

"Cinéma et Propagande aux Etats-Unis"



Novembre 2005

Table des matières

A	Les acteurs et le cadre de la Coopération.....	4
A.1	Les cadres officiel & informel de la coopération.....	4
	Le Pentagone et le cadre officiel de la coopération.....	4
	Les trois degrés et les règles de coopération.....	4
	La CIA et le cadre informel de la coopération.....	5
A.2	L'industrie cinématographique et les rôles du producteur / réalisateur.....	6
	L'industrie cinématographique en général.....	6
	Le rôle du réalisateur et du producteur.....	6
A.3	Le relais joué par la télévision.....	7
	Un relais dans les usages.....	7
	Un relais en notoriété à Los Angeles & dans les esprits.....	8
	Un relais en financement.....	8
	Une similitude fonctionnelle entre cinéma et séries : le rôle du producteur.....	9
B	Hollywood & le Pentagone : L'histoire d'un mariage de raison.....	10
	De 1896 à Aux années 30 : La mise en place d'un oligopole.....	10
	Des années 40 aux années 60 : Hollywood en guerre.....	11
	La guerre du Vietnam : le divorce.....	12
	Les années 80 ou les années Reagan : la réconciliation.....	13
	Des années 90 à nos jours : la nouvelle lune de miel.....	13
C	Les mécanismes de promotion visibles et masqués de l'American Way of life.....	14
C.1	La propagande comme vecteur de la supériorité américaine.....	14
	L'individu au cœur du modèle libéral des Etats-Unis.....	14
	Les associations symboliques magnifiant l'histoire du pays.....	15
	Le rêve américain et la quête du bonheur.....	15
C.2	La vitrine militaire du pays.....	16
	Le vingtième siècle : la guerre, le complot, la menace politique et la propagande interne.....	16
	Le vingt-et-unième siècle : La guerre contre le terrorisme.....	17
C.3	Les techniques au service de l'illusion du réel et de la manipulation émotionnelle.....	19
	Techniques de construction du film.....	19
	La psychanalyse au service de la manipulation.....	21
D	Conclusions et perspectives.....	23
D.1	Les atouts de la propagande.....	23
	Cohérence & actualité.....	23
	Effet de résonance entre médias.....	24
D.2	Les risques de la propagande américaine.....	24
	Quelle déontologie et liberté d'expression pour le cinéma ?.....	24
	Quelle ampleur pour la déformation de la réalité ?.....	25
	Cinéma : anticipatif ou provocateur d'événements ?.....	26
D.3	Perspectives.....	26
	De la supériorité militaire et interne à la supériorité globale.....	26
	L'avènement des technologies numériques.....	27
	Après la télévision, les jeux vidéos : un nouvel Eldorado ?.....	27

Préambule

Les relations entre le média « image » et les instances politiques américaines ont revêtu différentes formes tout au long du vingtième siècle. Ces relations ont connu leurs heures de gloire et leurs heures sombres, au gré des différentes étapes du développement du cinéma, de la santé économique, de l'actualité ou encore de l'implication du pays dans différents conflits de par le monde.

Cette étude revient en premier lieu sur les acteurs et le cadre de cette coopération, avant de retracer les principaux jalons de ce mariage de raison entre Pentagone et Cinéma, illustrant une véritable exploitation mutuelle. Dans un troisième temps, elle analyse les mécanismes de propagande véhiculés par le cinéma américain, qu'ils soient explicites ou masqués, mais illustrant quoi qu'il en soit son utilisation comme levier de promotion de la toute puissance américaine et de l'American Way of life. Enfin, elle propose une lecture synthétique de ses atouts mais aussi des risques associés sur les comportements individuels en particulier.

A l'aube du vingt-et-unième siècle, alors que le cinéma perd de sa superbe à l'aune du développement du multimédia, de l'ère du tout numérique et de l'émergence de nouveaux usages, de nouveaux mécanismes de propagande apparaissent. Ces derniers permettent de démultiplier l'effet de résonance entre médias et sonnent peut-être le glas d'une association centenaire entre le cinéma et les instances politiques américaines.

Ce document est accompagné d'annexes séparées explicitant l'ensemble des sources analysées dans le cadre de cette étude : la littérature particulièrement fournie sur ce thème, les documentaires TV, les films et l'exploitation de diverses sources Internet.

A Les acteurs et le cadre de la Coopération

" Dans la vie politique américaine, il y a peu de routes aussi fréquentées que celle qui mène de Washington à Hollywood, de la capitale du pouvoir à la capitale du glamour"

Ronald BROWNSTEIN " The Power and the Glitter. The Hollywood connection. New York, Vintage Books, 1992.

En première lecture, l'industrie cinématographique Hollywoodienne comprend trois pôles : New York (sphères financières), Hollywood (production, création) et Washington (instances de protection et de surveillance). Le cadre de la coopération entre Pentagone et Hollywood analysé dans cette étude illustre les interactions autour de plusieurs forces : l'argent, la morale et la politique. Ces trois forces constituent le cadre idéologique du débat. Mais dans ce mariage à trois, le cœur de l'analyse portera sur l'axe Washington – Los Angeles qui s'est structuré au fil des ans. Ainsi, le pôle new-yorkais jouant un rôle clé dans le financement de cette institution, est présent en filigrane dans l'étude et ne fait pas l'objet d'une analyse spécifique.

Cette partie revient successivement sur les parties prenantes au débat et leurs interactions:

- La dualité entre le cadre officiel de la coopération du Cinéma avec le Pentagone en opposition avec le cadre informel de la coopération informelle avec la CIA,
- L'industrie cinématographique en général et le rôle du réalisateur et du producteur en particulier,
- Le relais joué par la TV sur le marché du cinéma apparaissant mature, voire en décroissance.

A.1 Les cadres officiel & informel de la coopération

Le Pentagone et le cadre officiel de la coopération

L'accord entre Hollywood et le ministère de la Défense repose sur une équation simple : les producteurs peuvent disposer de tout le matériel nécessaire (porte-avions, sous-marins, images d'archives, conseils techniques...) à condition que les films magnifient l'armée, exaltent l'héroïsme, le patriotisme, la camaraderie...et incitent ainsi insidieusement à s'y enrôler.

La seconde partie reviendra sur les principales étapes de cette «entente». En substance, elle fonctionne bien entre la Première et la Seconde Guerre mondiale, donnant naissance à de nombreux films qui célèbrent l'invincible armée américaine. Le jour le plus long, réalisé en 1962, marque l'apogée de cette complicité. Dès 1950 le Pentagone ouvre même un bureau de liaison au cœur même d'Hollywood, pour chaque arme (Terre, Air, Mer). Il détecte les projets intéressants, surveille les projets qui peuvent être dangereux et donne son accord pour l'utilisation ou non de ressources du Pentagone ou de l'administration Américaine. Puis, la collaboration devient plus difficile pendant la guerre du Viêt-Nam – vaste sujet à controverses... Hollywood et le Pentagone se rapprochent à nouveau dans les années 80, au travers du symbolique « Top gun ».

Les trois degrés et les règles de coopération

Emilio Pacull et Maurice Ronai ont réalisé à l'occasion de leur reportage "Opération Hollywood" un descriptif des différents types de coopération possibles entre le Pentagone et l'industrie cinématographique, dont nous retiendrons ici les trois degrés :

- La coopération de courtoisie (*courtesy cooperation*), se traduisant par une assistance technique et la fourniture d'images (ex : plans de sous-marins...). « L'ombre d'un soupçon » bénéficia de ce type de coopération ;
- La coopération matérielle (*limited cooperation*), permettant en sus la mise à disposition de certains sites de l'armée pour le tournage, ainsi qu'un nombre réduit de personnel. Ce fut le cas pour la « Tour Infernale » par exemple ;
- La coopération totale (*full cooperation*), assurant en supplément la mise à disposition de personnel du contingent et de matériel, utilisée pour le jour le plus long ou encore « les bérets verts ».

Le livre et le reportage reviennent par ailleurs sur les conditions de réussite d'un film de guerre. Les producteurs doivent prendre contact avec le Pentagone, afin d'obtenir leur soutien à la réalisation du film ; La condition préalable à toute collaboration avec le Pentagone est l'autocensure : éviter les sujets sensibles (ex : mutinerie, l'exécution d'un officier par un autre officier de l'Armée), afin de ne pas être classé dans les "shows stoppers" (qui se voient refuser toute aide de la part du Pentagone) et respecter les quatre critères de sélection d'un film :

- Contribuer à améliorer la perception par le public de l'Armée et du Département de la Défense ;
- Soutenir l'effort de recrutement et de mobilisation des forces armées ;
- Être authentique dans la représentation des personnes, lieux, opérations militaires ou événements historiques, quitte parfois à « s'arranger avec l'histoire » afin de laisser une image toujours positive et légitime des actions du Pouvoir, de l'Armée comme de la Défense;
- En ce qui concerne les fictions, il faudra veiller au réalisme de la représentation ;

L'accord de coopération obtenu, le scénario est transmis en plusieurs exemplaires et une liste détaillée des besoins, dates du tournage à l'un des bureaux de liaison des forces armées à Los Angeles. Les modifications de script acceptées, les termes de la collaboration sont ensuite consignés dans un contrat de production. Le Pentagone dispose d'un Comité de Lecture qui assure l'examen des scénarii, assiste aux tournages ou encore fournit des conseils lors des tournages. Il peut contribuer au financement de nombreux films (ex : « Les Jardins de Pierre », « Good Morning Vietnam »). « Top Gun » a ainsi été financé conjointement par la Paramount et le Pentagone.

La CIA et le cadre informel de la coopération

La CIA est créée en 1947, sur décision du Président Harry Truman, suite à l'attaque surprise des Etats-Unis par le Japon à Pearl Harbour, traduisant l'échec du FBI, la police fédérale américaine, à prévoir cet événement.

Au même titre que le Pentagone, la CIA parraine officiellement des films, fournit des consultants qui ajustent le scénario et conseillent le producteur. Mais, si le Pentagone dispose d'un code précis permettant de réglementer sa collaboration avec Hollywood que cela soit pour des films ou des séries télévisées, la CIA ne dispose pas des mêmes outils ni des mêmes règles.

Ainsi, la CIA n'apparaît pas à l'écran de nombreux génériques de films. Le lien est plus discret et se traduit par exemple par la présence du directeur de la CIA (Georges Tenet) et du responsable de la sécurité nationale (Condoleeza Rice) à des « premières » de films, ou encore à des citations dans le dossier de presse (ex : Chase Brandon, conseiller de la CIA à la préparation d'un film). Par exemple, le générique de « The Sum Of all Fear » (La somme de toutes les peurs), remercie bien le Pentagone et cite les différents régiments de marines ayant participé au film... mais ne cite pas la CIA :

Cependant, ce film marque un tournant dans l'histoire des relations entre la CIA et Hollywood. Cette collaboration récente se poursuit à présent montre la CIA sous un nouveau jour, avec les séries télévisées notamment (*Alias*, *The Agency*, *Threat Matrix*). Cette présence traduit, semble-t-il, le besoin de justifier vis-à-vis du public et du monde politique, son budget dans un monde post guerre froide. Son implication dans les séries exacerbe l'existence d'ennemis à combattre et le souci de clarification et de simplification à l'extrême de la politique étrangère américaine.

Comme la CIA, le FBI et la NSA apparaissent de plus en plus associés aux films et séries, notamment à partir de 1985.

A.2 L'industrie cinématographique et les rôles du producteur / réalisateur

L'industrie cinématographique en général

L'industrie cinématographique Hollywoodienne est constituée :

- Des producteurs / distributeurs ou "majors" présentés plus haut ;
- Des réalisateurs représentés par la DGA (Directors Guild of America) dès 1960 ;
- Des metteurs en scène / scénaristes représentés par la SWG (Screen writers Guild) ;
- Des acteurs & employés représentés par l'AAAA (Associated Actors and Artists of America) et l'IATSE (International Alliance of Theatrical Stage Employees).

Une entité joue un rôle clé dans cette industrie : la MPAA (Motion Picture Association of America). Mise en place en 1945, elle remplace alors la MPPDA créée en 1922. Cette entité illustre les interactions entre politique et cinéma, en la personne de ses trois présidents qui s'y sont succédés après guerre : William Hays (code Hays), Eric Johnston (ancien président de la chambre de commerce des Etats-Unis) ou encore Jack Valenti (ami de Lyndon B. Johnson).

L'industrie doit faire face par ailleurs à de nombreux lobbys, comme le lobby catholique (ayant contribué à la mise en place du code Hays) et The American Legion, souhaitant imposer la vision conservatrice du Pentagone, vis-à-vis par exemple de la menace rouge ou lors de la chasse aux sorcières.

Le rôle du réalisateur et du producteur

On peut distinguer deux catégories de films : de réalisateurs ou de producteurs. La première catégorie recouvre les films de grands réalisateurs engagés (exemple type Oliver Stone ou Robert Altman). Ces œuvres sont construites sur son engagement financier avec la contrepartie d'une latitude tant sur la production que sur le scénario. En cas de désaccord, il n'est pas rare de voir le projet, soit abandonné, soit repris par un autre réalisateur plus docile, soit non signé par le réalisateur (dans ce cas l'on crédite un certain « Alan Smithee » pour la réalisation). Dans le même ordre d'idées, qui se souvient du nom du producteur de « la guerre des étoiles » ou de celui d' « Apocalypse Now »? La seconde catégorie recouvre les films de grands producteurs (exemple type Jerry Bruckheimer, Darryl F. Zanuck).

Le producteur à Hollywood est un personnage clé. Ainsi, l'oscar du meilleur film n'est pas attribué, comme on le pense souvent à tort, au réalisateur du film lui-même. En effet, le réalisateur du film en est également le producteur ou l'un des producteurs. Par ailleurs, depuis 1951, cette récompense est remise aux personnes désignées comme producteurs d'un film lors de la procédure d'inscription. Auparavant, elle était remise à la firme de production.

Le producteur est en charge de sélectionner le réalisateur, d'effectuer le montage financier et de superviser le tournage du film, de superviser l'adaptation du scénario, etc. Dans le cas d'une adaptation ou d'un film de commande le rôle du producteur est primordial, qui se souvient du nom du réalisateur de "Pearl Harbor", du "Jour le plus long" ou encore de "Harry Potter 3" ?

Le producteur engage sa réputation artistique mais surtout depuis la fin des années 70 sa réputation de "businessman" capable de maximiser les investissements des studios et des banques !

A.3 Le relais joué par la télévision

Selon R. Dadoun (« *Cinéma, psychanalyse et politique* »), les séries américaines représentent aujourd'hui le nouvel eldorado créatif. Ce mouvement a été initié par David Lynch au début des années 90 avec sa série Twin Peaks qu'il portera ensuite à l'écran, faisant pour la première fois de comédiens télé : des stars .

Un relais dans les usages

A partir des années 50, la télévision est devenue un véritable relais du cinéma dans les esprits et pratiques des spectateurs ... devenant téléspectateurs.

Le cinéma dépend d'un choix (d'y aller ou non), d'un effort (changer de lieu, s'habiller), permet une convivialité (entre amis, ..). Il permet de prendre du recul et de différencier le réel et le virtuel du cinéma par un lieu propre : la salle de projection, l'extinction des lumières et son rallumage en début et fin de séance. D'autre part, il est rythmé par un début (entrée dans une salle de projection, l'extinction des lumières) , un cours (le film) et une fin (la lumière et le départ de la salle). A l'inverse, la télévision fonctionne comme le colon dévastateur de notre intérieur (de notre appartement comme de notre personne) en occupant le temps du téléspectateur.

Ces nouvelles séries ont donc renversé les règles, elles ont pris une importance démesurée dans nos vies, conditionnant notre image physique comme morale selon nos modèles télévisuels, nos horaires, nos rapports humains, notre disponibilité (repas devant la télé), nos comportements, nos valeurs, nos ambitions, notre sexualité, notre devenir en somme. (Un des premiers exemples fait suite à l'apparition de Rudolph Valentino sur les écrans, transformant alors toute une génération masculine en clones approximatifs de ce dernier : Aux personnalités propres des Alfred, Charles, Marc, et autres firent place des hordes gominées stéréotypées.) Le téléspectateur se retrouve ainsi exproprié de son temps, de son histoire, de son rythme existentiel (manger, dormir, parler, se distraire, rêver, aimer, partager, recevoir,...), et des siens, qui se règlent et se dérèglent sur les tranches horaires télé. L'image de la télévision, à l'inverse du cinéma, pénètre chez nous, dans notre intériorité, dans notre espace cellulaire familial, tel un viol, un néo-colonialisme. L'espace temps de toute la famille se retrouve généralement rivé au poste de télé, qui devient le point d'ancrage des structures sociales sur tous les plans : organisation de l'appartement, du mobilier, des repas, de la convivialité, des échanges,...

L'industrie cinématographique, quant à elle, subit dans l'intervalle des changements de trois ordres : technique (le parlé, l'influence de la télévision, le développement des chaînes câblées etc.), financier (cracks, fusions, etc.) et comportemental (profil, goûts & comportement des spectateurs).

Un relais en notoriété à Los Angeles & dans les esprits

Les stars les plus en vues sont celles des séries TV, elles ont détrôné les stars du grand écran. Pour exemple : l'adieu de la série culte "Friends" en 2004 avec 70 millions de téléspectateurs (30 millions de téléspectateurs en moyenne). Ce fut aux Etats Unis l'équivalent d'un deuil national.

Les stars du cinéma font aujourd'hui du charme au petit écran et ne rechignent plus à voir leur nom au générique d'une série télévisée. Glenn Close et Martin Sheen par exemple ont compris que c'était là qu'il fallait être. Les meilleurs scénaristes s'y trouvent cajolés par la télévision qui leur donne toute liberté pour s'exprimer à l'inverse du cinéma où les réalisateurs restent les vrais chefs d'orchestre. A l'abri de la censure, en particulier sur les chaînes du câble, les scénaristes repoussent inexorablement les limites comme dans la série "Nip / Tuck", que le public adore. Dans les séries, la dramaturgie se joue sur la longueur, la série "Urgences" est une crise cardiaque qui dure 12 saisons, " ALLI Mac Beal" une crise de nerf de 100 épisodes.

La majeure partie des moyens de production et des hommes se trouvent à Hollywood. Los Angeles est devenue la ville des séries après avoir été celle du cinéma, des affiches ou stars de séries sont placardées partout dans les rues de Los Angeles. Cette permanence en haut de l'affiche crée des liens particuliers entre le spectateur et les acteurs. Ils deviennent "amis" presque intimes. Les téléspectateurs s'attachent, voire s'assimilent aux personnages dans les séries. A Los Angeles, L'étoile de Buster Keaton trône sur le trottoir parsemé d'étoiles de grandes Stars comme Marilyn Monroe., à côté de celles de stars du petit écran.

Un relais en financement

Les studios ou les chaînes de télévision sont en concurrence sur tous les points et le système exclu la majeure partie des aides directes (mais pas les indirectes pour le cinéma ou les séries) que l'on peut trouver pour la production Française (que cela soit pour la télé ou le cinéma, exemple : quotas, défiscalisation, ...).

Vendre une série est un parcours du combattant, tout d'abord il faut établir un pitch avec 3 à 4 épisodes. Puis, Organiser une projection test de la série devant un jury de spectateurs professionnels, jugeant l'efficacité de la série dans les 6 premières minutes de l'épisode. Si le jury accepte, alors le pilote est acheté pour une saison de diffusion. Passé 4 saisons de succès, la série peut être vendue à l'international (parfois avant si le succès est très important), le système de syndication (groupe de télé local) augmente encore plus ce phénomène en passant en boucle certaines séries durant plusieurs années. Par Exemple, Star Trek, qui fut loin d'être un succès à sa sortie sur un grand network, est resté sur les ondes via le réseau des syndications durant plus de 15 ans avant de devenir le phénomène qu'il est actuellement. Pourtant, cet eldorado de la créativité où les contraintes sont nombreuses (douze à Treize heures de labeur par jour pendant neuf mois, un travail considérable des acteurs, scénaristes et producteurs,...) attire toujours plus en plus de monde car vendre une série, pour ceux qui y arrivent, leur assure gloire et richesse.

Une similitude fonctionnelle entre cinéma et séries : le rôle du producteur

Le producteur revêt une importance primordiale tant au cinéma qu'à la télévision. Il gère "les cordons de la bourse", autorise ou non le tournage ou l'écriture de certaines scènes en fonction du budget ou du respect de l'œuvre. Le couple scénariste / producteur est toujours lié, du moins dans 80% des cas (une exception : "CSI" où, Jerry Bruckheimer, le producteur, ne supervise pas l'écriture des scénarii).

Le producteur va imaginer le concept, créer ou superviser la création du script du pilote, de la bible de la série : la bible d'une série regroupe toutes les règles d'écriture et de réalisation de la série comme le découpage des plans ou les motivations des personnages. Tous les éléments concernant les personnages, les lieux, le temps, les situations, etc. doivent s'y trouver de façon précise et objectivement indispensable.

Les séries de producteurs sont par exemples celles de David E. Kelley (ex : Ally McBeall, The Practice), JJ Abrams (ex: Lost, Alias), Gene Roddenberry (ex: Star Trek), Aaron Sorkin (ex: the West Wing, Sports Nights) ou Steven Bochco (ex : Hill Street Blues).

B Hollywood & le Pentagone : L'histoire d'un mariage de raison

Extrait de l'article de l'express du 05/07/2004 "Hollywood, combien de divisions ?"

"... Un mariage de raison. La naissance de cet axe entre Hollywood et Washington remonte à la Première Guerre mondiale, quand Douglas Fairbanks et Charlie Chaplin parcouraient les Etats-Unis pour convaincre les Américains de souscrire aux emprunts et que l'ensemble de la communauté cinématographique participait à l'effort de guerre. Cet engagement de toute une corporation prendra une tournure exemplaire, vingt-cinq ans plus tard, avec l'attaque sur Pearl Harbor, qui voit Roosevelt conférer à Hollywood un rôle et un statut : celui d'une industrie «essentielle à la guerre», dit-il alors. James Stewart part pour le front, où il risque sa vie, et Ronald Reagan tourne ses premiers films pour la Warner: déboulant en uniforme sur des plateaux de tournage transformés en tribune, l'acteur le plus populaire de toute l'histoire du cinéma américain, selon un récent sondage réalisé au lendemain de sa mort, le 5 juin dernier, harangue une profession dont il dirige alors le syndicat. Tandis qu'Orson Welles - qui participe, quant à lui, à la campagne de Roosevelt, en 1944 - prend la plume régulièrement dans le New York Post, où il publie de nombreux articles politiques.

Faire bloc ! En 1942, Roosevelt convoque à la Maison-Blanche (où une cellule de liaison avec le monde du cinéma est alors créée), la crème du métier, de John Ford à Frank Capra, à qui l'on passe commande de dizaines de films destinés à former le pays à la guerre. C'est le début d'un mouvement qui voit l'industrie cinématographique et les stratèges de Washington se retrouver autour de la même table. Un consensus national, qui se traduit par l'éclosion d'une multitude de films aux accents martiaux et patriotiques, dont l'objet est la sanctuarisation du territoire américain et la sublimation de ses valeurs cardinales. Le cinéma au cœur de la nation, cinquante ans après, ce pacte, qui ne dit pas son nom, perdure comme jamais..."

Le couple Hollywood-Pentagone est pratiquement né en même temps que le cinéma faisait ses premiers pas. Très tôt les forces armées américaines comprirent l'intérêt de coopérer avec l'usine à rêves. Soutenir la production de films de guerre leur permettait de soigner leur image auprès du public et de favoriser par là même leur politique de recrutement. L'armée de terre collabora, par exemple, au tournage de l'un des monuments du cinéma muet, « The birth of a Nation » (Naissance d'une Nation) de D.W. Griffith (1915). Durant l'entre-deux-guerres la coopération s'intensifie. Ainsi, l'armée de l'Air s'investit corps et âme dans le tournage du monumental « Wings » (Ailes) de William Wellman (1927), film qui ouvre la voie aux longs métrages réalisés durant les années 30 et 40, exaltant l'héroïsme des combattants américains, dont le but premier était de préparer l'opinion publique à une nouvelle entrée en guerre. L'Amérique, qui jusqu'ici s'était montrée invincible sur grand écran, sera vite rattrapée par la réalité. Le 7 décembre 1941 l'Aviation japonaise détruit une grande partie de sa flotte basée à Pearl Harbor. Le couple connu par la suite ses vicissitudes avec la guerre du Vietnam, avant de renaître de ses cendres grâce à Top Gun et de connaître à présent une nouvelle lune de miel.

