Les blockbusters américains, essai d'analyse idéologique d'un produit culturel mondialisé.

Franck Bousquet

▶ **To cite this version:**

Franck Bousquet. Les blockbusters américains, essai d'analyse idéologique d'un produit culturel mondialisé.. X° Colloque bilatéral franco-roumain, CIFSIC Université de Bucarest, 28 juin – 3 juillet 2003, Oct 2003. sic_00000663

HAL Id: sic_00000663

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000663

Submitted on 12 Oct 2003

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

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

Congrès International des Sciences de l'Information et de la Communication, Bucarest, 2003.

Franck Bousquet

École Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse (Toulouse II)

Les *blockbusters* américains, essai d'analyse idéologique d'un produit culturel mondialisé.

L'industrie cinématographique s'est affirmée, dès son apparition, en tant que pourvoyeuse de spectacles à vocation mondiale[1]. De fait, les entreprises américaines de ce secteur se sont rapidement organisées pour empêcher la concurrence étrangère sur leur territoire national (ainsi la constitution du premier trust en 1908 entraîna-t-elle l'adoption d'un sceau, délivré aux films par une commission de censure, composée d'associations oeuvrant à la sauvegarde des bonnes mœurs et de distributeurs, qui jugeait systématiquement les films européens immoraux, lesquels, par voie de conséquence, étaient refusés par les salles). Par la suite, les studios américains ont réussi à exporter leurs films partout dans le monde (d'abord à la faveur de la Première Guerre mondiale et de la chute de la production européenne, puis, dans les années vingt, grâce à la politique volontariste de William Hays, le premier patron de la nouvellement créée MPPDA[2], qui se transforma en commercial hollywoodien auprès des pays européens songeant alors à adopter des restrictions à l'importation). Ce mouvement vers l'exportation n'a cessé ensuite de croître, car, année après année, les marchés du reste du monde sont devenus de plus en plus nécessaires à la rentabilité des films américains. Tant et si bien qu'après la Seconde Guerre mondiale certains observateurs[3] se sont accordés pour penser que le contenu idéologique des grosses productions hollywoodiennes se résumait à un éloge du capitalisme, et surtout que toute référence nationale en était soigneusement gommée.

Aujourd'hui, un type de film appelé *blockbuster*[4]domine totalement l'industrie hollywoodienne. Ces productions, extrêmement coûteuses, ne peuvent être rentables que si

---

[1] Voir par exemple Glenn Myrent, " Les opérateurs Lumières à Chicago ", *Cahiers de la Cinémathèque n°22*, Editions Cinémathèque Française, automne 2002.

[2] La *Motion Picture Producers and Distibutors of America*, un groupe de pression fondé en 1922 pour défendre les intérêts des principaux studios hollywoodiens.

[3] À l'image de Thomas Guback qui conclut à la disparition des particularités idéologiques du cinéma hollywoodien classique dans un ouvrage intitulé *The international film industry, Western Europe and America since 45*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.

[4] Le terme " *blockbuster "* désigne les films américains bénéficiant d'un budget de production et de promotion très important (au moins supérieur à 50 millions de dollars) et qui, le jour de leur sortie nationale, sont

elles obtiennent un grand succès international. Elles sont donc entièrement pensées pour le marché mondial. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elles ne sont le plus souvent analysées que d'un point de vue économique, par des experts en marketing ou en gestion. Etonnés par l'absence d'intérêt généralement manifestée pour leur contenu, il nous a donc paru pertinent d'essayer d'en explorer le discours durant la dernière décennie du vingtième siècle.

Ainsi avons-nous isolé 51 films correspondant aux critères reconnus comme définissant le *blockbuster*. Chaque année, de 1991 à 2000, nous avons sélectionné tous les films classés dans les 20 premiers du box-office possédant un budget de production d'au moins 50 millions de dollars. Nous avons ensuite éliminé de cette liste les productions ouvertement destinées aux enfants afin de travailler sur un corpus plus raisonnable. Au final, nous nous sommes attelés à l'analyse de ceux dont les sujets comportaient un certain intérêt politique[5]. Nous n'affirmons pas que les films sélectionnés reflètent l'ensemble de la production américaine, ils sont uniquement les représentants des plus gros investissements des principales sociétés du secteur. Ils correspondent à ce que les spécialistes hollywoodiens estiment être des investissements rentables. Ce choix nous semble donc seulement témoigner d'une certaine tendance du cinéma hollywoodien majoritaire, il n'est qu'une étape d'un travail pour lequel le tâtonnement est un passage obligé.

