 2007. "The Influence of Suggestion on Suicide: Substantive and Theoretical Implications of the Werther Effect". <http://pespmc1.vub.ac.be/Conf/MemePap/Marsden.html>. En ligne. Consulté le 19 décembre 2007.
- Polan, Dana. 1990. « *American Studies, Cultural Studies et le cinéma américain des années 80* », *Cinéma*, No.1, automne 1990, p.133-142, http://www.revue-cinemas.info/revue/revue%20nos1_2/11-polan.htm. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- Portes, Jacques. 1997. *De la scène à l'écran ; Naissance de la culture de masse aux États-Unis*. Paris : Éditions Bélin, 351 p.
- Prince, Stephen (dir.publ.). 2000. *Screening Violence*, Piscataway : Rutgers University Press, 274 p.

- Rafferty, Terrence. 2004 "Be Somewhat Afraid; Tricks for Horror Fans". *New York Times.com*. 31 octobre 2004. <http://www.nytimes.com/2004/10/31/movies/31raff.html?pagewanted=1>. En ligne. Consulté le 30 mars 2008.
- Rainer, Peter. 2007. « 300 is Geek Mythology ». *The Christian Science Monitor*. 9 mars 2007.
- Ramonet, Ignacio. 2000. *Propagandes silencieuses; Masses, télévision, cinéma*. Paris : Édition Galilée, 202 p.
- Rendevski Savaricas, Nathalie. 2007. "Greek filmgoers ignore critics of 300". *USA Today.com*. http://www.usatoday.com/life/movies/2007-03-28-2976852411_x.htm. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Retranscription du discours de George W. Bush. 2008. "Address to a Joint Session of Congress Following 9/11 Attacks". *American Rhetoric.com*. <http://www.americanrhetoric.com/speeches/gwbush911jointsessionspeech.htm>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Reuters, 2007. "Iran's Ahmadinejad: Movie '300' Vilifies Islam". 21 mars 2007. <http://archive.newsmx.com/archives/ic/2007/3/21/93653.shtml>. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- Robinson, Bryan. 2006. "Batman Takes Aim at Osama; The Caped Crusader Targets Al Qaeda in a Forthcoming Graphic Novel, But Patriotism in Comics Is Nothing New". *ABC News.com*. 14 février 2006. <http://abcnews.go.com/Entertainment/Story?id=1616836&page=3>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Roger, Philippe. 1996. *Rêves et cauchemars américains ; Les États-Unis au miroir de l'opinion publique française (1945-1953)*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, p.7-48, p.55-73, p.115-170, p.197-234, p. 259-288, p.325-343
- Roy, Mario. 1993. *Pour en finir avec l'antiaméricanisme*. Montréal : Boréal, 215 p.
- Sauter, Catherine. 2003. *Images et sociétés ; Le progrès, les médias, la guerre*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 183 p.
- Schrecker, Ellen. 1999. *Many Are the Crimes; McCarthyism in America*. Princeton: Princeton University Press, 573 p.
- Scott, A.O. 2007. "Battle of the Manly Men: Blood Bath With a Message". *New York Times.com*. 9 mars 2007. <http://movies.nytimes.com/2007/03/09/movies/09thre.html?fta=y>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Sklar, Robert. 1975. *Movie-Made America; How the Movies Changed American Life*. New York: Random House, 340 p.
- Smith, Kyle. 2007. "Designer Carnage Kills Any Thrills in Bloody 300". 9 mars 2007. http://www.nypost.com/seven/03092007/entertainment/movies/persian_shrug_movies_kyle_smith.htm. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- St-Jacques, Sylvie. 2009. « Tirer sa révérence ». *La Presse* (Montréal), 19 décembre 2009, Arts et spectacles, p.10-11
- Summers, Anthony. 1995. *Le plus grand salaud d'Amérique; J.E. Hoover, patron du FBI*, Paris : Seuil, p.136-153
- Taguieff, Pierre-André. 2006. *L'imaginaire du complot mondial ; Aspects d'un mythe moderne*. Paris : Mille et une nuits, p.3-28, p.194-199
- Tail, Robert, 2007. « Spartans film is psychological war, says Iran ». *The Guardian*. 15 mars 2007. <http://www.guardian.co.uk/world/2007/mar/15/film.iran>. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- Thibault, Isabel. 2006. *La fin de siècle du cinéma américain*. Lille : La Méduse, 541 p.