De 1896 à Aux années 30 : La mise en place d'un oligopole

Extrait de "étude sur le cinéma américain" Mercillon (1953) :

"De 1896 à 1908, le cinéma vient de naître. Il passe du contrôle de ses inventeurs à celui des businessmen. Durant cette époque le cinéma sera un "competitive small business". La concurrence joue à plein ; les investissements exigés sont minimes... Mais l'année 1909 arrive et verra la première tentative de concentration et le début de la grande bataille pour le contrôle. De 1909 à 1929, ce sera l'époque des conflits entre trusts, marquée par trois faits dominants : la constitution du premier monopole de cinéma ; la Motion Pictures Patents Company, l'influence prédominante d'Adolph Zukor au sein de la nouvelle industrie ; le rôle des petites banques. Chaque entreprise essaie d'atteindre à un monopole absolu, mais aucune ne peut y parvenir ; cependant, une certaine concentration a lieu."

Au début du 20e siècle, le cinéma (né en 1896) passe du contrôle de ses inventeurs à celui des hommes d'affaires, mais reste une industrie à faible intensité capitalistique. Ainsi, le cinéma était laissé aux pauvres et immigrants, jusqu'à que le Président des Etats Unis assiste à la projection d'un film et analyse l'impact du cinéma comme source de communication et de propagande (issu de la conférence de Patrick Brion à l'université de tous les savoirs)

Extrait de "étude sur le cinéma américain" Mercillon (1953) :

" De 1929 à nos jours. Grâce aux brevets du son, qu'elle contrôle, à la faveur du cinéma parlant la haute banque américaine prend position au sein de l'industrie du cinéma. La crise lui permet encore de resserrer ses contrôles.

C'est avec l'avènement du cinéma parlant que les investissements nécessaires à la réalisation des films impliquent le recours à des capitaux importants et par conséquent à la haute banque américaine. Le coût de cette mutation a représenté de l'ordre de 500 Millions de dollars. Cette dépendance sera accrue suite à la crise de 1929, les recettes ayant chuté de 30% entre 1929 et 1933 aux Etats-Unis. Les relations entre le monde cinématographique et le monde politique sont dorénavant tissées. Les investissements réalisés par les banques au sein des studios étant de plus en plus importants, ils doivent être protégés à tout prix et durant l'entre-deux-guerres l'alignement sur les positions gouvernementales s'est imposé de façon autoritaire. Les accords entre Hollywood et Washington sont étroitement liés, car le discours politique et les orientations idéologiques décelables dans les films dépendent largement des accords et négociations en amont des films eux-mêmes.

Les "majors" constituent un oligopole particulièrement puissant, contrôlant 80% de la production et de la distribution en 1939 : Paramount (fondée par A. Zukar en 1913), MGM (1924), Fox qui deviendra la 20st Century Fox en 1935, la Warner fondée par 4 frères en 1923, RKO (1928, qui passera sous contrôle du Groupe Rockefeller), United Artists (1929, producteurs indépendants), Universal (1912) et Columbia (1924). . Six producteurs / studios contrôlent à cette époque 90% des scripts et montent 90% des films. Ils détiennent le pouvoir par le contrôle du réseau de distribution des films au détriment des réalisateurs / scénaristes et des "stars" encore en nombre restreint à cette époque.

En 1933, paraît le NIRA (National Industry Recovery Act). Il préconise la mise en place d'un code de pratiques loyales par industrie. Il est alors invalidé par la Cour Suprême mais inscrit les bases qui prépareront l'industrie cinématographique à sa transformation dans les années 50.

Des années 40 aux années 60 : Hollywood en guerre

En 1942 le Président Roosevelt convoque à la Maison Blanche les plus prestigieux réalisateurs d'Hollywood, tels John Ford ou encore Frank Capra, pour qu'ils contribuent à l'effort de guerre. De nombreux cinéastes participeront activement à la mobilisation psychologique du pays. Ainsi Frank Capra assure la direction des services cinématographiques de l'armée et supervise "Why we fight" (Pourquoi nous combattons), une série célébrant l'idéal démocratique défendu par les Alliés. John Ford part couvrir la Guerre du Pacifique, George Stevens filme l'avancée des troupes américaines en Europe. Le Ministère de la Guerre installe même un bureau de liaison à Hollywood. Lorsque la Seconde Guerre Mondiale s'achève, la coopération ne cesse pas pour autant. Hollywood continue jusqu'aux années 60 à produire des films patriotiques, des œuvres célébrant l'héroïsme des combattants et idéalisant la guerre. Ainsi, la superproduction "The Longest day" (Le Jour le plus long) bénéficia de la totale coopération des forces armées et provoqua même un scandale obligeant le Pentagone à retirer les troupes mises à disposition pour le tournage du film et à les redéployer en Corée.

Certes, il existe quelques voix dissonantes, des cinéastes tels que Samuel Fuller, Robert Aldrich offrent une vision plus réaliste, voir critique, des combats, mais ils sont extrêmement minoritaires.

Si la structure monopolistique des majors est remise en cause dès les années 30, ce n'est que dans les années 50 qu'est officialisée la violation de la loi Antitrust. Cette période marque donc un tournant dans l'histoire du cinéma, puisque les "majors" se voient contraintes de céder une partie du parc de salles.

La période voit donc la remise en cause du modèle instauré par les majors par trois phénomènes conjoints :

- La loi Anti-trust, issue du procès ouvert en 1938 par Thurman Arnold, Ministre de la Justice contre huit studios américains. Elle induit le démantèlement du réseau de distribution entre 1948 et 1958 ;
- La chasse aux sorcières, initiée en 1947 ;
- Le développement d'une offre de substitution au cinéma et l'évolution des usages clients induits : la télévision. Alors qu'en 1947, cette nouvelle industrie ne comptait que 147 000 foyers détenteurs du poste de télévision, elle en compte 32 millions en 1954.

La guerre du Vietnam : le divorce

Cette période voit la fin des grandes années hollywoodiennes : chute des recettes, et rachat d'une partie des studios (Universal, Paramount, United Artists, Warner, MGM) par des conglomérats.

A la fin des années 60, l'engagement américain au Vietnam est de plus en plus critiqué par la population. Face à cette absence de consensus, Hollywood s'abstient totalement de filmer le conflit, à une exception notable près : le très réactionnaire "The Green berets" (Les Bérêts verts) réalisé par John Wayne (1968), qui bénéficia d'une coopération totale des forces armées. Au fur et à mesure que l'Amérique s'engluait dans le borbier vietnamien, Hollywood se montre de plus en plus réticente à filmer la guerre. Après « Patton » de Franklin J. Schaffner (l'un des derniers films de cette période à recevoir une aide du Pentagone) ou encore le très virulent « Mash » de Robert Altman, tous deux réalisés en 1970, le genre disparaît totalement des écrans. Les cinéastes qui le réinvestissent quelques années plus tard portent un regard extrêmement critique sur la guerre ; voir, par exemple, « Apocalypse now » de Francis Ford Coppola (1979). A noter tout de même que Coppola sollicite malgré tout l'aide du Pentagone, aide qui, bien sûr, lui fut refusée.

Jusqu'au début des années 80, le Pentagone est tout sauf désireux à Hollywood. Les films consacrés aux révoltes des étudiants (fin 60 début 70) tel que "Campus", "des fraises et du sang", donnent un aperçu très succinct des mouvements de l'époque. Bien qu'ils privilégient les hippies, une forte censure est pratiquée lorsque la contestation est trop évidente. Dans "Woodstock" tous les plans montrant des banderoles contre la guerre du Vietnam ou demandant la légalisation des drogues douces sont retirés du film au montage.

Le malaise perdure pendant 15 ans de 1965 à 1980, une nouvelle économie du cinéma se met en place mais la coopération entre Hollywood et les sphères de décision de Washington semble en sommeil. Elle émergera à nouveau avec le retour en grâce des républicains avec l'élection de Ronald Reagan, un ancien acteur de série B devenu gouverneur de Californie. (Ce qui pourrait peut-être expliquer aujourd'hui l'intérêt des Républicains à avoir proposé avec succès Arnold Schwarzenegger, acteur charismatique de nombreux films d'action et de guerre, au poste clef de gouverneur de Californie).

Les années 80 ou les années Reagan : la réconciliation

Avec l'élection de Ronald Reagan à la présidence, le bellicisme refait son apparition au cinéma. "America is back", le pays en pleine révolution conservatrice célèbre de nouveau les bienfaits de la guerre. Dans "Rambo 2" (1985) un homme musclé surarmé ira jusqu'à gagner la guerre du Vietnam presque à lui tout seul. Hollywood et le Pentagone reprennent leur collaboration et se réconcilieront totalement durant le tournage du très tape-à-l'œil "Top Gun" de Tony Scott (1986). "Top Gun" est d'ailleurs précurseur d'un nouveau type de coopération entre cinéma/télévision et l'administration Américaine. Avec la chute du bloc de l'Est, les repères et l'actualité changent et donc de nouveaux sponsors apparaissent. CIA, FBI, NSA prennent peu à peu le pas à partir de 1985 : la série des "Jack Ryan" le héros du très républicain Tom Clancy, la multiplication des séries ou des films mettant en vedette non pas la police mais le FBI, etc.

Cette période connaît aussi une deuxième phase de rachat par des conglomérats et de concentration avec par ailleurs l'apport de capitaux étrangers : fusion de MGM et United Artists, rachat de Warner par Kiney National Service Inc., ou encore rachat de MGM par l'homme d'affaires Kirk Kerkorian. En 1986, 30% des recettes proviennent des salles contre 80% dix ans auparavant. Les vidéos, la télévision et les industries étrangères ne sont donc pas sans impact sur l'industrie hollywoodienne.

Des années 90 à nos jours : la nouvelle lune de miel

Avec la chute du communisme de nouveaux ennemis font leur apparition au cinéma (terroristes, cartels de la drogue, etc.), voir par exemple "The Siege" (Couvre-feu) d'Edward Zwick (1998). Ce film ne reçut pas d'aide du Pentagone car il soulignait les débordements possibles suite à l'intervention de l'armée sur le sol américain, elle-même prohibée par la loi (Posse Comitatus act de 1878).

Cette période se caractérise également par une certaine nostalgie des guerres passées. A la fin des années 90 Hollywood entame de nouveau un cycle de films sur la Seconde Guerre Mondiale réalisés avec l'aide du Pentagone (Windtalkers, Pearl Harbor, Black Hawk Down - La Chute du faucon noir) ou sans aucune aide (Saving private Ryan - Il faut sauver le soldat Ryan, The Thin Red Line - La Ligne rouge).

Depuis le choc du 11 septembre 2001, Hollywood et Washington se sont sensiblement rapprochés; des hauts responsables politiques n'hésitent pas à assister aux premières de certains films (voir The sum of all fears - La somme de toutes les peurs).

De surcroît, la coopération ne se limite plus au cinéma et investit d'autres territoires. Ce point est exploré dans la dernière partie du document.

C Les mécanismes de promotion visibles et masqués de l'American Way of life

La présente partie analyse les différents leviers de promotions « explicites » ainsi qu'un cadre de lecture des mécanismes implicites de propagande utilisés par le cinéma américain, dans un même but : magnifier le modèle américain ou encore faciliter l'adoption par les masses de la politique américaine.

En effet, la propagande véhicule différents messages au sein des films de télévision ou de cinéma. L'on peut distinguer différents ressorts dans la propagande américaine. En premier lieu, le cinéma est un vecteur permettant d'exacerber les valeurs américaines au sens large : l'individualisme (comme base essentielle du libéralisme américain), le « rêve américain » (une expression parfois galvaudée) ou encore la quête du bonheur. Puis, le cinéma est la vitrine militaire des Etats-Unis : la participation à l'effort de guerre, l'image des institutions militaires ou encore la sensibilisation des foules au terrorisme.

Par ailleurs, la propagande masquée, terme emprunté à Anne-Marie Bidaud, peut prendre différentes formes. La propagande pour être efficace doit être enrobée dans un nuage de divertissement pour éviter la résistance au changement.

C.1 La propagande comme vecteur de la supériorité américaine

La coopération entre Pentagone et Hollywood exacerbe le système de valeurs américaines au sens large exprimant la supériorité de la nation. Ses principaux vecteurs sont l'individualisme, les jeux de symboles magnifiant son histoire, le rêve américain ou encore l'exaltation de la quête du bonheur. Le mythe du "self made man" et de la réussite illustre le rêve américain (ex : Rocky, Les Affranchis) et la poursuite du bonheur.

L'individu au cœur du modèle libéral des Etats-Unis

"Ce n'est pas de la propagande [...] à moins que l'on puisse dire que présenter au monde notre mode de vie, la liberté, l'importance que nous attachons à la dignité de l'être humain soit considérée comme tel."

Dans le sillage d'Adam Smith, les films glorifient l'individu comme base essentielle du libéralisme : l'intérêt individuel est compatible avec l'intérêt collectif. Les films valorisent le statut social et la consommation frénétique comme dans « les hommes préfèrent les blondes » : Jane Russel et Marilyn Monroe, dévalisent les magasins, essaient des robes luxueuses.

L'ascension sociale est aussi liée à la vitesse. Plus La voiture est grande, plus elle est synonyme de réussite à l'écran. L'acquisition malhonnête, elle, est bien entendu discréditée (Boni and Clyde, Butch Cassidy et Sundance Kid).

Enfin, le tout n'est pas d'accéder à l'Américan Way of life, en acquérant les notions culturelles qui l'accompagnent. La consommation s'appuie aussi sur les produits comme l'alcool, les cigarettes, les cosmétiques etc. Pretty Woman une jeune prostituée qui, après avoir dévalisé les magasins de Rodeo Drive, devient une femme du monde. La séduction et les parures forment alors un duo indissociable. Les stars promeuvent la mode, les choix de consommation en s'appuyant sur la publicité, développant un idéal de vie "Américan Way of life".

Toute la production américaine s'efforce à démontrer que le système américain est le meilleur parce qu'il fonctionne bien. Le cinéma américain ne manque pas de rappeler qu'il est assez sain pour s'auto purifier et imposer sa dynamique, ainsi qu'assez solide pour essuyer les tempêtes et même en sortir victorieux et plus fort (ex JFK ou les trois jours du Condor, un humble collaborateur de la CIA désamorce seul un gigantesque complot au sein de l'agence.).

Les associations symboliques magnifiant l'histoire du pays

La supériorité américaine est illustrée par des éclairages sur l'histoire du pays (ex : déclaration d'indépendance, constitution, victoires guerrières) et sur des symboles américains, qui sont les signes du ralliement américain.

En premier lieu, l'une des forces du cinéma américain est de rallier à sa force l'image emblématique du leadership présidentiel. Les présidents valorisés par Hollywood sont ceux qui ont su démontrer leur grandeur en étant confrontés à des contextes difficiles comme Lincoln avec la guerre civile, la grande dépression et Roosevelt, Kennedy à titre posthume (qui aurait arrêté la guerre au Vietnam et qui empêche le complexe militaro-industriel de déclencher la 3ème guerre mondiale dans 13 jours). Cette force permet de rebondir sur le modèle du self-made man évoqué plus haut, illustrant que tout individu peut réussir en partant de rien.

Le jeu des symboles est par ailleurs omniprésent:

- La représentation patriotique transite par le drapeau & l'hymne National. Ils sont associés dans de nombreux westerns et de nombreux films de guerre.
- Le sceau américain sert aussi de symbolique et rappelle aux spectateurs les valeurs de l'Amérique. L'aigle est un emblème de puissance et de domination depuis l'antiquité. La pyramide tronquée surmontée d'un œil inscrit dans un triangle relève de l'héritage du siècle des lumières, symbole que l'on trouve aussi dans la maçonnerie.
- Les monuments comme le Capitole (Mr Smith au sénat), la maison Blanche symbolisent la puissance des institutions.

Les dirigeants des studios répétaient que le cinéma sert à "former l'esprit des Américains", Martin Quigley expliquait que le code Hays est fait pour "construire l'opinion de la maison", tout est fait pour que l'idéologie américaine soit naturelle et que la propagande devienne du patriotisme et valorise les idéaux américains et le système politique. Comme l'a précisé Louis B. Mayer :

Le rêve américain et la quête du bonheur

La valorisation de la démocratie américaine et le bien fondé de son idéologie sont donc inséparables d'une vision euphorique de la vie. Le bonheur est accessible à tous. La définition du bonheur selon les Américains est le progrès et la dynamique qu'il engendre. La poursuite du bonheur est également à usage privé.

" L'idée de bonheur monte au zénith des civilisations individualistes. L'effritement des valeurs traditionnelles et des grandes transcendances s'opère à son profit". Edgar Morin . La culture de masse.

Le bonheur devient une récompense, le fruit de son accomplissement personnel et sentimental (exemple : dans "le train sifflera trois fois" où Gary Cooper, le Shérif, remplit son devoir professionnel et moral en débarrassant la ville des imposteurs pour pouvoir poursuivre sa lune de miel).

Le bonheur par la consommation et l'hédonisme est apparu après la première guerre mondiale. Jusqu'alors était prônée une consommation austère et une éthique du travail. Les années 20 sont synonymes de plaisir et de fête, de recherche du bonheur personnel. A cette période Hollywood converge vers une "consommation de spectacle et spectacle de consommation" selon l'expression d'Henri Lefebvre.

C.2 La vitrine militaire du pays

"Depuis la naissance du cinéma américain, Hollywood n'a jamais cessé de représenter la guerre. Conscient du formidable outil de propagande que pouvait constituer la production de ces films, le Ministère de la Défense s'est aussitôt rapproché des studios. Aujourd'hui encore, nombreux sont les films qui bénéficient de l'appui du Pentagone.

En contrepartie les forces armées américaines jouissent d'un droit de regard sur les scénarios... Entre ententes cordiales et profonds désaccords, entre censure et propagande gouvernementale, ce film retrace les soubresauts d'une coopération fort complexe." Documentaire de Maurice Ronai et Emilio Pacull, Réalisé par Emilio Pacull

La coopération entre Pentagone et Hollywood est marquée au vingtième siècle par le discrédit vis-à-vis des idéologies révolutionnaires au sens large, l'implication à l'effort de guerre ou encore la propagande interne, sur fond de glorification de l'image de l'institution militaire. Le vingt-et-unième siècle aborde une dimension militaire d'un nouveau genre : le terrorisme.

Le vingtième siècle : la guerre, le complot, la menace politique et la propagande interne

A l'occasion des conflits, le cinéma constitue une arme puissante pour le Gouvernement. Ainsi, en 1917 au moment de l'implication des Etats-Unis dans la première guerre mondiale, les films pacifistes étaient interdits. Le cinéma va devenir un outil de propagande afin de vendre "la guerre" à l'Amérique. Ainsi, « Casablanca » constitue une parabole favorable à l'intervention des États-Unis en guerre. Ceci a conduit à écarter 17 films en 1941, suspectés de propagande belliciste. Ceci a fait suite à l'échec connu par le pays à l'occasion de Pearl Harbour.

L'implication du cinéma en période de guerre recouvre plusieurs acceptions qui permet de mieux comprendre pourquoi les autorités américaines acceptent ou non d'aider un film ou un autre selon leurs besoins, à un moment donné.

Ainsi, la mission des studios en période de guerre selon l'OWI (Office of War Information) recouvrait les problèmes de la guerre (pourquoi nous faisons la guerre), la nature de l'ennemi (son idéologie, ses objectifs et ses méthodes), les nations unies et les frères d'armes (le cercle d'alliés), le travail et la production, le front intérieur ou encore les forces combattantes (les corps d'armée, les Alliés, les associés, la tâche du combattant au front).

Deux postures sont fréquemment présentées par les analystes et constituent une seconde grille de lecture :

- Les périodes précédant les guerres : les théories du complot et de la menace politique extérieure, avec la préfiguration de régimes dictatoriaux (ex : nazisme) ou encore le complot communiste (ex : métaphore autour soit de l'invasion extraterrestre, soit d'une rhétorique de l'épidémie).
- Les périodes suivant les guerres : Un besoin de propagande interne se dessine par manque d'un adversaire désigné par exemple contre la crise des années 30, pour la mobilisation voire les dénonciations lors des guerres ou encore contre le communisme mais aussi externe pour diffuser le mode de vie (de valeurs) en Europe et en Asie (Japon) après 1945. Ainsi, le discrédit révolutionnaire générique est exprimé dans de nombreux scénarii : par exemple, 40 films antisoviétiques ont été tournés entre 1948 et 1952.

Le tout Hollywood s'attache à atteindre ces objectifs : des acteurs s'engagent et rejoignent l'armée, d'autres récoltent des fonds, organisent des spectacles pour distraire les troupes etc. Une contribution notable fut par exemple la diffusion gratuite de 43 000 copies de films dispersées dans le monde entier à l'image de Coca Cola qui distribua gratuitement sa boisson à tous les GI durant la seconde guerre Mondiale. La collaboration entre l'armée et l'industrie cinématographique s'est fait très intense depuis la fin des années 70. « Jardins de Pierre », « Good Morning Vietnam », « Outrages », furent réalisés avec l'aide de l'armée qui fournit les armes, les hommes et les bases militaires aux firmes productrices.

Le Pentagone a réussi à créer le cinéma du film de guerre, sous son propre contrôle. Cela a permis de jouer sur l'opinion publique après la guerre du Vietnam et de faire de la propagande pour le corps d'armée du Pentagone. De plus, le Pentagone contrôle les scripts, il peut arrêter le tournage d'un film si ce dernier n'est pas "d'utilité publique", "de bon goût". A ce titre Francis Ford Coppola a dû faire certaines coupures dans "les jardins de pierre", les femmes et les veuves de militaires s'exprimant de manière trop vulgaire aux yeux de l'autorité du Pentagone.

Cette association entre le pouvoir militaire et le cinéma permet d'exalter l'image des institutions militaires. L'US Navy est depuis longtemps passé maître dans la gestion de son image. L'on peut par exemple noter le prêt gracieux d'un porte-avions pour le trouve du clip "In the Navy" du groupe Village People (même si le groupe est une pure création d'un producteur de musique Française et qu'il est aujourd'hui un des groupes préféré de la communauté gay). Le thème de la chanson vantant les mérites de l'engagement dans L'US Navy et la renommée internationale du groupe ont fait le plus gros du travail (la présence des affiches de recrutement de la Navy est, à chaque refrain, montrée en gros plan). A la sortie de Top Gun des bureaux de recrutement mobiles furent même installés à la sortie des salles projetant le film! (V. article du Sunday Times de l'époque)

Certains films sont même commandités par le Gouvernement, dans le cadre du soutien de la politique agricole, des travaux d'aménagement du territoire ou de soutien à l'acte de guerre. Tous les genres sont touchés, les films de science-fiction par exemple permettent aussi d'expliquer sous forme de parabole la peur du complot ou la présence d'un ennemi invisible (« l'invasion des profanateurs », « Planète Interdite », « La guerre des étoiles »,...). Bien sûr un héros, de préférence américain, se dresse toujours devant la menace et sauve le monde (« Armageddon », « Deep Impact », « Meteor », ...)

L'industrie cinématographique peut aussi être vecteur d'information auprès des services de renseignements & d'espionnage : Walt Disney aurait été informateur du FBI dès 1940... Ronald Reagan aurait été agent de renseignement du FBI. Les relations entre Hollywood et Washington ont atteint le beau fixe dès l'élection de Ronald Reagan, agent de renseignement du FBI (selon la rumeur publique il aurait été désigné par le code T10) faisant des rapports circonstanciés sur des réunions censées être infiltrées par des communistes.

Le vingt-et-unième siècle : La guerre contre le terrorisme

"...Même la télévision s'empare des grands thèmes du moment: tournée après le 11 septembre 2001, 24 Heures, le plus gros succès jamais enregistré par une série policière aux Etats-Unis, raconte l'impitoyable combat que mène un agent de la CIA, aux ordres d'un président noir traumatisé, car hésitant, contre un groupuscule terroriste qui porte tous les stigmates d'Al-Qaeda.