Nous avons ensuite soumis ces films à une série de 5 questions :

1. À travers la première, nous avons cherché à déterminer les caractéristiques définissant les personnages importants de la fiction.
2. La seconde question concerne le nombre et la nature des problèmes que ces personnages ont à résoudre.
3. La troisième interroge les solutions envisagées et les raisons expliquant leur échec ou leur réussite.
4. Par la quatrième, nous avons essayé d'identifier le détenteur de la solution efficace et la légitimité au nom de laquelle il agit.
5. Enfin, la cinquième et dernière question nous a amené à décortiquer le mode de prise de décision valorisé.

De cette façon, nous avons obtenu une série de résultats tendant à démontrer qu'il existe un système politique et social idéal promu par les *blockbusters*. Par la suite, dans un soucis de discussion, nous avons juxtaposé certains des axes idéologiques à l'œuvre dans les *blockbusters* avec ceux qui gouvernent la politique de Washington.

La domination du fait technique.

---

distribués sur le territoire américain avec un minimum de 3 000 copies. Au départ réservées à la saison estivale, ces productions occupent aujourd'hui les écrans durant toute l'année. Certains historiens datent l'apparition de ces films du début des années soixante-dix, notamment avec la sortie du *Parrain* de Francis Ford Coppola. Pour être encore plus précis, nous ajouterons que, d'un point de vue stylistique, les *blockbusters* sont marqués par la recherche de scènes d'action spectaculaires, l'exacerbation de tout sentiment et la transformation de tout évènement en une situation de crise potentielle. Leur modèle artistique se situe donc du côté des films catastrophes et fantastiques qui se sont affirmés dans les années soixante-dix comme l'avenir du cinéma populaire.

Pour commencer, sans s'attarder sur cet aspect, il est aisé de remarquer que la plupart des films analysés possèdent une intrigue dont les enjeux scénaristiques sont réductibles à un problème posé en terme technique, ou sont résolus grâce à une solution techniquement définissable (83% du total des 51 films).

Pour mémoire, parmi les différents scénarios mis en scène, on rencontre : le dépôt d'une charge atomique sur une comète menaçant d'entrer en collision avec la Terre (*Armageddon, Deep Impact*) ; l'élaboration d'un virus informatique en vue d'enrayer une invasion extra-terrestre (*Independence Day*) ; le sauvetage par un robot d'un futur résistant à une dictature des machines (*Terminator II*) ; ou encore la préparation d'un remède contre une épidémie menaçant d'exterminer la population des Etats-Unis (*Alerte*).

Une autre originalité de ces films est constituée par la présence régulière en tête d'affiche de deux nouveaux types de personnage.

Durant plusieurs décennies deux professionnels ont occupé les écrans américains, le policier enquêteur et le spécialiste des agences gouvernementales. Ils ont succédé aux deux premiers héros de la culture populaire américaine désignés par leur activité professionnelle : le trappeur et le cow-boy. Le policier enquêteur est apparu au milieu des années 30 dans des films mettant en scène les hommes d'un FBI à peine institué[6]. Le spécialiste des agences gouvernementales est de création plus récente. Le succès, en 1962, de l'adaptation cinématographique de James Bond, le personnage romanesque de Ian Fleming, peut être considéré comme le point de départ de la multiplication exponentielle de ce genre de héros dans les quarante années suivantes. Mais, à la fin de la décennie soixante-dix, l'hégémonie du policier enquêteur et de l'expert des agences gouvernementales est battue en brèche par la mise en scène de deux nouveaux types de spécialistes dont la place s'est élargie tout au long des années quatre-vingt-dix, les scientifiques et les techniciens.

Steven Spielberg est l'un des chantres du héros scientifique, de *Les Dents de la Mer* (avec son expert en animaux marins) jusqu'à la série des *Jurassic Park* (mettant en scène un paléontologue et un mathématicien), en passant par *Les Aventuriers de l'Arche Perdue* (où Harrison Ford interprète un archéologue), ce type de personnage est récurrent dans l'ensemble de son cinéma. La complexité et le caractère scientifique des dangers affrontés sont deux des explications de la présence massive de ce genre de héros. Dans les *blockbusters* des années quatre-vingt-dix, on les retrouve entre autres dans *Stargate* (James Spader y est égyptologue), *Independence Day* (Jeff Goldblum y est mathématicien), *Godzilla* (Matthew Broderick y est biologiste), ou *Alerte* (Dustin Hoffman y est épidémiologiste).