- Thomas, Louis-Vincent. 1978. *Mort et pouvoir*. Paris : Payot, 213 p.
- Thomas, Louis-Vincent. 1988. *La mort*. Paris : Presses Universitaires françaises, coll. Que sais-je ?, p.1-45

- Toto, Christian. 2010. "Big Names and the Rating System", 3 mars 2010.. http://boxoffice.com/featured_stories/2010/03/big-names-and-the-rating-syste.php. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- Trower, Tara A. et Raising Austin. "Change in movie's ending shows kids harsher reality". 27 mars 2010, <http://www.statesman.com/life/parenting/change-in-movies-ending-shows-kids-harsher-reality-457913.html>. En ligne. Consulté le 20 avril 2010.
- Tyler, Kate. 2006. "Picturing America". Revue Myriad. Department of American Studies, Spring 2006, <http://americanstudies.umn.edu/news/myriad/2006.php?entry=136835>. En ligne. Consulté le 15 avril 2012.
- Ungaro, Jean. 2005. *Américains héros de cinéma*. Paris : L'Harmattan, 125 p.
- Vaïsse, Justin. 1998. *Le modèle américain*. Paris : Armand Collin/Masson, p.5-27
- Valantin, Jean-Michel. 2003. *Hollywood, le Pentagone et Washington*. Paris : Éditions Autrement, 195 p.
- Van Gelder, Lawrence. 2007. "300 Irks Iranian President", New York Times. 23 mars 2007, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C03E4D61430F930A15750C0A9619C8B63&scp=3&sq=300+movie+iran&st=nyt>. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Vergano, Dan. 2007. « This is Sparta ? The history behind the movie « 300 ». USA Today. http://www.usatoday.com/tech/science/columnist/vergano/2007-03-05-300-history_N.htm. En ligne. Consulté le 20 mars 2008.
- Veyne, Paul. 1983. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. Paris : Éditions du Seuil, p.11-27, p.89-138
- Vlahos, James. 2008. "The Other Iran". New York Times. 10 février 2008. <http://travel.nytimes.com/2008/02/10/travel/10Iran.html?scp=5&sq=politics+300+movie&st=nyt>. En ligne. Consulté le 22 mars 2008.
- Von Frang, M.L. 1982. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, p.106-157
- Voytilla, Stuart. 1999. *Myth and the Movies; Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*. California: Michael Wise Productions, p. 3-21
- W. Blackwell, Christopher, Amy H.Blackwell, Gilles Van Heems. 2002. *La Mythologie pour les nuls*. Paris : Éditions Générales First, p.1-29
- W. Salmon, Paul. 1992. "Closure in Fiction and Film". Thèse de doctorat, London, University of Western Ontario Faculty of Graduate Studies, p.iii-iv, p.1-34, p.203-216
- Warren, Paul. 1989. *Le Secret du star system américain ; Une stratégie du regard*. Montréal : L'Hexagone, 204 p.
- Weinmann, Heinz. 1990. « Les fantômes de l'Amérique ». http://www.revue-cinemas.info/revue/revue%20nos1_2/04-weinmann.htm. En ligne. Consulté le 28 mars 2010.
- Who own's what ?*, <http://cjrarchives.org/deprecate/timewarner-timeline.asp>. En ligne. Consulté le 20 décembre 2007.
- Wieder, Thomas. 2006. *Les sorcières d'Hollywood; Chasse aux rouges et listes noires*. Paris : Éditions Philippe Rey, 248 p.
- Ybarra, Michael. 1999. « The Red Scare ». <http://www.nybooks.com/articles/313>. En ligne. Consulté le 30 avril 2009.
- Zinn, Howard. 2006. *Une histoire populaire des États-Unis ; de 1492 à nos jours*. Montréal : Lux, 811 p.