Le cinéma et la télévision accaparent la délicate question du terrorisme : voilà qui n'est pas pour rassurer la Maison-Blanche. Si bien qu'à l'hiver 2001, c'est-à-dire quelques semaines après les attentats du 11 septembre, s'est tenu à Washington une réunion entre les principaux responsables des grands studios de Hollywood, d'un côté, et, de l'autre, Jack Valenti et Karl Rove, l'un des principaux conseillers de George Bush. Le message est simple : pas d'amalgame, l'Amérique n'est pas en guerre contre les mondes arabe et musulman, mais contre le terrorisme, seul. Et les deux hommes d'invoquer l'esprit de responsabilité de chacun face à ce cauchemar.

Appelés une nouvelle fois à la rescousse, les cinéastes sont alors sommés d'emboîter le pas à la Maison-Blanche. Et de tout faire pour éviter les dérapages. Les scénarios à l'emporte-pièce doivent disparaître et la problématique terroriste doit être abordée avec des pincettes. Il est même suggéré aux studios de promouvoir dans leurs films la politique conduite par l'équipe Bush en matière d'intégration, dont l'un des résultats est l'acceptation par les Américains d'une communauté musulmane en leur sein, leur explique-t-on. Les bons Arabes d'un côté, le terrorisme de l'autre. Ces consignes longuement martelées auront pour effet l'arrêt de tournages et la mise au placard de quelques scénarios. Pas suffisant pour Washington, car, deux ans plus tard, en novembre 2003, la sentence tombe: c'est un zéro pointé que récoltent les studios et leur lobbyiste, Jack Valenti, tancés pour n'avoir pas été en mesure de mener jusqu'ici une guerre efficace contre ce fléau, et d'avoir laissé se développer une production jugée souvent pernicieuse et maladroite...." Extrait du dossier de presse de The Agency

A partir de 2001, le nombre croissant de séries associant la CIA, la NSA, le FBI ou encore la lutte antiterroriste en général devient patent. On peut citer par exemple :

- **The Agency** : qui s'attache à la CIA et aux opérations pour la paix et contre le terrorisme (1er épisode le 27 septembre 2001) ;
- **Threat Matrix** : se focalisant sur le nouveau service Homeland Security et sur le terrorisme (1er épisode le 1er septembre 2003)
- **Alias** : narrant les exploits d'un agent œuvrant pour la CIA (1er épisode le 30 septembre 2001) ;
- **Le JAG** : commençant pour sa part en 1995. Il se recentre dès 1999 sur le Moyen Orient et aborde rapidement le terrorisme, l'armée et de la CIA ;
- **NCIS** : un mix de CSI et du JAG 1er septembre 2003 aborde dans son 1er épisode le problème du terrorisme
- **24 H** : la saison 2 en particulier (de septembre 2002 à Juin 2003) met en scène non pas des serbes mais des terroristes du Moyen Orient. Cette série soutient le thème "La fin justifie les moyens" (torture, meurtres mais pour éviter qu'une bombe nucléaire n'explose à Los Angeles) chère aux Faucons de l'administration Bush.
- **E-ring** : Drame politico militaire à la gloire du pentagone se focalisant sur les opérations spéciales et la guerre contre le terrorisme (produit par Jerry Bruckheimer, 1^{er} épisode septembre 2005), les deux premiers épisodes poussent à classer très rapidement cette série dans le lot des séries de propagande grossière manipulé par le Pentagone (il est même fait allusion au film *the green berets* comme un des meilleurs film de guerre)

Ces séries respectent normalement des règles simples : les institutions sont toujours montrées sous leurs meilleurs angles et si faute il y a, elle est toujours imputée à des individus qui sont dépeints comme des asociaux ou légitimée par une bonne raison (parent tué dans attentat, etc.). Il est toujours fait la distinction entre musulman et terroriste et les pays ne sont pas ou peu cités.

Pour exemple, l'Arabie Saoudite n'est jamais citée. La série « the West Wing », dénonce dans sa 4ème saison la politique américaine au moyen Orient. Est utilisé le nom de Quamar, pays fictif où est installée la plus grande base Américaine au Moyen Orient (la base du Prince Sultan en Arabie Saoudite) et dont le Ministre de la Défense a financé un attentat sur le Golden Gate Bridge (15 des 19 terroristes du 11 septembre avaient la nationalité Saoudienne). Extrait de l'article de l'express du 05/07/2004 "Hollywood, combien de divisions ?"

Est-ce leur qualité (très faible pour « Threat Matrix » il faut bien le reconnaître) ou à cause de certains "débordements" mais « Treat Matrix » et « The Agency » sont rapidement arrêtés (après respectivement 1 et 2 saisons). Il faut noter que « Threat Matrix » fait une brillante démonstration des abus de pouvoir que rend possible le "Patriot Act", signé fin 2001 et donnant plus de pouvoir aux services de sécurité. Dans un des épisodes de « Threat Matrix » il est même décrit, par le menu, la liste des tortures subies (dans la série bien sûr, rien ne filtre officiellement) par les prisonniers de Guantanamo. « The Agency » montre que le nouveau président de l'Afghanistan est en fait un producteur de marijuana qui a manipulé les autorités américaines. Ces deux séries avaient bien sur chacune des consultants appointés par la CIA ou le gouvernement.

«...Working with the producers is veteran CIA officer Chase Brandon, who described his assignment this way: "It's my job to inform and educate the public about a secret organization and yet not divulge any secrets." He said that he looks at all scripts before deciding whether to cooperate and "when someone wants to do an asinine representation of us, they're free to do so, but I'm not going to support that»... "

Il est amusant d'ailleurs de remarquer que la production Hollywoodienne (série ou ciné) semble suivre aussi avec un peu de retard l'état des relations France/Etats-Unis (que cela soit pour les essais nucléaires ou la guerre en Irak). Les Français, après avoir passé plus de 5 ans dans le rôle des "méchants" dans les films et séries télévisées (Godzilla, Alias, Bad boys, Matrix reloaded et Matrix revolution, SWAT,...) sont maintenant revenus dans les bonnes grâces des producteurs (et de Washington ?). « The Island » par exemple présente un mercenaire Français qui passe du bon coté à la fin du film. « Threat Matrix » montre l'excellence de la coopération avec les services français lors d'une intervention en Afrique noire. Dans « Alias », alors que dans les saisons 1 et 2 les Français étaient des terroristes ou des incapables, les saisons 3 et 4 n'utilisent plus de Français comme TOW (Terroriste Of the Week) et la police Française est devenue beaucoup plus compétente et arrive même à arrêter l'héroïne de la série. Au début de la saison 5 d' « Alias » l'on apprend même qu'une des co-stars de la série est en fait française et a réussi à tromper la CIA durant 4 ans (pour la bonne cause bien sur !).

C.3 Les techniques au service de l'illusion du réel et de la manipulation émotionnelle

Les mécanismes implicites s'appuient en premier lieu sur toute une panoplie de techniques magnifiant l'illusion du réel (ex : techniques visuelles et auditives, construction, mécanisme de répétition ou « effet de résonance »). En second lieu ils peuvent être traduits par des logiques de manipulation émotionnelle, corrélées au développement de la psychanalyse

Techniques de construction du film

Le pouvoir du cinéma est de donner l'illusion du réel. La technique permet de mettre en place un mode en deux ou trois **dimensions** pour donner l'illusion de la profondeur des images par un travail sur la lumière, sur les effets sonores (plus ou moins lointains) ou encore sur la couleur.

Par ailleurs, **d'autres ressorts visuels ou auditifs** sont utilisés : la voix neutre du narrateur (voix off) permet d'illustrer la neutralité historique. Le champ lexical utilisé, comme les titres de films par exemple, permet de développer ou renforcer les associations d'idées. Ainsi, « Les sorcières de Salem » d'Arthur Miller sont sorties au moment de la chasse aux sorcières ; dans les années 60-70. Au passage, la "chasse aux sorcières" a appauvri la créativité des films car les scénaristes sont tenus à extrêmement de prudence. Les scripts originaux sont vus à la baisse tandis qu'une solution intermédiaire est envisagée par les scripts issus d'œuvres littéraires, de peur de figurer sur les listes de proscrits. Enfin, les rythmes émotionnels sont corrélés au rythme des images, ils sont rapides pour une illusion d'action, de frénésie de réussite.

Parmi les techniques de manipulation dans la construction du film, il y a par ailleurs l'exploitation de deux **moments clés** : le commencement et la fin du film chargé(s) en effets esthétiques forts et en messages idéologiques (ex : Happy End) :

- « Métropolis » de Fritz Lang avec la poignée de main du Capital et du Travail sur fond de travailleurs-esclaves,
- « M le Maudit » avec une voix off conseillant aux femmes de veiller sur leurs enfants, transformant en sentimentalité le problème posé par le film en pleine effervescence nazie,
- « King Kong » abattu par des hélicoptères sous la phrase du producteur : « la belle a vaincu la bête », transformant en mythologie scolaire l'action de la civilisation moderne (ces hélicoptères meurtriers).

Le **voyeurisme à double effet** (ex : le plan de trop, le regard de trop) est une technique qui fait perdre au spectateur de manière ponctuelle et volontaire, la cohérence esthétique d'un film. Il enferme le spectateur dans un espace idéologique balayé par un regard voyeur/fasciné et donc bloqué dans l'image empêchant toute distanciation, réflexion ou mouvement critique. Dans le « Portier de nuit » de Cavanni, le voyeurisme sur les sévices sexuels et autres infligés aux déportés provoque ce double effet d'enfermement et d'incohérence.

Un film construit sur une **structure ambiguë** peut être rendu « valide » par d'autres éléments comme des images historiques (archives de déportation,...bloquées elles aussi dans la mémoire de l'histoire) . Cette forme de propagande consiste à « psychologiser l'histoire, empêchant ainsi tout recul au spectateur, et non, à historiciser, par exemple, une relation psychologique et sexuelle entre deux êtres. Ainsi, dans « Portier de nuit », le résultat d'une telle pratique aboutit à un tissu d'élucubrations idéologiques sur la victime juive, qui désire son bourreau nazi et son mal (syndrome de Stockholm dévoyé).

L'**exploitation de la terreur** est un ressort qui permet de dissoudre les frontières entre légalité et illégalité, transformer les truands en justiciers, et s'imposer comme une réalité sociale :

- « M le maudit » de F. Lang, faisant du petit chef nazi accomplissant les basses œuvres de l'hitlérisme, un excellent fonctionnaire social démocrate,
- les sauvages indiens, vivant comme des animaux , scalpeurs et violeurs de nos jeunes filles pures, que le cowboy propre, symbole de la civilisation , exterminera au nom de la sauvegarde de ces jeunes filles, de leur famille, de la civilisation et du progrès,...

Enfin, le **spectacle et le corps sportif** sont exploités et traités comme la messe politique, stigmatisant une idéologie chevillée au corps comme avec le Nazisme. Les athlètes, porteurs de messages mystiques à travers leur mécanique corporelle, Idéal de Force, de Beauté, de Volonté, de Santé, de Jeunesse, d'Ordre, d'Harmonie. (ex « Olympia » de Leni Riefenstahl commandé par Hitler ; la série des Rocky, Rambo, Terminator, ex ; l'usage du foot et des sportifs de nos jours aux USA comme en Europe : Qui ne parle pas de Z. Zidane ? de David Beckam ? de Tiger Woods ? des basketteurs de la NBA ?, ...). Tous ces éléments donnent aux discours fascistes et autres leur adhésion de la psychologie de masse.

A ces éléments de construction pure, peuvent être ajoutés les **messages « subliminaux »** ou héros cachés derrière des marques (ex. Coca Cola dans « Dr Folamourlamour » de S. Kubrik et les 10 cents nécessaires au coup de fil pouvant éviter l'apocalypse, qui seront miraculeusement fournis par un distributeur de Coca Cola éventré pour la bonne cause ; James Bond & BMW, etc.).

En synthèse, l'autel télévisuel et cinématographique colle aujourd'hui –comme depuis toujours– à l'Actualité et aux préoccupations du moment. Le risque de manipulation et de perte de notre libre arbitre est bien présent face aux grandes questions, enjeux, politiques et économies qui nous concernent. (ex de films collant à l'actualité : « *Dr Folamouramour* » avec la menace nucléaire, « Alerte » « Guerre des mondes » « the day after », « twister »,...sur les peurs de pandémies, de réchauffement climatique, de pollution, les série « 24 H » etc sur les attentats, l'intégrisme, la sécurité nationale, la guerre des services (NSA , FBI , CIA, Pentagone,...),

La psychanalyse au service de la manipulation

La manipulation s'appuie aussi sur les développements des sciences humaines et notamment de la psychanalyse (née en 1895), qui a acquis ses premières lettres de noblesse dans le même temps où le cinéma prenait une certaine ampleur « mass market », très bien analysée par R. Dadoun, dans « Cinéma, psychanalyse et politique ».

Les débuts du cinéma commenceront par des études physiologiques sur la décomposition du mouvement des êtres vivants (cheval, homme,...) pour percer le secret de la dynamique des corps.

Selon Andréas Salomé (1912), « il y a une vocation du film à l'illusion provocant :

Un effet libérateur issu de la correspondance entre les rythmes cinématographiques et psychologiques (effet d'accélééré, de ralenti, mouvements de caméra, durée des plans, et des séquences parallèles aux temporalités psychiques, sensorielles et émotionnelles).

Un effet de gratification dû au bombardement de stimuli sur nos sens provenant de ces images, en d'autres termes l'envahissement de nos capacités perspectives, le gavage idéologique par profusion d'images et de tempi (rythmes) différents dans le montage. (« Un don similaire au sein de la Mère »).

Dans une première relation entre cinéma et psychanalyse commence déjà la propagande et la manipulation de l'être, lui faisant oublier sa personnalité pour se conformer à un **modèle fabriqué sur pellicule**. Les salles obscures du cinéma et son effet « hypnoïde » aux zones obscures de l'inconscient et constitue une porte ouverte à l'imaginaire, aux rêves, aux projections, aux transferts, aux fantasmes, à l'inconscient, aux fictions, aux images, à l'émotion et au merveilleux.

Le cinéma représente un phénomène de simplification, de projection d'images données facilement à des ressentis complexes (ex : des images données prémachées à des sentiments de coups de foudre, de passion, d'angoisse (cf « Psychose » D'Hitchcock et ses plans sur la douche), etc).

Un parallèle peut être dressé aussi entre l'écran blanc du rêve dans le premier sommeil avec celui de la salle de cinéma. A ce sujet, les expériences menées par le psychanalyste *Tausk* démontreront l'effet d'aliénation produit par des images projetées en 2D sur des schizophrènes les rendant étrangers à eux-mêmes. Ces images diffèrent des hallucinations visuelles typiques en 3D dont les schizophrènes sont habituellement victimes. Le cinéma produit un effet similaire d'« **aliénation** » en dépersonnalisant le spectateur, en nous rendant donc étrangers à nous-mêmes : toute notre image extérieure comme intérieure (look, style, attitudes, comportements, émotions, sentiments,...), nos relations et nos visions de l'autre ne sont que le reflet/ la copie de modèles fabriqués par le cinéma avec ses Stars, Idoles, Sex Symbol,...

L'image montre ce qu'elle est mais aussi ce qu'elle n'est pas et ce qu'elle cache à travers son montage, ses différences de rythmes et de plans. Tantôt elle fonctionne comme une berceuse, donnant un sens érotique de la réalité (cf. les films d'Amour avec leur happy end à l'eau de rose,...), tantôt elle se transforme en martèlement d'images persécutrices, paranoïaques. Le registre des films idéologiques de propagande fascistes se compare à une forme de laitage doux et crémeux à contrario des films à la réalité crue et violente de Luis Bunuel, etc

Dans les films de propagande, **derrière l'image première**, la manipulation se niche dans une foule d'autres ficelles :

- dans la bande son à l'instar d'Hitler qui s'incarnait derrière sa Voix et non son physique
- dans la présence plus abstraite de décors, d'objets, de symbole, d'allusion comme un Staline imagé sous la forme d'une effigie : Il est « 'acier » diront certains.
- dans les processus d'identification/ de ressemblance au peuple pour créer une proximité, une confiance via une familiarité entre le dirigeant et les dirigés, une complicité ; A l'image du Duce / Mussolini qui s'affichait habillé et torse nu comme sa population. Ce qui revient à dire : je suis comme vous, vous êtes comme moi, je suis vous, je vous comprends donc, je parle et j'agis donc comme vous le feriez ou le souhaiteriez puisque nous sommes pareils (en apparences). Cela marche, le masque le plus impressionnant et le moins contestable restant celui dont se construit le cinéma d'actualité : la réalité. (De nos jours, ce n'est pas sans faire penser aux raisons qui poussent sans doute : un Clinton à jouer du saxo en public, à dévoiler jusqu'à leur chat l'accueillant au retour de son jogging comme bon nombre d'Américains ; ou Bush revêtant son Stetson, ses santiags, sa panoplie de cowboy et grattant sa guitare dans son ranch texan pour y accueillir journalistes et chefs d'état ; ou plus près de nous, un Villepin et un Sarkozy nageant ou joggant devant les journalistes dans des tenues familières à nos placards, dévoilant leur vie de famille et leurs problèmes semblables aux nôtres en x points, ou la famille d'Angleterre et ses thérapies télévisées,...).

Cette propagande de proximité consiste à nous présenter des personnes/modèles de façon à ce que nous puissions nous reconnaître en elles, nous identifier à elles, créant ainsi une confiance (familiarité). Le cinéma de propagande fasciste ou autres travaille le spectateur au cœur, gage d'efficacité, où l'émotion et l'irrationnel l'emportent au travers de fantasmagories lourdes ou légères. Ces valeurs imaginaires véhiculées par le cinéma de propagande guerrière sont généralement : **force, peuple, terre, mort**. La Force de Loi s'incarne dans le Chef, fondateur quasi divin, exaltant constamment le Peuple/ la Patrie (bloc soudé) par une volonté expansionniste, de conquêtes, de grands travaux, de maîtrise de la nature pour lesquels il faut être prêt à se sacrifier. (ex : les défilés de la Place Rouge, le Retour à la Terre prôné par le régime de Pétain, la mort dans la vision apocalyptique du nazisme, immortelle dans celle du stalinisme, ou religieuse avec Mussolini,...) (Ex de films : « la secrétaire privée », « le passeport rouge », « le juif Süß », « la vieille garde »,...).

D Conclusions et perspectives

Le cadre centenaire de la coopération entre cinéma et Pentagone se traduit par des ressorts extrêmement efficaces sur les populations mais présente aussi des risques majeurs sur les comportements individuels en particulier.

A l'aube du vingt-et-unième siècle, alors que le cinéma perd de sa superbe à l'aune du développement du multimédia, de l'ère du tout numérique ou de l'émergence de nouveaux usages, de nouveaux mécanismes de propagande apparaissent. Ces nouveaux ressorts permettent de démultiplier un effet de résonance entre médias et sonnent peut-être le glas d'une association centenaire entre le cinéma et les instances politiques américaines.

De surcroît, la coopération ne se limite plus au cinéma ; elle investit d'autres territoires (voir la création d'ICT, un centre de recherches regroupant ingénieurs et créateurs hollywoodiens mettant au point des techniques d'entraînement au combat basées sur la réalité virtuelle) ou encore le pool de scénaristes qui fut consulté par le ministère de la défense pour mettre sur papier une liste de scénarios apocalyptiques qui seront ensuite étudiés par les stratèges. (V. article courrier France-Amérique du 11/09/02 : Un anniversaire de réflexion)

D.1 Les atouts de la propagande

Cohérence & actualité

Les atouts du cinéma américain passent avant tout par la cohérence des messages véhiculés: un système démocratique exemplaire, le ralliement autour de l'image présidentielle, le discrédit jeté sur les politiques différentes du système démocratique américain, le self made man (se construire soi-même, la réussite américaine, tout le monde peut devenir un président américain).

L'impact du cinéma au niveau international s'appuie avant tout sur la force de sa distribution permise par sa surface financière et le jeu des festivals cinématographiques. La diffusion de ses films Hollywoodiens exalte dans de nombreux pays "the American way of life" et le "self made man".

Par ailleurs, les atouts sont dans la capacité des films à faire évoluer le contenu de ses messages selon l'actualité du moment (ex : Terrorisme, immigration et couleur de peau du Président Américain dans « 24 H »).

Enfin, les films comme les séries US s'attachent à coller à l'actualité et aux grands thèmes/ peurs / questions du moment pour impacter et influencer sur la gestion, le comportement, la pensée, et l'issue de ces derniers au niveau des populations, et ce, tant sur le plan politique, social et sociologique qu'économique... dans un but de propagande et de manipulation, pour beaucoup, ou dans le but de réveiller les consciences et l'Amérique, pour quelques-uns. La machine de rêve américaine s'adapte excellemment aux grands sujets d'actualité, comme l'illustrent les films suivants, émis à différents moments clés de l'actualité économique, scientifique, politique ou militaire :

- Boom de l'informatique et des peurs que la machine dépasse l'homme : War games, Terminator, etc
- Nouveaux virus et donc de terreurs de grandes pandémies : Alerte/ Outbreak, la Guerre des Mondes, Virus, Contamination, ...

- Protection de la vie privée, Internet : "traque sur Internet", "La Firme", Hackers,...
- Fin du monde, passage à l'an 2000, peurs de fin de siècle : Armageddon, Independance day, Matrix, Virus, ...
- Sciences : premières découvertes sur le clonage : "Mes doubles, ma femme et moi",
- Environnement : des peurs et questions sur la couche d'ozone, le réchauffement de la planète et des catastrophes qui pourraient s'en suivre : Twister, The day after,
- Politique : fausses preuves avancées pour entrer en guerre et sur la manipulation du peuple US par l'Etat et les Médias : nombreux films sur la guerre du Vietnam, Fahrenheit 9/11,...
- Attentats terroristes et de la peur de l'intégrisme islamiste : 24H saison 2, Alerte, Die Hard, The siege, La Tour infernale, Farenheit 9/11, piège de cristal, ...
- Questions sur le surarmement aux USA, ses conséquences et l'influence de ce lobby : Bowling for Columbine,
- Problèmes de santé publique US dûs à l'obésité, au sida, etc : Supersize me, Philadelphia,etc
- Problèmes liés à la pollution et à la disparition de nappes phréatiques potables : Erin Brockovitch,
- Crises économiques et sociales : "la Guerre des Mondes,..."
- Peurs de guerres, d'une troisième guerre mondiale : 13 jours, Docteur Folamour,
- Evolutions de la société, augmentation des divorces : "Kramer contre Kramer".

Effet de résonance entre médias

Selon les spécialistes, pour maximiser le résultat d'une opération de propagande il faut parvenir à submerger les cibles par le maximum de sources possible. Ainsi après avoir vu au cinéma un film à la gloire du Pentagone ou de la CIA, il faut ensuite s'arranger pour que la série télé qui viendra le lendemain soir s'appuie sur les mêmes ressorts et si possible que les journaux et autres médias apportent une information qui défende la même position.

Une fois cette logistique mise en place, un effet "boule de neige" se forme et même les conversations dans les lieux publics (au café, au restaurant, au travail, dans les transports en communs) vont participer à amplifier le phénomène et ainsi participer à la réussite de l'opération de propagande.

Les produits dérivés ont eu aussi une part à jouer dans ce phénomène, ils représentent non seulement une source de revenus non négligeable mais ils permettent en plus de garder les spectateurs (des séries ou des films) dans un univers, un état d'esprit qui a été modelé dans un but précis. Les prémices de la stratégie marketing associée aux films commencent dans les années 30 avec Mickey (6 millions de montres Mickey vendues en 1932). En 1939, 2183 produits dérivés différents sur le dessin animé Blanche Neige sont fabriqués, et le phénomène va s'amplifier jusqu'à devenir incontournable dans les années 80 à la sortie de la guerre des étoiles.

"Dans les années 70, nouveau procédé marketing qui est un pacte économique entre Hollywood et industrie américaine de consommation. " un film peut encaisser 200 00 dollars pour huit ou dix produits sans que les spectateurs soient irrités par le stratagème" Cité dans Jean Louis GINIBRE 3 quand les épiciers se paient une toile" première (France), août 1991, PP98-99.

D.2 Les risques de la propagande américaine

Quelle déontologie et liberté d'expression pour le cinéma ?