Le technicien spécialisé est le second personnage original du cinéma des années quatre-vingt-dix. Sa figure archétypale est le foreur interprété par Bruce Willis dans *Armageddon*. Cependant il est autant reconnaissable dans les astronautes d'*Appollo 13* que dans les différents héros électroniciens et informaticiens qui occupent le devant de la scène dans tous les films adaptés des séries télévisée (*Mission Impossible*, *Perdus dans l'espace*, *Chapeau melon et bottes de cuir*, *Le Saint*, *Les Mystères de l'Ouest*). Sous une autre forme, c'est lui que l'on retrouve sous les traits du super héros Batman (mais aussi de *Judge Dredd* ou de *Demolition Man*, les deux derniers films à gros budget de la carrière de Sylvester Stallone), qui est filmé tout au long des années

---

[5] Afin d'être le plus rigoureux possible, nous avons choisi, dans un premier temps, de privilégier les films mettant en scène un homme politique ou un représentant important de l'État fédéral.

[6] Le désir de plaire à Edgar Hoover s'ajoutait alors à celui de faire oublier les scandales provoqués par les films de gangsters du début de la décennie.

quatre-vingt-dix comme un super professionnel de la lutte contre le crime beaucoup plus que comme un personnage doué de pouvoirs spéciaux.

Il est une autre particularité forte des individus mis en scène dans les *blockbusters*, la sujétion de leur personnalité à leur rapport au travail. Ainsi, significativement, les personnages issus d'une minorité ethnique, aujourd'hui très bien représentés dans le cinéma majoritaire, voient leur intégration sociale et leur statut (héros positif ou négatif) directement liées à la manière dont ils exercent leur profession. Systématiquement, les Afro-américains et les Hispaniques sans travail sont des délinquants, petits ou grands. En revanche, pour interpréter un rôle positif, ils doivent faire preuve d'une dévotion sans faille à la mission qu'ils ont choisi de remplir. Ils servent alors le bien public sans restriction.

De manière similaire, les méchants caractéristiques du cinéma des années quatre-vingt-dix, les tueurs en série et les terroristes, sont définis par un rapport au travail erratique.

Les tueurs en série, dont l'archétype est Hannibal Lecter dans *Le Silence des agneaux*, sont des passionnés qui refusent de mettre leur talent au service d'un travail efficace et qui préfèrent le meurtre comme grand œuvre. In fine, leur comportement est assimilable à celui d'artistes se laissant guider par l'inspiration au détriment de toute activité productive. Le rapprochement de l'art et du meurtre en série en dit long sur l'idéologie du travail développée dans les *blockbusters*.

De leur côté, les terroristes sont généralement des experts, de bons professionnels identiques aux employés des agences gouvernementales, mais qui ont perdu leur emploi et qui ont adopté une carrière délictueuse pour le profit (*Une journée en enfer*) ou par vengeance (*Etat de siège*). Dans les deux cas, c'est le rapport au travail qui est en jeu, et c'est lui qui détermine le degré de malfaisance du terroriste. S'il veut se venger ou récupérer son emploi (*Etat de siège*), il sera moins proche du Mal absolu que s'il ne désire que s'enrichir pour ne plus jamais avoir à travailler (*Speed* ou *Une journée en enfer*).

La société des experts.

Dans tous les films représentant le pouvoir politique produits durant les années quatre-vingt-dix, on rencontre un personnage primordial, le technicien conseiller du prince. Il peut avoir plusieurs spécialités : la science dans *Deep Impact*, l'espace dans *Armageddon* et son cortège d'experts de la NASA, la religion avec un prêtre conseillant le président Bill Clinton sur l'éthique dans *Contact*, ou bien les élections comme dans *City Hall* ou *Primary Colors*. Mais, in fine, il est toujours celui qui est à l'origine de l'ensemble des positions adoptées par l'homme politique. Sa compétence en fait un partenaire incontournable. La valeur de l'élu du peuple est alors directement liée à celle de ses conseillers. Que ceux-ci ne soient pas les meilleurs dans leur domaine et la crédibilité du dirigeant est entamée (*Armageddon, The Rock*). En revanche s'il sait se séparer des incompétents et recruter des spécialistes irréprochables, alors son lustre réapparaît (*Independence Day*). Néanmoins, l'homme politique ne bénéficie que très rarement d'une image positive. Il est en effet souvent envisagé comme un homme faible et veule, dont le seul objectif est de conquérir ou de conserver le pouvoir, quels que soient les moyens à employer.