La propagande à travers le cinéma, séries US/ Médias traduit aussi une manipulation à double tranchant, dont la déontologie peut laisser songeur (repris dans l'article : « le terrorisme anticipé par Hollywood ? ») :

- la collusion entre cinéma, pouvoir et mafia (ex : Sinatra, Marilyn Monroe) ;
- les parts de Bush dans la chaîne FOX aux USA, se traduit par une orientation claire, une manipulation des messages véhiculés sur la guerre en Irak dans le sens du président pour faire adhérer l'opinion de la population ;
- l'augmentation de la violence et de la délinquance : l'impact du film Scream dans le meurtre commis par un adolescent sur une de ses amies... se traduisant par la répétition (réelle) du scénario à la l'image près, l'aggravation du nombre de voitures brûlées et de régions victimes de cela vu la stasisation de ces faits aux JT, émissions diverses, etc. On observe à contrario qu'en en parlant que le lendemain, en évitant de montrer les images de ces feux de cités en action, ces actes tendraient à baisser fortement.
- Les conséquences de l'émission de MTV "Jackhass", aboutissant aux arrivées massives de jeunes aux urgences imitant leurs "cascades", aux agressions filmées d'inconnus dans la rue répétant les scénarii vus, etc.
- Le poids de l'image et de l'interdiction à vivre avec la moindre imperfection physique (véhiculé par les actrices et cinéma US), l'obligation et la banalisation d'y remédier via la chirurgie amenant aux émissions de télé-réalité « Miss Swann » (Miss vilain petit canard): boucherie sur un « monstre » féminin pour la transformer en beau cygne.
- Afin d'insensibiliser leurs troupes aux horreurs de leurs missions et de la guerre, pour leur permettre d'exécuter les ordres, les forces spéciales US utilisent sur ces dernières la soumission intense aux films et jeux vidéos les plus violents. Après des études, de hauts responsables militaires US s'inquiétaient que les adolescents et adultes soient soumis à ce même genre d'entraînement hyperréaliste au travers de nombreux jeux vidéo type Playstation ou de films de conditionnement du même style. (Source : Courrier International).

Par conséquent, on peut se poser aujourd'hui la question de l'influence grandissante et inquiétante du cinéma, de l'industrie de "l'Entertainment" sur les populations. Schwarzeneger a, par exemple, bâti une grande partie de ses arguments électoraux et de compétence pour son poste de gouverneur de Californie sur la seule base de ses rôles. Pour s'attirer notamment les votes "chicanos" et mexicains US, il estimait les comprendre du seul fait d'avoir participé à certains tournages au Mexique.

Quelle ampleur pour la déformation de la réalité ?

Le film de Michael Bay (Pearl Harbour) déforme dramatiquement les faits historiques. A la décharge du cinéaste il convient de préciser qu'il n'a jamais prétendu réaliser un documentaire historique ; son but premier était de raconter une histoire d'amour ayant pour cadre l'attaque de Pearl Harbor.

Malgré tout, dès lors qu'un événement historique est reconstitué sur grand écran, le spectateur est en droit d'attendre un minimum de véracité. La liste des erreurs grossières du film serait trop longue à établir, mais voici tout de même quelques exemples : le porte-avions Arizona fut atteint après plus de vingt minutes de bombardements, ici il est immédiatement touché ; l'héroïne - qui se trouve à Hawaii - suit en direct, par le biais d'une radio, le raid mené par le pilote Doolittle sur le Japon, or les technologies de l'époque étaient tout simplement incapables de transmettre une communication sur une si longue distance ; gardons le meilleur pour la fin : la scène ridicule où l'on voit le Président Roosevelt, handicapé moteur, s'extirpant dans une geste de rage de son fauteuil roulant...

Le Pentagone, particulièrement sensible à l'authenticité des faits exposés, a pourtant collaboré pleinement au tournage (conseils techniques, aide logistique, fourniture de matériel) et même à la promotion de ce long métrage (un porte-avions fut spécialement affrété à Hawaii pour la première du film...). Si les forces armées ont accepté de fermer les yeux, c'est parce qu'elles étaient persuadées que le film permettrait d'éveiller l'intérêt des Américains pour cette période, de ranimer leur patriotisme. L'Histoire avec un grand H ne faisait vraiment pas le poids face à cette stratégie de communication. Cette tactique se révéla particulièrement payante. Une étude commandée par le producteur Disney montra qu'à la sortie du film la couverture médiatique de l'attaque de Pearl Harbor fut trois fois plus importante qu'au moment de la célébration de son cinquantième anniversaire ...

Cinéma : anticipatif ou provocateur d'événements ?

L'article : « le terrorisme anticipé par Hollywood ? » revient dans une logique de travelling arrière sur des films aux couleurs de catastrophes et dont le contenu se révèle prémonitoire par rapport aux événements du 11 septembre 2001... qui a vu par ailleurs les terroristes s'attaquer aux trois symboles de la puissance américaine (financier, politique, militaire).

L'auteur est Pierre Le Blavec (attaché parlementaire au Sénat). Ainsi, il revient sur les films évoquant des catastrophes au sein de tours (la tour infernale, piège de cristal) ou l'urgence d'une protection militaire à Manhattan (Couvre-feu), la menace du bio-terrorisme illustrée par les lettres empoisonnées reçues quelques jours après l'attentat (The Avengers, Outbreak).

Les scénarios d'anticipation de catastrophes observés dans certains films récents illustrent sans doute une volonté de préparer les foules à quelques réactions de survie en cas de catastrophes majeures (« 24h », « le Jour d'après »,...). Quoi qu'il en soit, on peut demeurer interrogatif face à l'impact que peuvent avoir ces films sur les comportements individuels ?

D.3 Perspectives

De la supériorité militaire et interne à la supériorité globale

D'abord stricto sensu militaire et belligérante, les manipulations de l'image s'inscrivent maintenant dans une autre forme de conditionnement. Des généraux héroïques de films en guise de modèles, nous sommes passés aux working girls et aux self made men avec leurs panoplies d'artifices marketing à acquérir pour réussir. Du travail mental pour nous pousser à nous engager dans l'armée, à coups de fantasmes aventuriers, via les mêmes procédés, on nous convainc aujourd'hui de nous engager dans les entreprises et à adopter une structure de pensée clairement favorable aux Etats Unis. Les idéologies et les manipulations sont toujours présentes, actives et activées, seuls les buts de ces dernières ont évolué pour s'adapter aux nouveaux besoins d'adhésion de nos sociétés modernes.

Cette prise en compte par les autorités américaines, de ce que Jean-Michel Valantin appelle la sphère des idées ou encore la noosphère, se traduit par trois prises de conscience : il est primordial de s'assurer le soutien de la population américaine, de s'assurer le plus haut taux d'approbation possible mais il faut aussi s'assurer que les "serpents" qui peuplent le monde se rendent compte que la supériorité américaine est totale à tous les niveaux (militaire, économique, financier, mode de vie etc.)

L'avènement des technologies numériques

L'arrivée du numérique sonnera probablement à terme le glas d'une collaboration de raison centenaire entre Pentagone et Hollywood. Les studios US pourront se passer de leur aide, le numérique permettant toutes les créations possibles et imaginables virtuelles de moyens militaires (porte-avions, armées, hélicoptères etc)... le seul problème restant à court terme les coûts encore élevés de ce type de technologie.

Ainsi, en précurseur, « Independence day » a pu être réalisé grâce à cette technologie malgré le refus du scénario par le Pentagone. Face à la mauvaise volonté des producteurs du film, le Pentagone avait refusé de collaborer, décision qu'il devait par la suite amèrement regretter ; le film remporta un succès planétaire.

Philip Strub, le responsable des relations avec le cinéma au Ministère de la Défense à Washington, était, à l'époque du film « Independence day » convaincu que l'ère du numérique allait mettre fin à cette dépendance. Son analyse s'avéra inexacte ou tout du moins prématurée. Pour l'instant, emprunter le matériel des forces armées s'avère encore bien plus économique que de le reproduire à l'aide d'images de synthèse ; les cinéastes continuent donc de solliciter le soutien du Pentagone.

Le cas du film « Galdiator » est dans cette perspective particulièrement intéressant. L'utilisation des technologies numériques, permettant de reconstituer des décors bien marqués par le temps, fut si coûteuse que la réalisation du film s'adjoignit l'aide financière des services de l'armée américains, en contrepartie de quoi ces images de synthèse leur servirent aussi à des simulations pour la guerre en Irak.

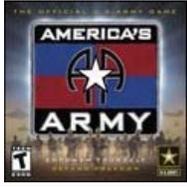
Après la télévision, les jeux vidéo : un nouvel Eldorado ?

Hollywood appartient aujourd'hui aux séries TV et non plus au cinéma. Ces dernières étant devenues de plus en plus intelligentes à l'opposé d'un cinéma de plus en plus mièvre astreint aux contraintes d'un marketing débridé et d'obligation d'audience castratrice de créativité.

Aujourd'hui les séries doivent coller à l'actualité, la commenter en direct. Ex : le 11/09/01 et l'attentat du World Trade Center sera immédiatement suivi sur une chaîne familiale des networks d'un épisode spécialement conçu pour l'occasion de la série "A la maison blanche". Dans ce cas, il visait à une propagande anti-terroriste, de sursaut national contre la menace "sarrasine" tout en évitant l'assimilation musulmans /terroristes, un "Aux armes, Citoyens. Américains, tous ensemble, unis. Tenons-nous prêts" en somme.

La donne change, les revenus liés aux jeux vidéo ont dépassé depuis plusieurs années ceux des films projetés en salle (en excluant les droits télé et vidéo). La cible des jeux étant la même que celle des films projetés en salle (12 ans environ), il semble normal que le Pentagone s'oriente aussi vers ce média. La récupération de l'informatique ludique à des fins militaires est encore un phénomène nouveau. L'histoire du jeu Operation Flashpoint en est un épisode clé de ce mouvement. En juin 2001, une petite société informatique méconnue basée à Prague, sort un jeu de simulation de champ de bataille d'un niveau de réalisme encore jamais atteint. Le succès d'Operation Flashpoint est énorme. Cette réussite ne passe pas inaperçue. Le Pentagone contacte les auteurs et leur confie, le développement d'un programme d'entraînement pour les marines. Ce logiciel, Virtual Battlefield Systems 1 ou VBS1, est utilisé depuis 2002 pour la formation des soldats.

Mais pourquoi s'arrêter à la formation des troupes alors qu'il est aussi possible de les présélectionner et de les habituer directement chez eux à utiliser les tactiques et les armes de l'US Army. Ce cap est franchi dès la fin 2002 avec la sortie d'un jeu gratuit sur PC : America's Army



Ce jeu, basé sur des technologies commerciales, est distribué gratuitement sur Internet et permet de prendre place dans un peloton de l'US Army. Il est dérivé de celui adapté pour l'entraînement des GI (voir plus haut Opération Flash Point) et utilise des scénarii très réalistes impliquant aussi bien des opérations "standard" que des opérations de guerre urbaine. Le succès est tel qu'une version (payante cette fois) est maintenant disponible sur toutes les plates-formes (PS2, X-Box, X-360, ...)

C'est donc maintenant aux travers de ces deux médias que sont les séries télé et les jeux vidéo que le Pentagone poursuit sa conquête des esprits. Over There, la première série télé portant sur un terrain d'opération encore "chaud", l'Irak, est peut-être un des meilleurs exemples de l'influence du Pentagone sur la télévision (ci-dessous les personnages principaux de la série Over There qui décrit le quotidien d'une section de l'US Army en Irak, 1^{er} épisode le 27 juillet 2005.)



Des héros d'un nouveau genre envahissent nos écrans, introduits par ces séries modernes, des héros humains aux pouvoirs de vaincre les difficultés habituelles (terroristes, meurtriers, etc.) mais aussi celles du couple, des sentiments, du travail, de la famille, de surmonter l'alcool, la dépression, l'impuissance, la vieillesse, la jalousie, ... , leur exploit ultime résidant dans le fait de triompher des avatars humains de leur vie pour évoluer. Ce sont des héros abordables qui nous ressemblent, et qui par la même, nous "manipulent" ne nous permettant pas le moindre recul contrairement à un modèle idéalisé ou autre. (cf Roger Dadoun).

ANNEXES



"Cinéma et Propagande aux Etats-Unis"

Novembre 2005

Table des ANNEXES

A	Les livres analysés	3
A.1	Liste des livres analysés	3
A.2	Fiche « Les théories du cinéma depuis 1945 »	3
A.3	Fiche « Cinéma, psychanalyse et politique »	4
B	Les documentaires.....	8
B.1	« Opération Hollywood », Documentaire de M. Ronai et E. Pacull, Réalisé par E. Pacull (Arte octobre 2004) 8	
B.2	« Memphis Belle » (28'), Réalisé par William Wyler (1942).....	10
B.3	« Les séries américaines », Arte, Roger Dadoun* (Arte Septembre 2005).....	10
B.4	« La guerre du Pacifique », Emission La cinq / ARTE	12
C	Les Films analysés.....	14
C.1	The green Berets	14
C.2	Apocalypse Now	14
C.3	Crimson Tide.....	15
C.4	Independance Day.....	15
C.5	Black Hawk Down	16
C.6	Pearl Harbor	17
C.7	Wings	17
C.8	Top Gun	18
D	Les sources Internet	20
D.1	Liste des sites internet consultés	20
D.2	Contenu de l'article : Le terrorisme anticipé par Hollywood ?	21
D.3	La CIA à travers les conflits (source La 5 / ARTE et leurs sites internet/INA/ Marc Dugain « La malédiction d'Edgar »).....	24
D.4	Les acteurs de l'Intelligence Community	27
D.5	Article France Amérique, 11/09/02.....	29
D.6	Walter Lippmann	32
D.7	Postface : La Propagande en France vue par le Réseau Voltaire	32

A.1 Liste des livres analysés

PORTES, Jacques. De la scène à l'écran. Paris : Belin, 1997

BIDAUD, Anne-Marie. Hollywood et le rêve américain. Paris : Masson, 1994

BOUJUT, Michel, CHANCEL, Jules. Europe-Hollywood et retour. Paris : Autrement, 1992

DESMAZIERES, Catherine, HOUGRON, Alexandre. La ville américaine dans le cinéma de science-fiction. Revue française des affaires américaines, n°56, mai 1993

KRAUCER, Siegfried. From Caligari to Hitler, 1947

DADOUN, Roger. Cinéma, psychanalyse et politique

CASETI, Francesco. Les théories du cinéma depuis 1945

Ouvrage Collectif dirigé par Christian Harbulot et Didier Lucas, La Guerre Cognitive

A.2 Fiche « Les théories du cinéma depuis 1945 »

Trois acceptions dans la définition du cinéma : un fait de culture (avant 1945, confiné dans la marginalité), une spécialité, avec un langage spécifique, des revues théoriques et la mise en place d'une scène internationale

Années 50 – 60 : opposition entre l'art (discours artistique) et le fait (discours scientifique) : cinéma comme manifestation d'une personnalité, d'une idéologie ou encore d'une culture... ou comme une réalité objective, à examiner dans ses composantes tangibles.

Années 60 – 70 : imposition d'une approche méthodiste

Casetti : le cinéma comme « une filature du réel » : mission d'exploration du monde. Le cinéma est un langage, avec ses propres moyens d'expression.

« l'enjeu est de saisir au-delà de leur simple déroulement, le sens des événements représentés et ce, dans leur globalité et leur généralité »

« le cinéma représente la réalité, y participe, en repropose la profondeur et la consistance, en libère le sens caché (...) en exhibe l'essence »

Les analyses psychologiques du cinéma étudient les processus de la mémoire et les processus émotionnels.

La perception (« l'expérience cinématographique ») : analyse du mouvement, de l'espace, de l'interprétation et du caractère de réalité du film => quelle distanciation psychologique ?

La compréhension et la mémorisation instantanée / différée

La participation : un rapport empathique liant le spectateur aux éléments défilant sur l'écran (indifférence... identification)

La sociologie du cinéma est analysée via quatre voies : L'industrie, L'institution, De manière plus large l'industrie culturelle ou encore La représentation du social.

Mercillon (1953) : étude sur le cinéma américain :

« De 1896 à 1908, le cinéma vient de naître. Il passe du contrôle de ses inventeurs à celui des businessmen. Durant cette époque le cinéma sera un « competitive small business ». La concurrence joue à plein ; les investissements exigés sont minimes. »

« Mais l'année 1909 arrive et verra la première tentative de concentration et le début de la grande bataille pour le contrôle. De 1909 à 1929, ce sera l'époque des conflits entre trusts, marquée par trois faits dominants : la constitution du premier monopole de cinéma ; la Motion Pictures Patents Company, l'influence prédominante d'Adolph Zukor au sein de la nouvelle industrie ; le rôle des petites banques. Chaque entreprise essaie d'atteindre à un monopole absolu, mais aucune ne peut y parvenir ; cependant, une certaine concentration a lieu. »

« De 1929 à nos jours. Grâce aux brevets du son, qu'elle contrôle, à la faveur du cinéma parlant la haute banque américaine prend position au sein de l'industrie du cinéma. La crise lui permet encore de resserrer ses contrôles. Cinq firmes domineront désormais l'industrie, elles constitueront une structure oligopolistique originale et un certain « fair play » régnera entre elles. Un but est atteint : la domination est réalisée. »

Pierre Sorlin

« Le film ne constitue jamais un duplicata de la société, il n'en sélectionne que quelques fragments, il les charge de sens »

A.3 Fiche « Cinéma, psychanalyse et politique »

Les mécanismes de manipulation au travers du cinéma

1895 : Naissance de la psychanalyse et du cinéma à la même époque.

Le 18^e est le siècle du rationalisme et du positivisme scientifique auquel ces deux découvertes amèneront une bouffée d'oxygène comparant les salles obscures du cinéma et son effet « hypnoïde » aux zones obscures de l'inconscient.

Ces deux nouvelles voies sont la porte ouverte à l'imaginaire, aux rêves, aux projections, aux transferts, aux fantasmes, à l'inconscient, aux fictions, aux IMAGES, à l'émotion et au merveilleux.

Les débuts du cinéma commenceront par des études physiologiques sur la décomposition du mouvement des êtres vivants (cheval, homme,...) pour percer le secret de la dynamique des corps.

Le cinéma représente un phénomène de simplification, de projection d'images données facilement à des ressentis complexes (ex : des images données prémachées à des sentiments de coups de foudre, de passion, d'angoisse (cf « Psychose » D'Hitchcock et ses plans sur la douche, etc)

L'on fera un parallèle aussi entre l'écran blanc du rêve dans le premier sommeil avec celui de la salle de cinéma.

A ce sujet, les expériences menées par le psychanalyste TAUSK démontreront l'effet d'aliénation produit par des images projetées en 2D sur des schizophrènes les rendant étrangers à eux-mêmes. Ces images différant des hallucinations visuelles typiques en 3D dont les schizophrènes sont habituellement victimes.

Sur nous, le cinéma produit un effet similaire d' « aliénation » en nous dépersonnalisant, en nous rendant donc étrangers à nous-mêmes : toute notre image extérieure comme intérieure (look, style, attitudes, comportements, émotions, sentiments,...), nos relations et nos visions de l'autre ne sont que le reflet/ la copie de modèles fabriqués par le cinéma avec ses Stars, Idoles, Sex Symbol,...

DANS CETTE PREMIERE RELATION ENTRE CINEMA ET PSYCHANALYSE COMMENCE DÉJÀ LA PROPAGANDE ET LA MANIPULATION DE L'ETRE, LUI FAISANT OUBLIER SA PERSONNALITÉ POUR SE CONFORMER À UN MODÈLE FABRIQUÉ SUR PELLICULE.

L'IMAGE montre ce qu'elle est mais aussi ce qu'elle n'est pas / ce qu'elle cache à travers son montage, ses différences de rythmes et de plans.

- Tantôt elle fonctionne comme une berceuse, donnant un sens érotique de la réalité (cf les films d'Amour avec leur happy end à l'eau de rose,...) ;
- Tantôt elle se transforme en martèlement d'images persécutoires paranoïaques. Le registre des films idéologiques de propagande fascistes se compare à une forme de laitage doux à contrario des films à la réalité crue et violente de Luis Bunuel, etc

On ne maîtrise pas l'image, ni les perceptions ou réactions de l'inconscient soumis à celles-ci.

Pour preuve des films à vocation idéologique nazie, antisémite atteignirent souvent des buts opposés à ceux visés comme « *Le Juif Süß* », « *Les ventres glacés* » de Brecht,....

Dans les films de propagande, derrière l'image première, la manipulation se niche dans une foule d'autres ficelles :

- dans la bande son à l'instar d'Hitler qui s'incarnait derrière sa Voix et non son physique

- dans la présence plus abstraite de décors, d'objets, de symbole, d'allusion comme un Staline imagé sous la forme d'une effigie : *Il est « d'acier » diront certains.*
- dans les processus d'identification/ de ressemblance au peuple pour créer une proximité, une confiance via une familiarité entre le dirigeant et les dirigés, une complicité ; à l'image du Duce / Mussolini qui s'affichait habillé et torse nu comme sa population. Ce qui revient à dire : je suis comme vous, vous êtes comme moi, je suis vous, je vous comprends donc, je parle et j'agis donc comme vous le feriez ou le souhaiteriez puisque nous sommes pareils (en apparences). Cela marche, le masque le plus impressionnant et le moins contestable restant celui dont se construit le cinéma d'actualité : la réalité. (De nos jours, ce n'est pas sans faire penser aux raisons qui poussent sans doute : un Clinton à jouer du saxo en public, à dévoiler jusqu'à leur chat l'accueillant au retour de son jogging comme bon nombre d'Américains ; ou Bush revêtant son Stetson, ses santiags et sa panoplie de cowboy dans un ranch texan pour y accueillir journalistes et chefs d'état ; ou plus près un Villepin et un Sarkozy joggant parmi les journalistes dans des tenues comme les nôtres, ou la famille d'Angleterre et ses thérapies télévisées,...).
- CETTE PROPAGANDE DE PROXIMITÉ CONSISTE À NOUS PRÉSENTER DES PERSONNES DE FAÇON À CE QUE NOUS PUISSIONS NOUS RECONNAÎTRE EN ELLES, NOUS IDENTIFIER À ELLES, CRÉANT AINSI UNE CONFIANCE VIA LA FAMILIARITÉ. MUSSOLINI résumait cela ainsi: RÉALITÉ= ITALIE=REGIME=DUCE. *Le cinéma fabrique un rêve : LE DUCE lequel à son tour fabrique une réalité=récréation, le document passant ainsi à la trappe pris au piège de l'hallucination selon Gabriele Baldini.*

LE CINÉMA DE PROPAGANDE fasciste ou autres TRAVAILLE LE SPECTATEUR AU COEUR, gage d'efficacité, où l'émotion et l'irrationnel l'emportent au travers de fantasmagories lourdes ou légères. Ces valeurs imaginaires véhiculées par le cinéma de propagande guerrière sont généralement : FORCE, PEUPLE, TERRE, MORT. La FORCE de Loi s'incarne dans le Chef, fondateur quasi divin, faisant une exaltation constante du PEUPLE/de la Patrie (bloc soudé) par une volonté expansionniste, de conquêtes, de grands travaux, de maîtrise de la nature pour lesquels il faut être prêt à se sacrifier. (ex : les défilés de la Place Rouge, le Retour à la Terre prôné par le régime de Pétain, la mort dans la vision apocalyptique du nazisme, immortelle du stalinisme, religieuse avec Mussolini,...)

(Ex de films : « la secrétaire privée », « le passeport rouge », « le juif Süß », « la vieille garde »,...).

Parmi les stéréotypes de propagande utilisés, l'on trouve fréquemment : la sexophobie (des relations sexuelles hors mariage imposées par un pervers), un pervers (juif, intégriste, indien, ...) , une jeune fille gentille et pure, victime injuste et souffrante du pervers, le héros (les nazis, le cowboy, ...) qui la sauvera, les victimes sacrificielles (les dommages collatéraux /morts d'innocents), ...au nom desquelles tout massacre, toute purification se trouvent justifiés et licites ! (ex : dans la plupart des westerns, justifiant ainsi le massacre des Indiens/pervers ; ou dans « la vieille garde » où la mort d'un enfant innocent d'une balle de l'ennemi sera le prétexte à la vengeance « juste » des fascistes et à la purification).

La propagande fasciste valorise la Patrie comme le cinéma américain par le brandissement constant du drapeau, de l'hymne national et de son effet produit sur le peuple, l'entonnant la main sur le cœur, l'œil humide,...

Parmi les **techniques de manipulation dans la construction du film**, il y a :

- Le commencement du film par les dernières images de l'histoire chargées en effets esthétiques forts et en messages idéologiques. Ex: « Métropolis » de Fritz Lang avec la poignée de main du Capital et du Travail sur fond de travailleurs-esclaves, « M le Maudit » voix disant aux femmes de veiller sur leurs enfants, transformant en sentimentalité le problème posé par le film en pleine effervescence nazie, « King Kong » abattu par des hélicoptères sous la phrase du producteur : « *la belle a vaincu la bête* » , transformant en mythologie scolaire l'action de la civilisation moderne (ces hélicoptères meurtriers).
- La Happy End : la conclusion euphorique qui efface les problèmes et réconcilie tout le monde (ex : « Portier de nuit » de Cavanni)

- Le voyeurisme à double effet (= le plan de trop, le regard de trop), qui, perdant sa cohérence esthétique, enferme le spectateur dans un espace idéologique balayé par un regard voyeur/fasciné et donc bloqué dans l'image empêchant toute distanciation, réflexion ou mouvement critique. (ex : « Portier de nuit » de Cavanni dans son voyeurisme sur l'état et tous les sévices sexuels et autres infligés aux déportés)
- Un film construit sur une structure ambiguë « validé » par d'autres éléments comme des images historiques (archives de déportation,...bloquées elles aussi dans la mémoire de l'histoire) . Cette forme de propagande consiste à « psychologiser l'histoire, empêchant ainsi tout recul au spectateur, et non, à historiciser une relation psychologique et sexuelle entre deux êtres » (ex : dans « *Portier de nuit* ». Le résultat d'une telle pratique aboutit à un tissu d'élucubrations idéologiques sur la victime juive, qui désire son bourreau nazi et son mal (syndrome de Stockholm dévoyé)).
- La terreur qui dissout les frontières entre légalité et illégalité, qui transforme les truands en justiciers, qui s'impose comme une réalité sociale (cf « M le maudit » de Fritz Lang, faisant du petit chef nazi accomplissant les basses œuvres de l'hitlérisme, un excellent fonctionnaire social démocrate ; les sauvages Indiens, vivant comme des animaux , scalpeurs et violeurs de nos jeune filles pures, que le cowboy propre, symbole de la civilisation, exterminera au nom de la sauvegarde de ces jeunes filles, de leur famille, de la civilisation et du progrès,...)
- L'utilisation du spectacle et du corps sportif traités comme la messe politique, stigmatisant une idéologie chevillée au corps comme avec le Nazisme . Les athlètes, porteurs de messages mystiques à travers leur mécanique corporelle, idéal de Force, de Beauté, de Volonté, de Santé, de Jeunesse, d'Ordre, d'Harmonie. (ex « Olympia » de Leni Riefenstahl commandé par Hitler; la série des Rocky ; l'usage du foot et des sportifs de nos jours aux USA comme en Europe. Qui ne parle/connait pas Z. Zidane,...). Tous ces éléments donnent aux discours fascistes et autres l'adhésion de la psychologie de masse.

De même, les films se traitent fréquemment selon **quatre structures** (typiques des productions américaines) :le film policier, médical, judiciaire ou journalistique.

Chacune valorise un modèle/ stéréotype déterminé et recouvre ainsi la dimension, par exemple, politique d'un acte historique (ex. « *Z* » de Costa Gavras) et en détourne les affects du noyau, historique- politique ici, pour les récupérer dans le système d'un de ces quatre modèles (ex : le traitement cinéma « policier » d'un meurtre politique - via des poursuites, arrestations, avertissements, attaques, matraques, menaces de mort,...- le déleste de sa charge politique au profit du spectacle...).

Les deux figures héroïques stéréotypes du cinéma US augmentent ce processus de détournement : « le Journaliste Débrouillard » et « le Magistrat Intègre », sans oublier que la presse représente le 4^e pouvoir aux USA. Le cinéma US nous la présente sous un visage idéalisé, la presse dans sa réalité traitant l'information pour qu'elle serve aux formes idéologiques dominantes du pouvoir et non comme outil de vérité pour pigiste redresseur de tort.(ex : dans « *Z* » idéal de justice cinématographique à contrario de la réalité historique où la justice joua un rôle prépondérant dans la montée des fascismes et de la répression = MYSTIFICATION DE LA VÉRITÉ).

Le fait de ne pas laisser le moindre interstice dans le film, de le « bourrer » des différentes psychologies des personnages, de notations sociales, de plans (gros, larges, travelling, fixes, sauts, rythmes,...), etc empêche le spectateur de se reprendre, de reprendre son esprit critique, son recul.

La réception de tous ces effets cinématographiques auprès du public a pour but de dramatiser la communication en véhiculant une multitude de stéréotypes/de modèles, de jugements implicites, de choix orientés,...dont le montage se rapproche de l'idéologie réactionnaire (cf les montages des émissions de télé réalité d'aujourd'hui).

La fonction coloniale de la télévision

A l'inverse du cinéma, qui néanmoins, dépend d'un choix (d'y aller ou non), d'un effort (changement de lieu, s'habiller), permet une convivialité (entre amis, ..), permet de prendre du recul / de différencier Réel et le Virtuel du cinéma (par un lieu propre : la salle de projection, l'extinction des lumières et son rallumage en début et fin de séance, l'obligation de bouger et de ne pas rester quand c'est fini), la télévision fonctionne comme le colon dévastateur de notre intérieur (de notre appartement comme de notre personne) en occupant le temps du téléspectateur.

Les luttes politico sociales, menées depuis un siècle, arrachèrent ce temps libre à l'horaire aliénant du travail...pour en faire aujourd'hui une autre aliénation.

Le téléspectateur se retrouve aujourd'hui exproprié de son temps, de son histoire, de son rythme existentiel (manger, dormir, parler, se distraire, rêver, aimer, partager, recevoir,...), des siens, qui se règlent et se dérèglent sur les tranches horaires télé. Ce qui importe aujourd'hui, c'est que cela défile sur l'écran télé, peu importe la qualité pour autant que cela occupe /BOURRÉ notre temps. ..UN BOURRAGE DE CRÂNE AUTO-ADMINISTRÉ.

L'image télé, à l'inverse du cinéma, pénètre chez nous, dans notre intériorité, dans notre espace cellulaire familial, tel un VIOL, un colonialisme. L'espace temps de toute la famille se retrouve généralement clôturé au poste de télé, qui devient le point d'ancrage des structures sociales sur tous les plans : organisation de l'appartement, du mobilier, des repas, de la convivialité, des échanges,...

Télé et cinéma enferment tous deux l'image dans des normes conformistes mais le cinéma offre un espace de rupture (hors de chez nous) , d'altérité, de convivialité et de recul possible, les capacités critiques et négatrices pouvant de ces faits persister.

La toute puissance de l'image vise à nous maintenir dans un état à un niveau infantilisant via ses Héros invincibles de western, ces séducteurs irrésistibles, ses Zorro, Superman, Ben Hur, Maciste, ses Sex Symbol,...

Sans compter les messages « subliminaux » ou héros cachés derrière des marques etc (ex. Coca Cola dans « Dr Follamour » de S. Kubrik les 10 cents nécessaires au coup de fil pouvant éviter l'apocalypse seront miraculeusement fournis par un distributeur de Coca Cola éventré pour la bonne cause ; James Bond & BMW, etc.)

Les religions ont toujours voulu interdire les images, les icônes vu leur pouvoir avéré d'idolâtrie, d'aliénation, de facilité de représentation et d'adhésion comme de manipulation.

L'autel télévisuel et cinématographique collent aujourd'hui –comme depuis toujours- à l'Actualité et aux préoccupations du moment, le risque de manipulation et de perte de notre libre arbitre face aux grandes questions, enjeux, politiques et économiques qui nous concernent est donc posé. (ex de films collant à l'actualité : « *Dr Follamour* » avec la menace nucléaire, « Alerte » « Guerre des mondes » « the day after », « twister »,...sur les peurs de pandémies, de réchauffement climatique, de pollution, les séries « 24 H » etc sur les attentats, l'intégrisme, la sécurité nationale, la guerre des services (NSA , FBI , CIA, Pentagone,...),

B Les documentaires

B.1 « Opération Hollywood », Documentaire de M. Ronai et E. Pacull, Réalisé par E. Pacull (Arte octobre 2004)



Coproduction : ARTE France, Les Films d'Ici & Avro Hollande avec le soutien du Programme Media de la Commission européenne (http://www.arte-tv.com/static/c1/041029_usa/anim_fr/index_fr.html)

La longue collaboration entre Hollywood et le Pentagone a permis aux Américains de produire des films aux budgets gigantesques et à l'efficacité redoutable... Retour sur une association fructueuse, de la Première Guerre mondiale au conflit irakien, en compagnie de cinéastes, de militaires et d'agents des services spéciaux. Depuis la naissance du cinéma américain, Hollywood n'a jamais cessé de représenter la guerre. Conscient du formidable outil de propagande que pouvait constituer la production de ces films, le ministère de la Défense s'est aussitôt rapproché des studios. Aujourd'hui encore, nombreux sont les films qui bénéficient de l'appui du Pentagone. En contrepartie les forces armées américaines jouissent d'un droit de regard sur les scénarii... Entre ententes cordiales et profonds désaccords, entre censure et propagande gouvernementale, ce film retrace les soubresauts d'une coopération fort complexe.

Nourri de larges extraits de films, le documentaire de Maurice Ronai et Emilio Pacull radiographie plus de soixante ans de cinéma de guerre américain et y décrypte l'influence du Pentagone. Le récit s'appuie sur de nombreux témoignages : des interviews de réalisateurs, de producteurs, de critiques de cinéma, mais aussi de membres du Pentagone, parmi lesquels Philip Strub, responsable des relations avec le cinéma. Sans détour, l'homme clef du système confirme que seuls les projets véhiculant une image positive des forces armées bénéficient d'aides ministérielles. L'accord entre Hollywood et le ministère de la Défense repose sur une équation simple : les producteurs peuvent disposer de tout le matériel nécessaire (porte-avions, sous-marins, images d'archives, conseils techniques...) à condition que les films magnifient l'armée, exaltent l'héroïsme, le patriotisme, la camaraderie... Cette "entente" fonctionne bien entre la Première et la Seconde Guerre mondiale, donnant naissance à de nombreux films qui célèbrent l'invincible armée américaine. Le jour le plus long, réalisé en 1962, marque l'apogée de cette complicité. Puis, la collaboration devient plus difficile pendant la guerre du Viêt-nam – vaste sujet à controverses... Hollywood et le Pentagone se rapprochent à nouveau dans les années 80. Symbole de ces retrouvailles : Top gun. Le réalisateur Tony Scott y réhabilite l'armée, célèbre sa supériorité technologique et offre à l'US Air Force un formidable spot publicitaire d'une heure trente !

Avec précision, le film révèle comment le Pentagone supprime (dans les scénarii qu'on lui soumet) les moindres aspects portant atteinte à l'image de l'armée, et n'hésite pas à édulcorer certaines versions des faits qui discréditent ses troupes. Un véritable travail de censure approuvé par des réalisateurs parfois peu soucieux de leur intégrité artistique. "Un bon film est un film qui montre que la guerre n'est pas la bonne solution. Tous les films qui ont reçu l'aide de l'armée affirment le contraire...", résume le journaliste David L. Robb. Compte tenu de ces critères, des films comme *Platoon*, *Apocalypse now* ou *Full metal jacket* n'ont perçu aucune aide gouvernementale. En revanche, *Pearl Harbor* a fait partie des élus... Aujourd'hui, le Pentagone se tourne vers les jeux vidéo et s'intéresse aux capacités acquises par Hollywood dans les domaines de l'imagerie numérique et de la simulation...

Depuis début septembre 2004, le Pentagone a sa propre chaîne de télévision sur le câble (Turner) : Pentagone Channel.

Trois degrés de coopération entre Pentagone & Hollywood :

« ... L'aide accordée par le Pentagone lors du tournage d'un film est plus ou moins développée. En réalité, il existe trois degrés de coopération :

"Courtesy cooperation" : il s'agit d'une aide limitée ; elle se borne à une assistance technique et (ou) une fourniture d'images (plans de sous-marins, de troupes en action, d'avions en vol, etc.). Exemples : *Président d'un jour* (Dave) d'Ivan Reitman (1993), *L'Ombre d'un soupçon* (Random Hearts) de Sydney Pollack (1999), *U-571* de Jonathan Mostow (2000).

"Limited cooperation" : en plus de l'assistance technique, une autorisation de tournage est octroyée dans l'une des installations des forces armées (base aérienne, camp d'entraînement, etc.) ainsi qu'un nombre réduit de personnel. Exemples : *747 en péril* (Airport 1975) de Jack Smight (1974), *La Tour infernale* (The Towering Inferno) de John Guillermin (1974).

" Full cooperation" : le degré ultime de la coopération ; en plus de l'assistance technique et des lieux de tournage, les forces armées fournissent un nombre important de personnel (généralement des membres du contingent pour la figuration) et du matériel (armes, tanks, porte-avions, etc.).

Exemples : *Ailes* (Wings) de William Wellman (1929), *Le Jour le plus long* (The Longest day) de Kenn Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki (1962), *Les Bérets verts* (The Green berets) de John Wayne, Ray Kellog (1968), *Windtalkers*, *les messagers du vent* (Windtalkers) de John Woo (2001), etc.... »

Par ailleurs, ils ont fourni un manuel à l'attention d'un producteur désirant réaliser un film de guerre :

« ... Produire un film de guerre est tout sauf une sinécure. Mais si l'on obtient l'aide du Pentagone, la tâche se révélera nettement plus aisée : accès à des équipements dernier cri, fourniture de figurants particulièrement disciplinés (les membres du contingent), etc. Lecteur assidu de la presse professionnelle, le Pentagone, à de rares occasions lorsqu'un projet retient son attention, contacte directement certains producteurs ; la plupart du temps c'est à vous qu'il appartiendra d'effectuer les démarches. Pour obtenir la coopération des forces armées vous devrez franchir un certain nombre d'obstacles.

La condition préalable à toute collaboration : faire preuve d'autocensure. Il s'agit d'éviter soigneusement des sujets dits "sensibles", par exemple une mutinerie (voir *USS Alabama* (Crimson Tide)) ou encore l'exécution d'un officier par un autre membre de l'armée (voir *Apocalypse now*). Peu importe la véracité des faits exposés, la qualité d'écriture du scénario, vous pourriez avoir entre les mains le "film du siècle", la future Palme d'Or ; il est hors de question d'évoquer un thème tabou pour les forces armées. Si malgré tout vous vous obstinez, votre projet sera immédiatement classé dans la catégorie des "show stoppers", selon le jargon employé par les militaires, et se verra refuser toute aide.

Par conséquent, pour mettre toutes les chances de votre côté, observez strictement les critères de sélection du Pentagone :

- le film doit contribuer à améliorer la compréhension des forces armées et du département de la défense par le public.

- le film doit aider les forces armées dans leur politique de recrutement et de mobilisation.

- le film doit être authentique dans sa représentation des personnes, des lieux, des opérations militaires ou des événements historiques. Les représentations fictionnelles doivent donner une représentation réaliste de la vie, des opérations et des règles militaires. (A noter que ce critère s'applique même aux films de pure science-fiction. Voir l'exemple d'*Independence day* qui fut rejeté par le Pentagone en raison de sa représentation "irréaliste" des forces armées.)

Le scénario (en plusieurs exemplaires de préférence) ainsi qu'une liste extrêmement détaillée de vos besoins, les dates précises du tournage, devront ensuite être communiqués à l'un des bureaux de liaison des forces armées à Los Angeles (le choix du bureau - armée de terre, marine, armée de l'air - dépendant du sujet de votre film). Le projet y sera examiné à la virgule près et, en concertation avec le service de Philip Strub au Pentagone, une aide vous sera alors peut être accordée. Bien évidemment cette aide n'est pas désintéressée ; il vous faudra non seulement rembourser toutes les dépenses effectuées par les forces armées (frais de transport du personnel, factures d'essence des avions de chasse, etc.), mais surtout laisser de côté votre "intégrité artistique". Il est extrêmement rare que le Pentagone accorde son aide sans imposer au préalable des modifications au scripte original (voir, par exemple, *Windtalkers*).

Les termes de la collaboration seront ensuite consignés dans un contrat de production. Ne comptez pas effectuer des changements au dernier moment ; un officier désigné par le Pentagone suivra le tournage et le montage de votre film. Depuis "l'affaire" du *Jour le plus long* (The Longest day), en 1962, (le producteur Darryl F. Zanuck refusa, contrairement à ce qu'il avait promis, de couper une scène problématique), les films soutenus par les forces armées font, en effet, l'objet d'une stricte surveillance.

Une fois le film monté, la collaboration s'achève à ce stade la plupart du temps. Mais si le film est particulièrement "apprécié" par le Pentagone, il vous aidera même pour sa promotion. Ce fut notamment le cas de Pearl Harbor, où la première du film eut lieu sur un navire de guerre, à Hawaï.

Quoi qu'il en soit, n'oubliez surtout pas d'envoyer des invitations pour l'avant-première aux différents officiers qui vous ont aidé ; cela peut toujours servir pour vos futurs projets.

Si vous avez des relations hauts placées, ne tenez évidemment pas compte de ces conseils. Suivez alors l'exemple de John Wayne qui contacta directement le Président Johnson lorsqu'il voulut obtenir une aide du Pentagone pour son film *Les Bérets verts* (The Green berets)... »

B.2 « Memphis Belle » (28'), Réalisé par William Wyler (1942)



Quand le réalisateur de Ben Hur tournait un film de propagande glorifiant la puissance militaire américaine... Au moment de sa mobilisation, en 1942, la machine hollywoodienne se met en marche. Tandis que le colonel Frank Capra lance la série de documentaires « Why we fight », le futur auteur de Ben Hur (1949, récompensé par onze Oscars), William Wyler signe Memphis Belle. Ce film retrace la dernière mission d'un B17 américain, véritable forteresse volante partie bombarder le territoire ennemi de l'Allemagne nazie...

B.3 « Les séries américaines », Arte, Roger Dadoun* (Arte Septembre 2005)

* auteur du livre Cinéma, psychanalyse et politique

Les séries télé US représentent aujourd'hui le nouvel eldorado créatif, mouvement initié par David Lynch au début des années 90 avec sa série « Twin Peaks » qu'il portera ensuite à l'écran, faisant pour la première fois de comédiens télé : des stars.

Ces nouvelles séries ont renversé les règles, elles ont pris une importance démesurée dans nos vies, conditionnant notre image physique comme morale selon nos modèles télévisuels, nos horaires, nos rapports humains, notre disponibilité (repas devant la télé), nos comportements, nos valeurs, nos ambitions, notre sexualité, notre devenir en somme.

C'est une sorte de dictature insidieuse selon Roger Dadoun (« *Cinéma, psychanalyse et politique* ») face à laquelle nous sommes désarmés, du fait de sa pénétration, de son viol de notre intimité dans notre chez nous ; contrairement au cinéma, rythmé par un début (entrée dans une salle de projection, l'extinction des lumières), un cours (le film) et une fin (la lumière et le départ de la salle).

Selon Dadoun, aller au cinéma s'inscrit comme une décision libre, demande un effort, permet un échange relationnel et est un lieu de partage entre amis, à l'encontre de la télé, coupant les membres de la famille dans une individualité de programmes personnels, mettant un terme aux repas et échanges de famille, ne demandant ni effort ni décision, n'étant rythmée par aucun début, commencement ni fin : c'est un bourrage de crâne lancinant, une drogue aliénante aux substances hallucinogènes sans fin.

Ces séries avec leur virtualité finissent par prendre plus d'importance que notre propre réalité. Les nouvelles du dernier épisode de Friends aux USA dépassant de loin l'intérêt de celles de la guerre en Irak.

Ces séries appartiennent à notre vie, notre quotidien comme un membre de notre famille. On s'inquiète autant voir plus pour leurs héros, leur santé, leurs états d'âme, leur avenir que pour nos proches.

Ceci est le résultat d'un nouveau travail sur les séries : aujourd'hui les personnages et scénarii sont conçus pour grandir en même temps que nous, ils possèdent un passé, un présent et se préoccupent de leur évolution au fil des épisodes avec les mêmes difficultés, soucis, dangers et préoccupations que nous (ex. « Urgences » avec la FIV, etc). Plus rien ne distingue leur vie virtuelle de la nôtre réelle, comme si nous partagions le même espace temps.

En résumé : LA SERIE MODERNE A UNE MEMOIRE.

On nous fidélise à ces séries, il faut les avoir suivies pour y adhérer comme pour les partager, phénomène d'appartenance et de reconnaissance sociale/tribale via cette connaissance obligatoire des séries hype.

Le cinéma se déroule en 3 actes, la série moderne en 4 afin de nous tenir en haleine à cause des coupures pub obligatoires, afin que nous ne zappions pas pour connaître la suite de l'épisode, de la saison ou pour nous faire revenir à la saison prochaine. Il n'y a plus de fin, c'est un « TO BE CONTINUED » éternel.

De même, la fin de l'épisode qui n'en est pas une est destinée à nous donner envie de revenir. On nous rend acro, camé, series dépendant, « season addict ».

La série moderne est née du câble premium (HBO etc), de ses moyens qui libèrent et débridèrent la créativité conservatrice et puritaine des séries des Networks (grandes chaînes US : ABC, etc) et du Basic cable.

De nos jours, HBO représente un des plus grands producteurs et réalisateurs de ces nouvelles séries : Les Sopranos, 6 feet under, etc.

La série moderne fait tomber tous les tabous de l'Amérique les uns après les autres : le sexe sous tous les angles même X avec « Sex in the city », les séries gays / lesbiennes hard, la mort avec « 6 feet under », l'alcool et la dépression etc

Le succès engendré par ce nouveau genre de séries à la réalité trash, produites par le Premium Cable (HBO,...), a mis une pression commerciale importante par toutes leurs audaces scénaristiques sur les séries prudes et molles des networks, les obligeant à se décoincer. De là, naîtront les « 24 H et Jack Bauer son héros damné » sur ces networks. Là, nous sommes loin des méchants qui ont terrorisés la génération de nos parents avec les « JR de Dallas coupable d'un adultère ou deux », ou des « Alexis Carrington de Dynastie coupable de se vendre pour 3 barils à un Emir ». Le ton de ces séries au réalisme humain fut donné par « NYPD blues et son commissaire montrant un côté alcoolico-dépressif. » pour la première fois loin des happy ends et des personnages lisses.

La série moderne ose des héros humains, voir trop humains, avouant l'inavouable, agissant tout haut ce que l'humanité pense et fantasme tout bas sur tous les plans : du sexe à la violence, au meurtre, au suicide, des fantasmes au viol, etc. Un scénario semblable à la vie, à notre vie à l'instar de la façon de filmer et de monter les rushes : caméra au poing, avec voyeurisme tranchant via les plans classiques de construction du cinéma (fixe, serré, travelling, lent,...), montés au même rythme que celui auquel nous vivons, courrons, stressons, pensons, etc

Dans un but de vérité, de réalisme, de proximité et d'identification inévitable et indéfectible. Ceci signe la fin des images lisses.

Aujourd'hui les séries doivent coller à l'actualité, la commenter en direct. Ex : le 11/09/01 et l'attentat du World Trade Center sera immédiatement suivi sur une chaîne familiale des networks d'un épisode spécialement conçu pour l'occasion de la série « A la maison blanche ».

Dans ce cas, il visait à une propagande anti-terroriste, de sursaut national contre la menace « sarrasine » tout en évitant l'assimilation musulmans/terroristes, un « Aux armes, Citoyens Américains, tous ensembles unis. « Tenons-nous prêts » en somme.

Hollywood appartient aujourd'hui aux séries télé et non plus au cinéma. Ces dernières étant devenues de plus en plus intelligentes à l'opposé d'un cinéma de plus en plus mièvre astreint aux contraintes d'un marketing débridé et d'obligation d'audience castratrice de créativité. Le Cinéma correspond au grand huit des fêtes foraines d'il y a 50 ans avec ses ficelles, ses clichés, ses montages désuets, etc. Il a perdu l'idée même de la narration à cause des tabous marketings et de PDM assujettis à une Amérique puritaine d'antan.

Ses moyens colossaux sont sans doute aussi les pieds d'argile de ce colosse.

A l'inverse, la télé, ses contraintes de temps, d'espaces, de possibilités cinématographiques (peu d'effets spéciaux etc) et de budgets ne lui permettant pas la surenchère d'effets spéciaux a dû faire preuve de créativité et d'inventivité narrative pour pénétrer notre intimité en un temps et un investissement limité. Sans doute est-ce pour cela qu'elle nous a violés sans passer par la case sérénade et exploits chevaleresques. Toutes ces contraintes ont conduit la télé à plus d'intelligence, tant dans l'intrigue que dans le scénario.

A l'inverse, le film cinéma géré dans les moindres détails par les multinationales (ex : à chaque sortie film correspond son menu spécial Burger King), se retrouvent coincé par ces dernières.

En conclusion, l'âge d'Or de la série télé moderne s'offre à nous : des séries libres, sans plan marketing ni objectif de rentabilité (contrairement au ciné pour éponger les investissements lourds), si elles ne marchent pas, on en change.

Pour en arriver au cynisme extrême de productions télé se mettant à financer et réaliser des films cinéma. Le marketing ayant « tué » le cinéma, on commence aujourd'hui à tenter de lui appliquer ces mêmes règles de créativité et de réalisme qui font le succès de nos séries modernes, quand on ne remet pas tout simplement au goût cinéma les grandes séries d'antan (« Starsky & Hutch », « Drôles de dames », « Mission impossible », « Shérif fais-moi peur,... »)

Des héros d'un nouveau genre envahissent nos écrans, introduits par ces séries modernes, des héros humains aux pouvoirs de vaincre les difficultés du couple, des sentiments, du travail, de la famille, de surmonter l'alcool, la dépression, l'impuissance, la vieillesse, la jalousie etc leur exploit ultime résidant dans le fait de triompher des avatars humains de leur vie pour évoluer. Des héros abordables qui nous ressemblent, et qui par la même, nous « manipulent » ne nous permettant pas le moindre recul contrairement à un modèle idéalisé ou autre. (cf Roger Dadoun).

B.4 « La guerre du Pacifique », Emission La cinq / ARTE

ILLUSTRATION et naissance DE LA PROPAGANDE DU PENTAGONE VIA LA GUERRE DU PACIFIQUE

. PEARL HARBOR 1941-43

La population Américaine n'avait aucune conscience de cette guerre et de ce qu'enduraient leurs « BOYS » (GI'S). Du fait que le peuple ne se sentait pas concerné ne vivant ni danger, ni privation alimentaire contrairement aux BOYS, Roosevelt commanda à John Ford de fausses séquences filmées de cette guerre pour la leur faire réaliser et les impliquer.

Mais, l'aspect carton pâte de ces maquettes peu convaincantes, amènera le Président et le général Marshall à décider pour la 1^{ère} fois, d'envoi de réalisateurs et de cameramen avec l'armée sur les port avions lors de conflits pour plus de réalisme. Au départ pour ne pas décourager les vocations, ces films dépeignent une vie cool de soldat à bord où les seuls risques sont « les coups de soleil ».

Contre le Japon, les Médias US coopéreront, par exemple, en ne donnant plus de bulletins météo ou tronqués pour éviter toute info à l'ennemi.

Roosevelt prendra des mesures contre toute personne d'origine nippone (même née aux USA) les parquant dans des camps et la propagande médiatique anti-nippone ira bon train. On les accusera par exemple : « *d'orienter leurs plans de tomates pour indiquer la direction de Pearl Harbor aux pilotes japonais,...* ». Et ce jusqu'à l'autocréation du 442^e régiment par ces Américains Japonais qui s'inscrira comme le corps le plus décoré de l'histoire américaine.

. BATAILLE DE L'ÎLE DE TARAWA

Il faudra attendre cette bataille, pour que le réalisme de la guerre commence enfin avec les premières images de corps de soldats, de bulldozers les ensevelissant en masse.

La propagande et les campagnes médiatiques martèlent pour inciter les femmes à quitter leur foyer et à aller travailler dans les industries que : « La victoire est entre leurs mains » ; « Fabriquer une bombe est aussi facile que de préparer un sauté de veau », etc

L'Etat commande des projections aux réalisateurs de films de propagande comme « *Fighting Ladies* » pour motiver et améliorer la production des ouvrières dans les usines. Ainsi, elles voient les avions et armes qu'elles ont construits en action ce qui augmentera la productivité par cette valorisation de leur travail.

DÈS 43

Des campagnes de désinformation de l'ennemi se mettent en place ainsi que des campagnes de propagande contre ces femmes dans l'armée décrites comme « *légères, masculines voire lesbiennes, de mauvaise vie, ...* ».

À SAÏPAN

Roosevelt engage alors les plus grands publicitaires et les rédacteurs des grandes agences new yorkaises pour rendre la guerre plus acceptable auprès de l'opinion publique. Il leur impose ce qu'il appelle une « *réalité restreinte* » :

« Pas d'agonisants ni de mourants, ne montrer aucun objet personnel sur les champs de bataille, ni de casques des morts etc ». Mais, leurs caméras devront s'attarder plutôt sur les « retours de tous leurs boys aux usa ». (// avec les principales images divulguées par le gouvernement américain sur les retours de la guerre en Irak aujourd'hui évitant les cercueils & co)

La propagande repart de plus belle, jouant sur la peur, pour que les Américains se dessaisissent de tout lors des collectes pour les besoins du matériel de guerre : « *Avec une pelle, nous fabriquons 4 grenades* » etc

Pour motiver les futurs GI'S, on envoie des stars (Rita Hayworth, Lana Turner,...). On active un patriotisme exacerbé (ex : film « *la belle aventure patriotique* »). On leur vend « *les aventures du bout du monde, l'exotisme, les plages de rêves,...* » et non le cauchemar de la réalité du Pacifique : « *Un Enfer sur terre et sur mer* » bien caché par les médias pour ne pas risquer de freiner le grand BOOM ECONOMIQUE aux USA à ce moment là !

Le fameux caméraman Bill Genahost oeuvrera activement pour la propagande à Hiroshima surtout.

Nota - Films 1 à 8

Films issus du documentaire sur Opération Hollywood, de Maurice Ronai & Emilio Pacull pour Arte

C.1 The green Berets



A la fin des années 60, l'engagement américain au Vietnam est sujet à de nombreuses controverses. Face au sentiment d'hostilité grandissant de la population vis-à-vis du conflit, Hollywood s'abstient de filmer une guerre de plus en plus impopulaire, à une exception notable près : Les Bérets verts. Après avoir combattu les peaux rouges sur des Km de celluloid, l'éternel cow-boy John Wayne décide d'affronter les "rouges" tout court. L'acteur, très conservateur, est, en effet, totalement convaincu de la légitimité de l'intervention en Asie. Il écrit donc personnellement, en décembre 1965, au Président Johnson pour lui faire part de son désir de réaliser un film soutenant l'engagement des troupes américaines au Vietnam. Le Président des Etats-Unis réagit très favorablement à ce courrier et incite le Pentagone à fournir une assistance pleine et entière au tournage du film. Après avoir imposé diverses révisions au scénario, les forces armées dérouleront le tapis rouge : l'équipe de tournage disposera de la base de "Fort Benning" en Géorgie, des dizaines d'hélicoptères seront fournis et même une section entière de soldats hawaïens sera spécialement détachée pour "jouer" les Vietnamiens. Alors que le coût total de ces "services" s'élève à plus d'un million de dollars, la société de production ne réglera qu'une facture symbolique d'un montant dérisoire : 18 000 dollars. Un membre du Congrès tentera de s'élever contre cette subvention déguisée, mais sa protestation ne sera suivie d'aucun résultat concret. John Wayne a accompli son devoir de citoyen, à l'écran, en revanche, le résultat se révèle consternant. Troquant les diligences contre des hélicoptères, les Indiens contre des Vietnamiens, John Wayne réalise une espèce de western manichéen, douteux mélange de patriotisme primaire et de racisme ordinaire. Symbole d'une Amérique réactionnaire, le film sera vilipendé par une très grande majorité de la critique cinématographique.

Extrait critique : " Les Bérets verts est, hélas, une oeuvre répugnante. A force d'ignorance, de parti pris raciste, d'absence de la plus élémentaire vérité, le scénario prend des allures de pastiche comique. "" (en 50 ans de cinéma américain, Jean-Pierre Coursodon, Bertrand Tavernier, éditions Nathan, 1995).

C.2 Apocalypse Now



Dès 1975, Francis Ford Coppola rencontre des responsables du Pentagone pour solliciter leur coopération. Ces derniers, soucieux de ménager la susceptibilité d'un cinéaste aussi prestigieux que Coppola, entamèrent des négociations ; mais la situation était, dès le départ, inextricable. Apocalypse now est l'exemple type du "show stopper" ; ce ne sont pas tant des points de détail qui posent problème (encore que de nombreux passages du scénario "choquèrent" les forces armées), mais l'intrigue elle-même. Pour le Pentagone, il était tout simplement impensable d'aider un film où un membre de l'armée se voyait ordonner de "terminate" (liquider) un officier. Le cinéaste choisit, alors, de partir tourner son film à l'étranger. Après avoir un temps songé à l'Australie, il se décida pour les Philippines, où l'armée locale lui fournit du matériel et des hommes. La suite des événements est connue, le tournage (pas moins de 238 jours !) sera cauchemardesque, à tel point que le cinéaste le qualifia lui-même de "sorte de Vietnam": budget largement dépassé, les décors détruits par un typhon, Martin Sheen - l'acteur principal - victime d'une crise cardiaque. Ce n'est qu'au bout de quatre ans, après un interminable montage, qu'Apocalypse now sort enfin sur les écrans. Opéra psychédélique, plongée surréaliste dans l'enfer du Vietnam, réflexion philosophique sur le mal, le film est l'un des sommets, rarement égalés, du cinéma de guerre. Acclamé par le public et la critique, Apocalypse now se verra récompensé par une Palme d'Or au Festival de Cannes.

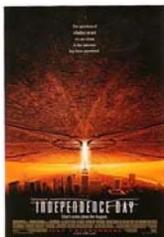
C.3 Crimson Tide



Si le producteur Jerry Bruckheimer entretient dans l'ensemble d'excellentes relations avec le Pentagone, ce dernier refusa pourtant de collaborer au tournage d'USS Alabama (Crimson Tide).

Certes le scénariste eut la permission de visiter une base sous-marine, de s'entretenir avec des officiers pour se documenter, mais la coopération s'arrête là. USS Alabama (Crimson Tide) est l'exemple type du "show stopper" ; ce ne sont pas tant des points de détail (erreurs techniques, légères licences artistiques) qui posent problème, mais le sujet même du film, dans ce cas une mutinerie. Officiellement, la marine n'a jamais eu affaire à une mutinerie à bord de l'un de ses navires. Le système est censé être infaillible ; un officier surentraîné, forcément discipliné, est tout simplement incapable d'un quelconque acte de rébellion. L'équipe du film a donc du reconstituer entièrement l'intérieur d'un sous-marin en studio. Et le porte-avion que l'on voit dans le film n'appartient pas à la flotte américaine, mais à la marine française ; il s'agit du Foch.

C.4 Independence Day



Le 4 juillet, jour oh combien symbolique de la fête nationale américaine, les Etats-Unis, une fois de plus, sauvent le monde. Exaltation de la grandeur de la nation américaine, patriotisme exacerbé ; à priori, tout porte à croire que l'on a affaire à un produit entièrement soutenu par le Pentagone. Pourtant ce n'est pas le cas, Independence day a été réalisé sans aucune aide des forces armées. Certes, le scénario fut lu par divers responsables, mais tous émirent de sérieuses réserves. De nombreux aspects de l'histoire posaient problème : le fait que les véritables héros du film soient des civils et non des militaires, que ce soit le Président qui mène personnellement l'attaque finale contre les "aliens", qu'un pilote de l'armée américaine vive avec une strip-teaseuse, que le mythe de Rosewell soit présenté comme un fait exact, etc. Cette liste d'objections est loin d'être exhaustive. Malgré tout, le scénariste ne tint que très peu compte de ces observations et n'apporta que de légères modifications au script initial. Un tel "refus d'obéissance" eut été difficilement imaginable quelques années auparavant, mais grâce aux effets spéciaux (la plupart des avions F16 que l'on voit à l'écran ont été reproduits numériquement ou sont des modèles réduits) le film pouvait très bien être réalisé sans l'aide des forces armées.

Face à la mauvaise volonté des producteurs, le Pentagone refusa donc de collaborer, décision qu'il devait par la suite amèrement regretter ; le film remporta un succès planétaire. L'ère du numérique allait-elle mettre fin à la dépendance d'Hollywood vis-à-vis du Pentagone ?

Philip Strub, le responsable des relations avec le cinéma au Ministère de la Défense à Washington, en était à l'époque convaincu. Son analyse s'avéra inexacte ou tout du moins prématurée.

Pour l'instant, emprunter le matériel des forces armées s'avère bien plus économique que de le reproduire à l'aide d'images de synthèse ; les cinéastes continuent donc de solliciter le soutien du Pentagone. Roland Emmerich le premier ; son dernier long métrage en date Le Jour d'après (The Day After Tomorrow), sorti en 2004, a bénéficié, cette fois, de la coopération des forces armées.

C.5 Black Hawk Down



La Chute du faucon noir (Black Hawk Down) est l'un de très rares films de guerre relatant l'histoire d'une défaite. S'inspirant largement de la désormais anthologique scène d'ouverture d'Il faut sauver le soldat Ryan (Saving private Ryan), le film ultra réaliste étale crûment sur grand écran des combats particulièrement sanglants.

En dépit de ces deux éléments, le Pentagone décida de soutenir pleinement le film (fourniture, notamment, de 8 hélicoptères de combat, les fameux Black Hawk du titre original, et mise à disposition de 100 soldats, durant tout le tournage au Maroc). Car si La Chute du faucon noir (Black Hawk Down) ne dissimule rien des horreurs de la guerre, le film - dans un même mouvement - se livre à une apologie des forces spéciales américaines. L'immense courage dont elles font preuve durant l'opération transcende d'une certaine façon la défaite. Certes, il n'y a pas de véritable victoire, mais la cause est noble et l'échec sera glorieux. Les hauts responsables politiques et militaires apprécient particulièrement cette ode à l'héroïsme des troupes américaines. Le Président George W. Bush et le Secrétaire à la Défense Donald Rumsfeld assistèrent même à la première du film.

C.6 Pearl Harbor



Tora ! Tora ! Tora ! relatait le plus fidèlement possible l'attaque du 7 décembre 1941.

Le film de Michael Bay, au contraire, ne cesse de déformer les faits. A la décharge du cinéaste il convient de préciser qu'il n'a jamais prétendu réaliser un documentaire historique ; son but premier était de raconter une histoire d'amour ayant pour cadre l'attaque de Pearl Harbor.

Malgré tout, dès lors qu'un événement historique est reconstitué sur grand écran, le spectateur est en droit d'attendre un minimum de véracité. La liste des erreurs grossières du film serait trop longue à établir, mais voici tout de même quelques exemples : le porte-avions Arizona fut atteint après plus de vingt minutes de bombardements, ici il est immédiatement touché ; l'héroïne - qui se trouve à Hawaii - suit en direct, par le biais d'une radio, le raid mené par le pilote Doolittle sur le Japon, or les technologies de l'époque étaient tout simplement incapables de transmettre une communication sur une si longue distance ; gardons le meilleur pour la fin : la scène ridicule où l'on voit le Président Roosevelt, handicapé moteur, s'extirpant dans une geste de rage de son fauteuil roulant ...

Le Pentagone, particulièrement sensible à l'authenticité des faits exposés, a pourtant collaboré pleinement au tournage (conseils techniques, aide logistique, fourniture de matériel) et même à la promotion de ce long métrage (un porte-avions fut spécialement affrété à Hawaii pour la première du film ...). Si les forces armées ont accepté de fermer les yeux, c'est parce qu'elles étaient persuadées que le film permettrait d'éveiller l'intérêt des Américains pour cette période, de ranimer leur patriotisme. L'Histoire avec un grand H ne faisait vraiment pas le poids face à cette stratégie de communication. Cette tactique se révéla particulièrement payante. Une étude commandée par le producteur Disney montra qu'à la sortie du film la couverture médiatique de l'attaque de Pearl Harbor fut trois fois plus importante qu'au moment de la célébration de son cinquantième anniversaire ...

C.7 Wings



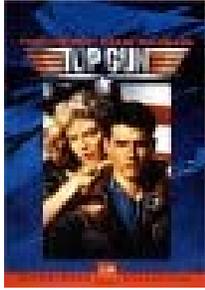
Pour sa première collaboration avec Hollywood, l'armée de l'air ne ménagera pas ses efforts. Le temps d'un très long tournage, pas moins de 9 mois, elle mit à la disposition de l'équipe des pilotes professionnels, des dizaines d'avions et des milliers de membres du contingent pour la figuration. Jamais film de guerre - américain ou de toute autre nationalité - n'avait bénéficié d'une collaboration aussi poussée. A l'écran, le résultat s'avère époustouflant. Les spectaculaires et acrobatiques combats aériens atteignent un tel niveau de réalisme que de nombreux spectateurs (même encore aujourd'hui) sont persuadés que le cinéaste a utilisé des images d'archives de la Première Guerre Mondiale alors qu'il n'en est rien.

Le monumental Wings (Ailes), doté d'un budget de 2 millions de dollars (une somme colossale pour l'époque) ouvre la voie au cinéma de "preparedness" (des films réalisés durant les années 30 et 40, qui préparaient l'opinion publique à une nouvelle entrée en guerre en exaltant l'héroïsme des combattants américains). La guerre y est, en effet, présentée "sous son meilleur jour" ; l'occasion ou jamais de faire preuve de courage, de participer à une belle et grande aventure. D'ailleurs, à l'époque, les joutes aériennes et viriles de Wings (Ailes) favorisèrent grandement le recrutement de l'armée de l'air. Le film remporta un immense succès public et fut récompensé, lors de la toute première cérémonie, par l'Oscar du meilleur film.

C.8 Top Gun

BY ROGER EBERT / May 16, 1986

Sunday TIMES



L'exemple type de coopération entre Hollywood et le pentagone est le Film Top Gun expliqué dans le reportage « Opération Hollywood » :

« ... Après plusieurs années de séparation dues à la guerre du Vietnam, Hollywood et le Pentagone se réconcilient au début des années 80. A l'heure du tournage de Top Gun ce divorce n'est plus qu'un lointain et mauvais souvenir, les relations entre l'usine à rêves et les forces armées sont de nouveau au beau fixe. Lorsque les producteurs Don Simpson et Jerry Bruckheimer rencontrent pour la première fois les responsables du Pentagone pour présenter leur projet, pas une seule ligne du scénario n'a encore été rédigée. Peu importe : l'aéronavale, qui a besoin de redorer son image auprès du public, est immédiatement séduite. Une fois le script finalisé et après avoir imposé quelques changements, l'aéronavale déploiera d'énormes moyens : accès à la base aérienne de Miramar, à deux porte-avions (l'un pour les extérieurs, l'autre pour les intérieurs), mise à disposition de pilotes professionnels, d'une petite flotte d'avions de chasse F-14 dont un seul exemplaire vaut à lui tout seul la modique somme de 37 millions de dollars ! L'ensemble de ces services ne sera facturé qu'un peu plus d'un million de dollars. Un gros investissement que les forces armées ne regretteront nullement. Ce long clip tapageur entièrement à la gloire des F-14 et de leurs pilotes se hisse très rapidement au sommet du box-office. Avec Top Gun, sorte de Wings des années 80, les pilotes de chasse deviennent des icônes branchées et glamour ; le public jeune, première cible visée, est conquis. Ce vaste "publi-reportage" vantant les mérites de l'aéronavale – "Navy is not just a job, it's an adventure", comme le rappelle opportunément une affiche entraperçue dans le film – remplira parfaitement sa mission ; les demandes d'engagement monteront en flèche. L'engouement sera tel que certains propriétaires de cinéma mettront même leurs halls à la disposition des recruteurs... »

Source Sunday Times (à la sortie du films en 1986)

"In the opening moments of "Top Gun," an ace Navy pilot flies upside down about 18 inches above a Russian-built MiG and snaps a Polaroid picture of the enemy pilot. Then he flips him the finger and peels off.

It's a hot-dog stunt, but it makes the pilot (Tom Cruise) famous within the small circle of Navy personnel who are cleared to receive information about close encounters with enemy aircraft. And the pilot, whose code name is Maverick, is selected for the Navy's elite flying school, which is dedicated to the dying art of aerial dogfights.

The best graduate from each class at the school is known as "Top Gun." And there, I think, you have the basic materials of this movie, except, of course, for three more obligatory ingredients in all movies about brave young pilots: (1) the girl, (2) the mystery of the heroic father and (3) the rivalry with another pilot. It turns out that Maverick's dad was a brilliant Navy jet pilot during the Vietnam era, until he and his plane disappeared in unexplained circumstances. And it also turns out that one of the instructors at the flying school is a pretty young brunet (Kelly McGillis) who wants to know a lot more about how Maverick snapped that other pilot's picture.

"Top Gun" settles fairly quickly into alternating ground and air scenes, and the simplest way to sum up the movie is to declare the air scenes brilliant and the earthbound scenes grimly predictable. This is a movie that comes in two parts: It knows exactly what to do with special effects, but doesn't have a clue as to how two people in love might act and talk and think.

Aerial scenes always present a special challenge in a movie.

There's the danger that the audience will become spatially disoriented.

We're used to seeing things within a frame that respects left and right, up and down, but the fighter pilot lives in a world of 360-degree turns. The remarkable achievement in "Top Gun" is that it presents seven or eight aerial encounters that are so well choreographed that we can actually follow them most of the time, and the movie gives us a good secondhand sense of what it might be like to be in a dogfight.

The movie's first and last sequences involve encounters with enemy planes. Although the planes are MiGs, the movie provides no nationalities for their pilots. We're told the battles take place in the Indian Ocean, and that's it. All of the sequences in between take place at Top Gun school, where Maverick quickly gets locked into a personal duel with another brilliant pilot, Iceman (Val Kilmer). In one sequence after another, the sound track trembles as the sleek planes pursue each other through the clouds, and, yeah, it's exciting. But the love story between Cruise and McGillis is a washout.

It's pale and unconvincing compared with the chemistry between Cruise and Rebecca De Mornay in "Risky Business," and between McGillis and Harrison Ford in "Witness" - not to mention between Richard Gere and Debra Winger in "An Officer and a Gentleman," which obviously inspired "Top Gun." Cruise and McGillis spend a lot of time squinting uneasily at each other and exchanging words as if they were weapons, and when they finally get physical, they look like the stars of one of those sexy new perfume ads. There's no flesh and blood here, which is remarkable, given the almost palpable physical presence McGillis had in "Witness." In its other scenes on the ground, the movie seems content to recycle old clichés and conventions out of countless other war movies.

Wouldn't you know, for example, that Maverick's commanding officer at the flying school is the only man who knows what happened to the kid's father in Vietnam? And are we surprised when Maverick's best friend dies in his arms? Is there any suspense as Maverick undergoes his obligatory crisis of conscience, wondering whether he can ever fly again? Movies like "Top Gun" are hard to review because the good parts are so good and the bad parts are so relentless. The dogfights are absolutely the best since Clint Eastwood's electrifying aerial scenes in "Firefox." But look out for the scenes where the people talk to one another

D.1 Liste des sites internet consultés

Université de tous les savoir section cinéma

http://www.canal-u.com/canalu/sommaire_chaine.php?chaine_id=1&vHtml=1&vSelection

Alias CIA BAIT

<http://sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/news/a/2003/08/28/state1702EDT0147.DTL>

La CIA et le pentagone enrôle Hollywood

http://www.vredessite.nl/andernieuws/2002/week3031/07-24_hollywood.html

Livre sur le contrôle du pentagone sur hollywood

<http://www.operationhollywood.org/>

Alias et the agency

<http://www.theage.com.au/articles/2002/03/26/1017089532299.html?oneclick=true>

The Agency

<http://www.hollywood.com/news/detail/article/1091452>

Company of Spies, CIA's Operation to Hollywood

<http://www.fas.org/irp/news/1999/10/2611-101499-idx.htm>

Hollywood, le Pentagone et Washington : les trois acteurs d'une stratégie Globale

<http://www.diploweb.com/p9sarmant1.htm>

Hollywood cannot save the CIA

http://www.aim.org/media_monitor/A278_0_2_0_C

Hollywood : The propaganda machine

<http://www.disinfo.com/archive/pages/article/id2263/pg1/>

Les sujets traités dans les films ou les séries sont-ils réels ?

<http://wbritton53.home.att.net/fact.htm>

Voice Of america (réseau voltaire)

<http://www.reseauvoltaire.net/article15746.html>

Les acteurs de l'Intelligence Community

<http://www.intelligence.gov/1-members.shtml>

Special effects in « Gladiator » powered by platform's LSF Technology

<http://www.hoise.com/primeur/00/articles/monthly/AE-PR-11-00-81.html>

Walter Lippmann

<http://fr.wikipedia.org/>

<http://abbonati.ilmanifesto.it/Quotidiano-archivio/23-Marzo-2005/art105.php3>

<http://freeflight.cockpit.be/car11/ext03.html>

D.2 Contenu de l'article : Le terrorisme anticipé par Hollywood ?

Cinéma - Travelling arrière sur ces « films catastrophes » parfois étonnamment prémonitoires

Pierre LE BLAVEC (attaché parlementaire au Sénat. Auteur de *L'Encyclopédie des films politiques*)

Les terribles événements qui se sont déroulés, à partir du 11 septembre 2001, en direct sur tous les écrans de télévision des Etats-Unis, avaient déjà connu quelques décennies auparavant leurs « avant-premières » — sneak previews — dans les cinémas ou vidéoclubs du monde entier.

Films d'anticipation sortis tout droit de l'imagination fertile des scénaristes hollywoodiens, devenus depuis « films cultes » ou « séquences prémonitoires », scénarios improbables, scènes impensables de catastrophes devenues depuis prophétiques, atmosphère de terreur et de panique, débris d'acier et de béton, gravats et couvertures de cendre ... personne, désormais, ne peut regarder ces images de fiction sans penser un instant qu'elles ont tristement pris corps quelques années après le tournage, un beau mardi d'automne, lorsque les deux tours jumelles du World Trade Center se sont écroulées comme un jeu de cartes.

Car, en mettant soigneusement bout à bout les « rushes » des différents films sélectionnés, on obtient quasiment heure par heure, le déroulement des journées tragiques de l'année passée.

1 - L'hyperréalisme impressionnant des films catastrophes anglo-saxons

Mêlant astucieusement le probable et l'impossible pour mieux rendre réel le fantastique, certains films peuvent être mis en perspective au regard des conséquences des attentats du 11 septembre 2002. Voici donc un petit échantillon de scénarios de cauchemar où la réalité annoncée a depuis été soumise à la fiction pensée, le pire ayant fini par arriver ...

En prenant simultanément comme cible, le triple symbole de la puissance financière américaine (World Trade Center, New York), de l'autorité militaire (Pentagone, Washington) et du pouvoir politique (Maison-Blanche, Washington), les terroristes « kamikazes » ont conjugué en une seule fois, la mise en pratique du pire des scénarios-catastrophe : celui de faire se crasher quatre avions de ligne - avec à leur bord passagers et équipage - sur des bâtiments symboliques, à l'heure de l'arrivée au travail de milliers d'autres individus.

2 - L'attaque aérienne des avions terroristes détournés sur les Twin Towers de New-York

Sur un scénario de Stirling Silliphant, inspiré de deux romans intitulés *The Tower* (Richard Martin Stern) et *The Glass Inferno* (Thomas N. Scortia et Frank M. Robinson), le film *The Towering Inferno* (*La Tour infernale*, John Guillermin, Etats-Unis, 1974, 164 min). Le sapeur-pompier Michael O'Hallorhan (Steve McQueen) et l'architecte Doug Roberts (Paul Newman) tentent par tous les moyens de sauver les otages du feu bloqués aux derniers étages de la tour.

On ne peut que penser aux corps qui, dans une ultime tentative, sautent des fenêtres - telles des virgules dans le vide - pour échapper désespérément aux explosions et aux flammes.

La réalisation très efficace du premier épisode de la trilogie *Die Hard* (*Piège de Cristal*, John Mc Tiernan, Etats-Unis, 1988, 127 min), sur un scénario de Jeb Stuart tiré du roman de Roderick Thorp, nous présente l'inspecteur new-yorkais John McClane (Bruce Willis) venu rejoindre sa femme Holly (Bonnie Bedelia) dont il est séparé, dans l'espoir de se réconcilier avec elle pour les fêtes de Noël à Los Angeles.

Au Nakatomi plaza, grande tour de verre et siège de la compagnie pour laquelle elle travaille, son patron M. Takagi donne une soirée en l'honneur de ses employés.

Au même moment, une douzaine de terroristes, menés par Hans Gruber (Alan Rickman), s'infiltrèrent dans l'immeuble de prestige et bouclent tous les accès de sortie.

Fermement décidés à repartir avec les 600 millions de dollars en bons négociables enfermés dans les coffres de la compagnie, l'ensemble du personnel est pris en otage hormis John McClane, passé inaperçu mais fermement décidé à contrecarrer leur plan par tous les moyens. Héros malgré lui, une lutte sanglante s'engage ...

Sept ans plus tard, des scènes extraordinaires d'explosions du Bonwit Teller department store, situé à la base d'un immense gratte-ciel de New York marquent l'esprit du spectateur dans *Die Hard 3 : with a Vengeance* (*Une Journée en enfer*, John McTiernan, Etats-Unis, 1995, 131 min). Sur un scénario de Jonathan Hensleigh et Roderick Thorp, et avec un sous-titre prémo-nitoire - « It's boomtime in the big apple » - le lieutenant John McClane (Bruce Willis) affronte avec Zeus Carver (Samuel L. Jackson), le terroriste allemand Simon Peter Gruber (Jeremy Irons), frère du précédent, qui a décidé de faire régner la terreur dans les rues new-yorkaises déflagrations après déflagrations.

3 - L'urgence d'une protection militaire de Manhattan

Conçu sur un scénario de Lawrence Wright et Menno Meyjes, *The Siege* (*Couvre-Feu*, Edward Zwick, Etats-Unis, 1998, 115 min) raconte l'histoire d'un agent du FBI, Anthony Hubbard (Denzel Washington), qui tente d'enrayer une vague d'attentats terroristes islamistes sur New York.

Avec l'aide de son adjoint Samir Nazhde (Sami Bouajila) d'origine libanaise, et d'Elise (Annette Bening), agente de la CIA, ils luttent pour défendre les valeurs de la démocratie américaine face à l'Armée en charge de l'ordre public sur décision du président des Etats-Unis.

Car pour arriver à ses fins et maintenir l'état de siège sur Brooklyn, le général en chef William Devereaux (Bruce Willis) aura recours à des méthodes contraires aux droits de l'homme.

Certains dialogues écrits trois ans avant les attentats contre les Twin Towers laissent songeurs. Ainsi, alors que les conseillers du président se réunissent pour prendre des déci-sions, l'un d'eux s'exclame : « Mes-sieurs, il va falloir sortir vos atlas ».

Pire encore, Elise, l'agente de la CIA, explique clairement à Anthony Hubbard, l'agent du FBI que « Le cheikh - responsable des attentats - était notre allié et il s'est retourné contre nous, mais il faut les com-prendre, on les a aidés et puis on les a laissés tomber ».

4 - Le Bio-terrorisme

Quelques jours après les attentats, l'envoi aux médias et au Congrès américain de lettres empoisonnées par le bacille anthrax, à l'origine de la maladie du charbon sous forme cutanée ou pulmonaire, rappelle étrangement - de la Floride à Washington - un épisode de la célèbre série britannique *The Avengers* (*Chapeau melon et bottes de cuir*).

En effet, malicieusement intitulé *You'll Catch Your Death : Aka Atishoo, Atishoo ... All Fall Down (A Vos Souhails !, épisode n°10 de la 7ème session, 52 min, diffusé le 16 octobre 1968 sur la chaîne anglaise ITV)*, le scénario élaboré par Jeremy Burnham et R. Paul Dickson nous présente un facteur (Douglas Blackwell) circulant en Rolls Royce, distribuant successivement des courriers nominatifs dans la boîte aux lettres de célèbres oto-rhino-laryngologues londoniens.

Victimes pré-sélectionnées à travers le monde, les docteurs Camrose (Hamilton Dyce), Padley (Willoughby Gray) et Herrick (Andrew Laurence) reçoivent leur lettre, l'ouvrent et étouffent si fort qu'ils en meurent. Lorsqu'on retrouve les enveloppes sur les lieux du crime, elles sont désespérément vides. Il s'agit en réalité de la vengeance d'un scientifique dénommé Glover (Fulton Mackay) qui a décidé d'utiliser le virus de la grippe, biologiquement renforcé, comme une arme fatale en l'adressant par « lettres mortelles ».

A une plus grande échelle et sur un scénario de Laurence Dworet et Robert Roy Pool, le film *Outbreak (Alerte, Wolfgang Petersen, Etats-Unis, 1995, 127 min)* raconte les efforts conjugués du colonel Sam Daniels (Dustin Hoffman), responsable de l'Institut de Recherche médicale de l'US Army, et de son ex-femme, le docteur Robby Keough (Rene Russo) du Centre de contrôle des Epidémies pour contenir tant bien que mal, l'infection virale aérienne qui s'est abattue par contagion sur une petite ville de province des Etats-Unis.

L'armée américaine impose médicalement la quarantaine et civilement la loi martiale. Tout ceci n'aurait-il pas un petit air de « déjà vu » ?

5 - US Military Defense cherche « screenwriters » et « spin doctors » désespérément ...

Après les attaques terroristes, par moralisme et par pudeur pour les familles des victimes, les studios d'Hollywood prennent aussitôt conscience que les pires prophéties ne sont désormais pas loin de la réalité et que les spectateurs sont encore sous le choc d'images réelles.

Ils décident de s'autocensurer en annulant la sortie de films-catastrophe, en revoyant ceux en cours de tournage pour gommer en urgence les références au terrorisme, aux avions qui explosent, aux immeubles qui s'effondrent.

Enfin, des projets sont purement et simplement annulés comme *World War III*, le film de Jerry Bruckheimer où les villes de San Diego et Seattle sont détruites par une bombe nucléaire. Il en va de même pour *Nose Bleed* où Jackie Chan aurait du jouer le rôle d'un laveur de carreau qui démasque un complot visant à détruire le World Trade Center !

5 - Décrypter les scénarios d'anticipation des films hollywoodiens

Quelques semaines après les événements du 11 septembre, l'Institute for Creative Technologies (ICT) de l'université de Californie du Sud (USC) organisait, le 9 octobre 2001 avec le soutien du Pentagone, une série de séminaires avec des scénaristes hollywoodiens. Coordonnés par le général Kenneth Bergquist, les scénaristes Steven E. De Souza (*Die Hard, Piège de Cristal ; Die Hard 2, 58 minutes pour vivre*) et David Engelbach (série télévisée MacGyver), le réalisateur Joseph Zito (*Delta Force One : the Lost Patrol, Invasion USA, Missing in Action, Portés disparus*) devaient imaginer des scénarios d'attaques terroristes et mettre au point d'éventuelles répliques.

Le film espéré n'a pas tardé à arriver sur les tous les écrans des salles de cinéma du monde entier. Avec un scénario de politique-fiction de Paul Attanasio et Daniel Pyne tiré d'un récent roman à succès de Tom Clancy, le film de Phil Alden Robinson intitulé *The Sum of All Fears (La Somme de toutes les peurs, Etats-Unis, 2002, 124 min)* plonge le spectateur dans le spectre de la guerre nucléaire. Sous-titré « 27.000 nuclear weapons, one is missing », ce quatrième volet cinématographique des aventures de l'agent de la CIA, Jack Ryan, a bénéficié du concours technique de la CIA et du Pentagone. L'intrigue donne froid dans le dos ...

Alors que le président russe vient de décéder, un groupe terroriste néonazi décide de jouer sur les tensions entre les Etats-Unis et la Russie et s'empare d'une bombe atomique, retrouvée par hasard dans le désert de Syrie après avoir été abandonnée, en 1973, par un avion israélien durant la guerre de Kippour.

Les terroristes la font exploser sur Grozny, anéantissant ainsi la capitale tchétchène au nom du gouvernement russe. Afin de faire la lumière sur les derniers événements, le directeur de la CIA, Bill Cabot (Morgan Freeman) engage les services de Jack Ryan (Ben Affleck), jeune recrue spécialiste de la Russie.

Selon ce dernier, les principaux responsables ne sont pas les autorités russes, mais bien des terroristes qui espèrent provoquer la panique générale et relancer la défunte Guerre Froide.

Leur prochaine cible est la ville américaine de Baltimore où doit se dérouler le Superbowl — la finale de football américain — et auquel assistera le personnel de la CIA et de la Maison Blanche.

Le monde sera finalement sauvé du chaos par la coopération des présidents américain Fowler (James Cromwell) et russe Nemeroy (Ciaran Hinds).

Dans la bataille globale de la communication qui a suivi les événements du 11 septembre 2001, l'usage politique de tels films n'a pas longtemps tardé. En effet, l'attorney général John Ashcroft a spécialement attendu le lundi suivant le deuxième week-end d'exploitation du film pour annoncer publiquement de Moscou, l'arrestation du terroriste Abdullah al-Mujahir — de son vrai nom José Padilla —, lié au réseau Al-Qaida de Ben Laden.

6 -« Si tu veux connaître la réalité, prépare par imitation la fiction »

Demander aux cinéastes des studios d'Hollywood, voire aux romanciers de « techno-thriller » (Tom Clancy, Maud Tabachnik, Chuck Palahniuk, William Diehl) d'imaginer la lutte antiterroriste, c'est accepter de reconnaître pour les services de renseignement et de contre-terrorisme que ces metteurs de scène de la fiction perçoivent par empirisme ce que les experts n'imaginent même pas pour la réalité de demain.

Fort étrangement, cette méthode d'investigation et de prospection - bookish researcher - a déjà fait l'objet d'une intrigue de film d'espionnage puisque dans le film de Sydney Pollack, *Three Days of the Condor* (*Les Trois Jours du Condor*, Etats-Unis, 1975, 117 min), Joseph Turner (Robert Redford) travaille dans une cellule de la CIA où il épluche les romans d'espionnage étrangers pour découvrir d'éventuels scénarios ...

Entre réalité et virtualité, entre interprétation sources de possibles et imagination rimant avec prémonition, il ne nous reste plus qu'à savoir qui sera le réalisateur principal du prochain épisode. Nostradamus, peut être ...

D.3 La CIA à travers les conflits (source La 5 / ARTE et leurs sites internet/INA/ Marc Dugain « La malédiction d'Edgar »)

1941 Pearl Harbor

Le 7 décembre 1941, le Japon attaque par surprise les Etats-Unis. Ses avions détruisent une grande partie de la flotte américaine ancrée à Pearl Harbor.

Les services secrets américains ont été incapables de prévoir ce désastre. Pire, le FBI n'a pas pris au sérieux les avertissements d'un agent double soviétique leur annonçant l'opération. Peu de temps après son entrée à la Maison-Blanche, le Président Harry Truman tire les leçons de l'attaque japonaise contre Pearl Harbor et décide de créer la CIA en 1947. C'est un camouflet pour le FBI et son puissant directeur, J. Edgar Hoover, qui se voient interdire toute autorité en matière de renseignements stratégiques. Langley, Virginie, à une vingtaine de kilomètres de Washington. C'est ici que se trouve le quartier général de la CIA. Chargée du contre-espionnage extérieur, il lui est interdit d'opérer sur le territoire des Etats-Unis, qui reste le domaine réservé du FBI.

Truman avait placé la CIA sous l'autorité directe du Président des Etats-Unis, mais l'agence allait très vite lui échapper et devenir le seul service chargé de mener des activités spéciales clandestines et des "opérations subversives à l'étranger".

Les statuts de la CIA, à sa création, étaient pourtant clairs : juste recueillir, trier, coordonner, évaluer des informations. Intervenir là où la diplomatie s'avère insuffisante et l'action militaire contre-indiquée.

En 1943, Allen Dulles, futur directeur de la CIA, s'était rendu en Suisse pour entamer des négociations secrètes avec des dignitaires nazis. Plusieurs criminels de guerre seront employés par la CIA dès 1945. Avocat réputé de Wall

Street, Dulles avait pour principal client le groupe pétrolier Standard Oil, une des rares compagnies qui avait continué à faire des affaires avec les Nazis pendant la guerre.

Dès son arrivée à la tête de la CIA en 1953, les opérations spéciales et secrètes vont se multiplier sans discontinuer.

1961-72 Operation Phenix – Vietnam

Quelques mois après l'assassinat de John F. Kennedy, Lyndon Johnson avait remis en question le plan de retrait des conseillers militaires américains du Vietnam envisagé par le président disparu. A un général impatient, il avait déclaré : Faites-moi élire, et vous l'aurez, votre fichue guerre".

En août 1964, la CIA monte une fausse attaque nord-vietnamienne contre un navire de guerre américain dans le golfe du Tonkin. Cette agression fabriquée de toutes pièces livre à Johnson un prétexte pour multiplier par dix le nombre de soldats américains qui combattent en Asie du Sud-Est, et commencer ses bombardements contre le Vietnam du Nord.

Si les "activités" américaines dans cette région datent du début des années 1950, la nation la plus puissante et la plus riche du monde use de tout son arsenal militaire (excepté la bombe atomique) pour venir à bout d'un mouvement révolutionnaire nationaliste qui s'est développé dans un petit pays à population majoritairement rurale.

Au Vietnam se met en place l'Opération Phénix.

La CIA est chargée d'appliquer purement et simplement un programme d'assassinats ciblés de civils : enseignants, médecins, cadres, pour paralyser le pays. Des équipes spéciales sont formées par des instructeurs américains de la CIA. William Colby, le responsable de la CIA qui dirigeait l'opération, sera nommé quelques années plus tard directeur de l'agence.

Durant toute la guerre du Vietnam, le Laos et le Cambodge, contre lesquels les Etats-Unis ne furent pas officiellement en guerre, ont été les cibles d'incessantes attaques aériennes et d'innombrables massacres perpétrés par les troupes américaines.

La guerre la plus longue dans laquelle les Etats-Unis se sont impliqués fait des millions de morts vietnamiens et américains. Le caractère cinglant de la défaite américaine est à l'origine d'une crise morale sans précédent dans tout le pays.

1963 Dallas Assassinat de John Kennedy

John F. Kennedy ne sait plus comment faire pour neutraliser Allen Dulles et la CIA. L'agence est en train de devenir un état dans l'état. Toutes les tentatives pour renverser Castro ont échoué, mais Allen Dulles, devenu incontrôlable, mène une campagne de propagande qui attribue à Kennedy tous les échecs de la CIA, depuis le ratage de la Baie des cochons.

John F. Kennedy décide de réduire les pouvoirs de la CIA et de se séparer de son puissant patron, Allen Dulles, qui est forcé à donner sa démission.

Kennedy, en présence de Dulles, nomme comme directeur John Mc Cone, un petit homme effacé, discret. Allen Dulles est furieux contre ce qu'il appelle son "limogeage". Il était depuis dix ans l'incarnation même de la CIA.

Au lendemain de l'assassinat de John F. Kennedy en 1963, son frère, Bob, se précipite chez John Mc Cone, le nouveau directeur de la CIA, et ne lui pose qu'une question : "Est-ce que la CIA a assassiné mon frère ?"

La commission Warren est chargée par le nouveau président Lyndon Johnson de faire toute la lumière sur l'assassinat de Kennedy.

Mais curieusement, l'enquête est confiée à Allen Dulles, alors que Kennedy et lui se haïssaient et qu'il lui devait d'avoir perdu son poste. Quelques mois plus tard, le juge Warren rend ses conclusions, en présence de Lyndon Johnson : Il n'y a eu aucun complot et Lee Harvey Oswald a agit seul.

1972 Washington – Watergate

L'Opération « Chaos », qui débute sous Johnson et ira en s'amplifiant sous son successeur, Richard Nixon, vise les "gauchistes", les "subversifs", tous accusés d'être manipulés par des puissances étrangères.

Plus de dix mille américains, professeurs, étudiants, journalistes, hommes politiques, sont espionnés, surveillés, mis sur écoute, par la CIA depuis des années. Des unités spéciales de renseignement effectuent des cambriolages, des perquisitions, ouvrent le courrier de citoyens dont le seul crime consiste à être en désaccord avec la politique de leur gouvernement, notamment au Vietnam.

Le 17 juin 1972, en pleine campagne présidentielle, cinq hommes sont appréhendés alors qu'ils s'introduisent dans l'immeuble du Watergate. Déguisés en plombiers, ces anciens agents de la CIA ont été chargés par Richard Nixon d'inspecter les locaux du parti démocrate.

Nixon, qui entame sa campagne pour sa réélection, est persuadé d'avoir étouffé le scandale du Watergate.

Tous les sondages le donnent gagnant avec une confortable avance. Mais pris à la gorge par deux journalistes du Washington Post, Nixon demande à Richard Helms, directeur de la CIA, de faire pression sur le FBI pour qu'il abandonne l'enquête. Et de le couvrir en disant que les dossiers ont été saisis à la demande de la CIA, ce que Helms refuse.

1979 Iran

Jimmy Carter accède au pouvoir en 1977 avec la ferme intention d'effacer les années noires de la CIA, et d'en finir avec les opérations clandestines et les coups bas.

Carter nomme à la tête de l'agence l'Amiral Stansfield Turner. Ils ont fait leurs études ensemble à l'Académie Militaire de la Marine. Turner est détesté à l'intérieur de la CIA. Il a, un an plus tôt, témoigné au Congrès contre les abus de l'agence dans les années soixante.

Jimmy Carter, dès son entrée à la Maison Blanche, accorde son pardon aux objecteurs de conscience de la guerre du Vietnam, puis fait du Proche-Orient la priorité des priorités. Après treize jours de négociations à Camp David un traité de paix séparée est signé entre Israël et l'Egypte.

Mais c'est en Iran que Carter va essayer son premier échec, le plus cinglant. A la mi-août 1978, la CIA avait donné au Président Carter des informations totalement erronées sur l'Iran, affirmant que ce pays n'était pas dans une situation révolutionnaire, ni même pré-révolutionnaire.

L'Ayatollah Khomeini, exilé en France, à Neauphles le Château, préparait depuis des mois la révolution islamique, et annonçait son intention de renverser le régime féodal du Chah d'Iran, installé au pouvoir par la CIA vingt-cinq ans plus tôt.

Richard Helms, l'ancien directeur de la CIA limogé par Nixon pour avoir refusé de mentir sur le Watergate, est ambassadeur des Etats-Unis à Téhéran. Depuis sa participation en 1953 au coup d'Etat qui avait renversé Mossadegh, il était devenu un intime du Chah, dont il avait formé et encadré la police secrète.

En 1979 l'Ayatollah Khomeini est de retour en Iran. Le Chah, lâché par les Etats-Unis, exilé, meurt d'un cancer un an plus tard.

1989 Fin de l'URSS

Les Soviétiques vont se laisser entraîner dans cette course folle au surarmement. Dix années de guerre en Afghanistan les laisseront exsangues.

Robert Gates, à la CIA, fournit tout au long de la présidence Reagan des informations extrêmement exagérées sur la puissance soviétique, poussant la Maison Blanche dans son incapacité à anticiper l'effondrement de l'Union Soviétique.

C'est le nouveau Président George Bush qui assistera à l'effondrement de l'Union Soviétique dirigée par Michael Gorbatchev.

En novembre 1989, la chute du mur de Berlin prépare la réunification de l'Allemagne. Les uns après les autres, les anciennes démocraties populaires chassent les régimes communistes. C'est la fin de la guerre froide.

La CIA, devenue inutile, oisive, sans pouvoir, a perdu son unique ennemi, sa raison de vivre.

2001 New York

Aux élections présidentielles de 2000, George Bush Junior remporte de justesse la course à la Maison Blanche.

Il est alerté par la CIA : Oussama Ben Laden menace maintenant directement les Etats-Unis. En mars 2001, deux mois plus tard, une commission gouvernementale publie un rapport de 150 pages qui se termine par ces mots : " Un assaut direct contre les citoyens américains, sur le sol américain, causant la mort et la destruction, paraît vraisemblable. Face à cette menace, notre nation n'a aucune structure gouvernementale cohérente ".

Malgré les menaces de plus en plus précises, le combat que se livrent la CIA et le FBI ne cesse pas. Les rivalités et la rétention d'informations continuent. Le chef du FBI prévient ses agents : " On ne partage aucune information avec la CIA ".

En février 2001, Israël avertit la CIA :

" Des terroristes vont pirater un ou des avions de ligne et s'en servir comme armes ". Le Roi Abdallah de Jordanie, le Président Moubarak, puis le Chancelier Gerhard Schroeder transmettent au Pentagone la même information : " Une attaque aura lieu prochainement sur le sol américain, dans laquelle des avions seraient impliqués ".

Le 11 septembre 2001 George W. Bush entame cinq semaines de vacances dans son ranch au Texas ; à 8 heures 47 son conseiller reçoit un appel. Une des 2 tours du World Trade Centre vient d'être percutée par un avion de ligne.

D.4 Les acteurs de l'Intelligence Community

<http://www.intelligence.gov/1-members.shtml>

Except for the Central Intelligence Agency, intelligence offices or agencies are components of cabinet departments with other roles and missions. The intelligence offices/agencies, however, participate in Intelligence Community activities and serve to support the other efforts of their departments.

The **Central Intelligence Agency (CIA)** has all-source analytical capabilities that cover the whole world outside US borders. It produces a range of studies that cover virtually any topic of interest to national security policymakers. CIA also collects intelligence with human sources and, on occasion, undertakes covert actions at the direction of the President. (A covert action is an activity or activities of the US Government to influence political, economic, or military conditions abroad, where it is intended that the US role will not be apparent or acknowledged publicly.)

Three major intelligence agencies in the **Department of Defense (DoD)** - the **National Security Agency (NSA)**, the National Reconnaissance Office (NRO), and the National Geospatial-Intelligence Agency (NGA) - absorb the larger part of the national intelligence budget. NSA is responsible for signals intelligence and has collection sites throughout the world. The NRO develops and operates reconnaissance satellites. The NGA prepares the geospatial data - ranging from maps and charts to sophisticated computerized databases - necessary for targeting in an era dependent upon precision guided weapons. In addition to these three agencies, the Defense Intelligence Agency (DIA) is responsible for defense attaches and for providing DoD with a variety of intelligence products. Although the Intelligence Reform Act provides extensive budgetary and management authorities over these agencies to the Director of National Intelligence, it does not revoke the responsibilities of the Secretary of Defense for these agencies.

The State Department's Bureau of Intelligence and Research (INR) is one of the smaller components of the Intelligence Community but is widely recognized for the high quality of its analysis. INR is strictly an analytical agency; diplomatic reporting from embassies, though highly useful to intelligence analysts, is not considered an intelligence function (nor is it budgeted as one).

The key intelligence functions of the **Federal Bureau of Investigation (FBI)** relate to counterterrorism and counterintelligence. The former mission has grown enormously in importance since September 2001, many new analysts have been hired, and the FBI has been reorganized in an attempt to ensure that intelligence functions are not subordinated to traditional law enforcement efforts. Most importantly, law enforcement information is now expected to be forwarded to other intelligence agencies for use in all-source products.

The intelligence organizations of the four military services (Air Force, Army, Navy, and Marines) concentrate largely on concerns related to their specific missions. Their analytical products, along with those of DIA, supplement the work of CIA analysts and provide greater depth on key technical issues.

The Homeland Security Act provided the Department of Homeland Security (DHS) responsibilities for fusing law enforcement and intelligence information relating to terrorist threats to the homeland. The Information Analysis and Infrastructure Protection Directorate in DHS participates in the inter-agency counterterrorism efforts and, along with the FBI, has focused on ensuring that state and local law enforcement officials receive information on terrorist threats from national-level intelligence agencies.

The Coast Guard, now part of DHS, deals with information relating to maritime security and homeland defense.

The Energy Department analyzes foreign nuclear weapons programs as well as nuclear non-proliferation and energy-security issues. It also has a robust counterintelligence effort.

The Department of the Treasury collects and processes information that may affect US fiscal and monetary policies. Treasury also covers the terrorist financing issue.

D.5 Article France Amérique, 11/09/02

11 septembre 2002 : Un anniversaire de réflexion

Cinéma - Travelling arrière sur ces « films catastrophes » parfois étonnamment prémonitoires

Le terrorisme anticipé par Hollywood ?

Les terribles événements qui se sont déroulés, à partir du 11 septembre 2001, en direct sur tous les écrans de télévision des Etats-Unis, avaient déjà connu quelques décennies auparavant leurs « avant-premières » — sneak previews — dans les cinémas ou vidéoclubs du monde entier.

Films d'anticipation sortis tout droit de l'imagination fertile des scénaristes hollywoodiens, devenus depuis « films cultes » ou « séquences prémonitoires », scénarios improbables, scènes impensables de catastrophes devenues depuis prophétiques, atmosphère de terreur et de panique, débris d'acier et de béton, gravats et couvertures de cendre ... personne, désormais, ne peut regarder ces images de fiction sans penser un instant qu'elles ont tristement pris corps quelques années après le tournage, un beau mardi d'automne, lorsque les deux tours jumelles du World Trade Center se sont écroulées comme un jeu de cartes.

Car, en mettant soigneusement bout à bout les « rushs » des différents films sélectionnés, on obtient quasiment heure par heure, le déroulement des journées tragiques de l'année passée.

1 - L'hyperréalisme impressionnant des films catastrophes anglo-saxons

Mêlant astucieusement le probable et l'impossible pour mieux rendre réel le fantastique, certains films peuvent être mis en perspective au regard des conséquences des attentats du 11 septembre 2002. Voici donc un petit échantillon de scénarios de cauchemar où la réalité annoncée a depuis été soumise à la fiction pensée, le pire ayant fini par arriver ...

En prenant simultanément comme cible, le triple symbole de la puissance financière américaine (World Trade Center, New York), de l'autorité militaire (Pentagone, Washington) et du pouvoir politique (Maison-Blanche, Washington), les terroristes « kamikazes » ont conjugué en une seule fois, la mise en pratique du pire des scénarios-catastrophe : celui de faire se crasher quatre avions de ligne - avec à leur bord passagers et équipage - sur des bâtiments symboliques, à l'heure de l'arrivée au travail de milliers d'autres individus.

2 - L'attaque aérienne des avions terroristes détournés sur les Twin Towers de New-York

Sur un scénario de Stirling Silliphant, inspiré de deux romans intitulés *The Tower* (Richard Martin Stern) et *The Glass Inferno* (Thomas N. Scortia et Frank M. Robinson), le film *The Towering Inferno* (La Tour infernale, John Guillermin, Etats-Unis, 1974, 164 min). Le sapeur-pompier Michael O'Hallorhan (Steve McQueen) et l'architecte Doug Roberts (Paul Newman) tentent par tous les moyens de sauver les otages du feu bloqués aux derniers étages de la tour.

On ne peut que penser aux corps qui, dans une ultime tentative, sautent des fenêtres - telles des virgules dans le vide - pour échapper désespérément aux explosions et aux flammes.

La réalisation très efficace du premier épisode de la trilogie *Die Hard* (Piège de Cristal, John Mc Tiernan, Etats-Unis, 1988, 127 min), sur un scénario de Jeb Stuart tiré du roman de Roderick Thorp, nous présente l'inspecteur new-yorkais John McClane (Bruce Willis) venu rejoindre sa femme Holly (Bonnie Bedelia) dont il est séparé, dans l'espoir de se réconcilier avec elle pour les fêtes de Noël à Los Angeles.

Au Nakatomi plaza, grande tour de verre et siège de la compagnie pour laquelle elle travaille, son patron M. Takagi donne une soirée en l'honneur de ses employés.

Au même moment, une douzaine de terroristes, menés par Hans Gruber (Alan Rickman), s'infiltrèrent dans l'immeuble de prestige et bouclent tous les accès de sortie.

Fermement décidés à repartir avec les 600 millions de dollars en bons négociables enfermés dans les coffres de la compagnie, l'ensemble du personnel est pris en otage hormis John McClane, passé inaperçu mais fermement décidé à contrecarrer leur plan par tous les moyens. Héros malgré lui, une lutte sanglante s'engage ...

Sept ans plus tard, des scènes extraordinaires d'explosions du Bonwit Teller department store, situé à la base d'un immense gratte-ciel de New York marquent l'esprit du spectateur dans Die Hard 3 : with a Vengeance (Une Journée en enfer, John McTiernan, Etats-Unis, 1995, 131 min). Sur un scénario de Jonathan Hensleigh et Roderick Thorp, et avec un sous-titre prémo-nitoire – « It's boomtime in the big apple » - le lieutenant John McClane (Bruce Willis) affronte avec Zeus Carver (Samuel L. Jackson), le terroriste allemand Simon Peter Gruber (Jeremy Irons), frère du précédent, qui a décidé de faire régner la terreur dans les rues new-yorkaises déflagrations après déflagrations.

3 - L'urgence d'une protection militaire de Manhattan

Conçu sur un scénario de Lawrence Wright et Menno Meyjes, The Siege (Couvre-Feu, Edward Zwick, Etats-Unis, 1998, 115 min) raconte l'histoire d'un agent du FBI, Anthony Hubbard (Denzel Washington), qui tente d'enrayer une vague d'attentats terroristes islamistes sur New York.

Avec l'aide de son adjoint Samir Nazhde (Sami Bouajila) d'origine libanaise, et d'Elise (Annette Bening), agente de la CIA, ils luttent pour défendre les valeurs de la démocratie américaine face à l'Armée en charge de l'ordre public sur décision du président des Etats-Unis.

Car pour arriver à ses fins et maintenir l'état de siège sur Brooklyn, le général en chef William Devereaux (Bruce Willis) aura recours à des méthodes contraires aux droits de l'homme.

Certains dialogues écrits trois ans avant les attentats contre les Twin Towers laissent songeurs. Ainsi, alors que les conseillers du président se réunissent pour prendre des décisions, l'un d'eux s'exclame : « Mes-sieurs, il va falloir sortir vos atlas ».

Pire encore, Elise, l'agente de la CIA, explique clairement à Anthony Hubbard, l'agent du FBI que « Le cheikh - responsable des attentats - était notre allié et il s'est retourné contre nous, mais il faut les comprendre, on les a aidés et puis on les a laissés tomber ».

4 - Le Bio-terrorisme

Quelques jours après les attentats, l'envoi aux médias et au Congrès américain de lettres empoisonnées par le bacille anthrax, à l'origine de la maladie du charbon sous forme cutanée ou pulmonaire, rappelle étrangement - de la Floride à Washington - un épisode de la célèbre série britannique The Avengers (Chapeau melon et bottes de cuir).

En effet, malicieusement intitulé You'll Catch Your Death : Aka Atishoo, Atishoo ... All Fall Down (A Vos Souhaits !, épisode n°10 de la 7ème session, 52 min, diffusé le 16 octobre 1968 sur la chaîne anglaise ITV), le scénario élaboré par Jeremy Burnham et R. Paul Dickson nous présente un facteur (Douglas Blackwell) circulant en Rolls Royce, distribuant successivement des courriers nominatifs dans la boîte aux lettres de célèbres oto-rhino-laryngologues londoniens.

Victimes pré-sélectionnées à travers le monde, les docteurs Camrose (Hamilton Dyce), Padley (Willoughby Gray) et Herrick (Andrew Laurence) reçoivent leur lettre, l'ouvrent et éternuent si fort qu'ils en meurent. Lorsqu'on retrouve les enveloppes sur les lieux du crime, elles sont désespérément vides. Il s'agit en réalité de la vengeance d'un scientifique dénommé Glover (Fulton Mackay) qui a décidé d'utiliser le virus de la grippe, biologiquement renforcé, comme une arme fatale en l'adressant par « lettres mortelles ».

A une plus grande échelle et sur un scénario de Laurence Dworet et Robert Roy Pool, le film Outbreak (Alerte, Wolfgang Petersen, Etats-Unis, 1995, 127 min) raconte les efforts conjugués du colonel Sam Daniels (Dustin Hoffman), responsable de l'Institut de Recherche médicale de l'US Army, et de son ex-femme, le docteur Robby Keough (Rene Russo) du Centre de contrôle des Epidémies pour contenir tant bien que mal, l'infection virale aérienne qui s'est abattue par contagion sur une petite ville de province des Etats-Unis.

L'armée américaine impose médicalement la quarantaine et civilement la loi martiale. Tout ceci n'aurait-il pas un petit air de « déjà vu » ?

5 - US Military Defense cherche « screenwriters » et « spin doctors » désespérément ..

Après les attaques terroristes, par moralisme et par pudeur pour les familles des victimes, les studios d'Hollywood prennent aussitôt conscience que les pires prophéties ne sont désormais pas loin de la réalité et que les spectateurs sont encore sous le choc d'images réelles.

Ils décident de s'autocensurer en annulant la sortie de films-catastrophe, en revoyant ceux en cours de tournage pour gommer en urgence les références au terrorisme, aux avions qui explosent, aux immeubles qui s'effondrent.

Enfin, des projets sont purement et simplement annulés comme World War III, le film de Jerry Bruckheimer où les villes de San Diego et Seattle sont détruites par une bombe nucléaire. Il en va de même pour Nose Bleed où Jackie Chan aurait du jouer le rôle d'un laveur de carreau qui démasque un complot visant à détruire le World Trade Center !

5 - Décrypter les scénarios d'anticipation des films hollywoodiens

Quelques semaines après les événements du 11 septembre, l'Institute for Creative Technologies (ICT) de l'université de Californie du Sud (USC) organisait, le 9 octobre 2001 avec le soutien du Pentagone, une série de séminaires avec des scénaristes hollywoodiens. Coordonnés par le général Kenneth Bergquist, les scénaristes Steven E. De Souza (Die Hard, Piège de Cristal ; Die Hard 2, 58 minutes pour vivre) et David Engelbach (série télévisée MacGyver), le réalisateur Joseph Zito (Delta Force One : the Lost Patrol, Invasion USA, Missing in Action, Portés disparus) devaient imaginer des scénarios d'attaques terroristes et mettre au point d'éventuelles répliques.

Le film espéré n'a pas tardé à arriver sur les tous les écrans des salles de cinéma du monde entier. Avec un scénario de politique-fiction de Paul Attanasio et Daniel Pyne tiré d'un récent roman à succès de Tom Clancy, le film de Phil Alden Robinson intitulé The Sum of All Fears (La Somme de toutes les peurs, Etats-Unis, 2002, 124 min) plonge le spectateur dans le spectre de la guerre nucléaire. Sous-titré « 27.000 nuclear weapons, one is missing », ce quatrième volet cinématographique des aventures de l'agent de la CIA, Jack Ryan, a bénéficié du concours technique de la CIA et du Pentagone. L'intrigue donne froid dans le dos ...

Alors que le président russe vient de décéder, un groupe terroriste néonazi décide de jouer sur les tensions entre les Etats-Unis et la Russie et s'empare d'une bombe atomique, retrouvée par hasard dans le désert de Syrie après avoir été abandonnée, en 1973, par un avion israélien durant la guerre de Kippour.

Les terroristes la font exploser sur Grozny, anéantissant ainsi la capitale tchéchène au nom du gouvernement russe. Afin de faire la lumière sur les derniers événements, le directeur de la CIA, Bill Cabot (Morgan Freeman) engage les services de Jack Ryan (Ben Affleck), jeune recrue spécialiste de la Russie.

Selon ce dernier, les principaux responsables ne sont pas les autorités russes, mais bien des terroristes qui espèrent provoquer la panique générale et relancer la défunte Guerre Froide.

Leur prochaine cible est la ville américaine de Baltimore où doit se dérouler le Superbowl — la finale de football américain — et auquel assistera le personnel de la CIA et de la Maison Blanche.

Le monde sera finalement sauvé du chaos par la coopération des présidents américain Fowler (James Cromwell) et russe Nemeroy (Ciaran Hinds).

Dans la bataille globale de la communication qui a suivi les événements du 11 septembre 2001, l'usage politique de tels films n'a pas longtemps tardé. En effet, l'attorney général John Ashcroft a spécialement attendu le lundi suivant le deuxième week-end d'exploitation du film pour annoncer publiquement de Moscou, l'arrestation du terroriste Abdullah al-Mujahir — de son vrai nom José Padilla —, lié au réseau Al-Qaida de Ben Laden.

6 - « Si tu veux connaître la réalité, prépare par imitation la fiction »

Demander aux cinéastes des studios d'Hollywood, voire aux romanciers de « techno-thriller » (Tom Clancy, Maud Tabachnik, Chuck Palahniuk, William Diehl) d'imaginer la lutte antiterroriste, c'est accepter de reconnaître pour les services de renseignement et de contre-terrorisme que ces metteurs de scène de la fiction perçoivent par empirisme ce que les experts n'imaginent même pas pour la réalité de demain.

Fort étrangement, cette méthode d'investigation et de prospection - bookish researcher - a déjà fait l'objet d'une intrigue de film d'espionnage puisque dans le film de Sydney Pollack, Three Days of the Condor (Les Trois Jours du Condor, Etats-Unis, 1975, 117 min), Joseph Turner (Robert Redford) travaille dans une cellule de la CIA où il épluche les romans d'espionnage étrangers pour découvrir d'éventuels scénarios ...

Entre réalité et virtualité, entre interprétation sources de possibles et imagination rimant avec prémonition, il ne nous reste plus qu'à savoir qui sera le réalisateur principal du prochain épisode. Nostradamus, peut être ...

Pierre LE BLAVEC *

* Pierre Le Blavec, attaché parlementaire au Sénat. Auteur de L'Encyclopédie des films politiques. IMPRIMER
Copyright (c) FA. 2000.

D.6 Walter Lippmann

Walter Lippmann, né à New-York, le 23 septembre 1889, mort le 14 décembre 1974, écrivain et homme politique américain. Ancien élève de Harvard, il est d'abord socialiste. Lors des élections présidentielles de 1912, il soutient Théodore Roosevelt et le parti progressiste. En 1916, il se rapproche de Woodrow Wilson. Il assiste ce dernier dans la rédaction de ses « Quatorze Points ». Il fait partie de la délégation américaine de la conférence de Paris, en 1919, et prend part à la constitution de la Société des Nations. Après la guerre, il devient rédacteur en chef du *New York Herald Tribune*. Il tient également une colonne syndiquée, *Today and Tomorrow*. Il s'oppose aussi bien à la guerre de Corée, à la guerre du Vietnam qu'au maccarthysme.

Dans deux de ses ouvrages, *Public Opinion* (1922) et *The Phantom Republic* (1925), il expose ses doutes sur la possibilité d'une vraie démocratie dans la société moderne.

Walter Lippmann (journaliste) s'inscrit comme l'instigateur des premiers systèmes de propagande américaine installés pour favoriser l'entrée en guerre (14-18) via son modèle de *mass mood – theory* ou Almond-Lippman consensus. (*exemple *1 au travers de la guerre en Irak et de la manipulation médiatique du peuple américain. Article de Dario Battistella, professeur de science politique à l'institut d'études politiques de Bordeaux*)

Ce travail fut mené à la "Wellington House" où se déroulaient des séances de brainstorming : on y développait les techniques qui devaient modifier l'opinion du peuple et l'amener à faire la guerre. Des "spécialistes" américains tels qu'Edward Bernays et Walter Lippman étaient de la partie. Lord Rothmere se servait du journal qu'il éditait pour tester leurs techniques du "social conditioning" sur le peuple. Au bout d'une période de test de six mois, ils constatèrent que 87% du public s'était fait une opinion à partir du journal, sans manifester de réflexion ou de critique personnelles. C'était ce qu'ils voulaient. Peu après, ils soumièrent la classe ouvrière anglaise à des techniques de propagande raffinées. Leur dessein était de convaincre ces ouvriers d'envoyer par milliers leurs fils à la mort. Du côté américain, le président Théodore Roosevelt (26ème président) disait dans son programme électoral de 1912 : *"Derrière le gouvernement visible siège un gouvernement invisible qui ne doit pas fidélité au peuple et ne se reconnaît aucune responsabilité. Anéantir ce gouvernement invisible, détruire le lien impie qui relie les affaires corrompues avec la politique, elle-même corrompue, tel est le devoir de l'homme d'Etat."*

D.7 Postface : La Propagande en France vue par le Réseau Voltaire

En première lecture, la propagande au cinéma à vu le jour avec les britanniques. Le cinéma était alors le lieu où se transmettaient les actualités et au début de la guerre de 14, les britanniques, après avoir montré de véritables images des soldats et du front on du, au début pour des raisons logistiques puis pour des raisons de propagande, montrer des images tournées en Angleterre où l'on montrait la supériorité des armes et des armées anglaise (en particulier la nouvelle arme le tank).

Les **Accords Blum-Byrnes** qui prévoyaient l'importation de films en provenance des États-Unis en contrepartie d'un appui économique sont considérés comme le point de départ d'une entreprise d'hégémonie culturelle.

Ces accords conclus entre la France et les États-Unis imposent un contingentement aux films américains importés en France. Après plus d'un an de négociation, ces accords sont signés le 28 mai 1946 à Washington par Léon Blum et James Byrnes, ils ouvrent largement l'accès aux salles en contrepartie d'une remise de dette et de l'ouverture d'un nouveau crédit pour la France.

Les films américains doivent donc passer dans les salles et certaines rumeurs prétendent que certains (tous?) films hollywoodiens, qui participaient au renforcement de la doctrine de "containment" (ou doctrine Truman voir ci-dessous), voyaient leur doublage sponsorisés par la CIA.

La doctrine Truman naît en 1947, et est la base de la politique États-Unienne contre le Bloc communiste durant la Guerre Froide. «Je crois, dit le Président Truman au Congrès en mars 1947, que les États-Unis doivent soutenir les peuples libres qui résistent à des tentatives d'asservissement (...). Je crois que nous devons aider les peuples libres à forger leur destin (...). Je crois que notre aide doit consister essentiellement en un soutien économique et financier. (...) de maintenir la liberté des États du monde et à les protéger de l'avancée communiste.»». Concrètement, la doctrine Truman, ou politique de « containment » (d'endiguement), repose sur une offre d'assistance militaire et financière de la part des États-Unis, s'adressant aux pays décidés à s'opposer aux pressions communistes

Sachant que la CIA et le pentagone applique toujours à la lettre les principes de **Richard Lippmann** dans le but de maximiser l'impact de la propagande (répétition et unicité du message, aucune contradiction n'est permise et la cible doit être noyé sous le message si possible sous différentes formes). Il semble normal de voir que certains fonds d'investissement (Carlyle par exemple) ont pris des parts dans les groupes de presse français (le Figaro revendu il y a peu et bientôt possiblement Marianne).

Il est à noter que la France n'utilise pas les mêmes ressorts que les États-Unis pour effectuer sa propagande. En effet pourquoi avoir à mettre en place toute une doctrine de propagande coûteuse quand on peut faire jouer la censure à tous les niveaux. A posteriori avec les visas d'exploitation et à priori par le jeu des aides financières données par le CNC.

Le Centre national de la cinématographie (ou CNC) est un établissement public à caractère administratif français, doté de la personnalité juridique et de l'autonomie financière, qui a été créé par la loi du 25 octobre 1946. Il est placé sous l'autorité du Ministère de la culture et de la communication. Contrairement à ce que semble vouloir affirmer la page "Historique" du site officiel du CNC, sa création n'est pas uniquement le produit des débats des années 30 sur la question de la réglementation de la production cinématographique par l'appareil d'Etat. En effet, le CNC est le continuateur direct du COIC mis en place par les autorités françaises et allemandes après la défaite de 1940. Plus de la moitié du personnel du CNC appartenait en effet au COIC dont les archives n'ont jamais été retrouvées. Les origines de l'intervention de l'Etat dans la production cinématographique en France sont donc toujours à la fois niées officiellement et sujettes à controverse. Les principales missions du Centre national de la cinématographie sont :

- la réglementation
- le soutien à l'économie du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia
- la promotion du cinéma et de l'audiovisuel et leur diffusion auprès de tous les publics
- la protection et la diffusion du patrimoine cinématographique