Le seul type de dirigeant disposant des faveurs du cinéma des *blockbusters* est le président chef de guerre. Le modèle idéal du chef de l'État américain est alors incarné par un ancien militaire, spécialiste de la prise de décision dans l'urgence. Les deux films les plus hagiographiques de la décennie envers l'occupant de la Maison Blanche fonctionnent en effet sur ce schéma. *Independence Day* comme *Air Force One* mettent en scène

le président américain en tant que héros de la fiction. Dans les deux cas, s'il se comporte de manière exemplaire, il le doit à sa qualité d'ancien officier de l'armée, car les situations de crise auxquelles il est confronté lui permettent de mettre en œuvre ses compétences de soldat. Mais, même lorsque les présidents ne sont pas des vétérans, ils doivent se comporter comme tels pour avoir une image positive. Cela se produit par exemple dans *Le Président et Miss Wade*, dans *Meurtre à la Maison Blanche* ou dans *The Rock*, films dans lesquels le chef de l'Etat est finalement obligé de se comporter en guerrier, après maintes tergiversations, car sinon il n'accomplirait pas correctement sa mission.

Le dernier point important de ce survol des usages et des partis pris du cinéma commercial américain contemporain réside dans l'examen du type de prise de décision valorisée. Généralement, les choix auxquels sont confrontés les personnages possèdent une solution et une seule, toujours parée d'un vernis de rationalité. Ainsi existe-t-il le plus souvent une réponse juste, correcte et unique, entre les mains d'un spécialiste, le meilleur dans sa catégorie, qui de plus est pétri de la certitude de ses compétences et de l'infaillible validité de son action.

Il en résulte la mise en avant de l'inutilité du débat. Toute proposition alternative à celle incarnée par le héros expert est présentée au mieux comme une perte de temps et au pire comme une malhonnêteté. Dans le cinéma des *blockbusters*, un homme seul, sûr de ses qualités, est toujours plus efficace qu'une assemblée discutant de différentes options possibles. De manière significative, dans les deux films mettant en scène un président militaire (*Air Force One* et *Independence Day*), on trouve une violente critique de la discussion, stigmatisée pour son incapacité à mettre en oeuvre une solution valable. Dans *Air Force One*, par exemple, la vice-présidente et l'ensemble de l'état-major américain ne parviennent ainsi jamais à rendre un arbitrage utile au dénouement de la situation de crise que traverse le pays. Le président, en revanche, seul car pris en otage, fait toujours valoir ses compétences militaires à travers des actions qui ne se discutent pas et dont le succès vient démontrer la pertinence.

Les régimes politiques soumis aux décisions d'une assemblée législative sont alors généralement blâmés pour leur faiblesse. Dans *La Guerre des étoiles* : *Episode I*, l'Assemblée de la République est montrée comme un lieu livré aux manipulations, un endroit où la ruse et la duplicité règnent sans partage. La fragilité de ce type de gouvernement est finalement responsable de l'établissement d'un empire maléfique. *Gladiator* emprunte une voie similaire pour décrire le Sénat romain. Incapables de s'opposer aux volontés d'un dictateur, les membres de l'assemblée s'en remettent à un homme providentiel pour rétablir leurs prérogatives. Paraissant montrer la lutte contre le pouvoir absolu, ce film milite in fine pour la supériorité du gouvernement d'un seul, une fois encore incarnée par un chef de guerre. Le régime parlementaire est donc stigmatisé pour son incapacité à faire preuve des qualités essentielles à l'exercice d'un bon gouvernement : la compétence, la force et le courage.

Le modèle proposé au public par Hollywood dans les années quatre-vingt-dix est ainsi très normalisateur, car il implique une vision de la société contrainte par des contingences techniques et dominée par des experts détenteurs d'une solution unique pour chacun des problèmes présentés. Il s'agit d'un idéal tendant vers une certaine forme de technocratie dont les mamelles seraient la puissance et l'expertise.

Après ce rapide tour d'horizon de l'idéologie développée par les *blockbusters*, il est maintenant temps d'ouvrir la discussion en la rapprochant de certaines positions politiques observées à Washington. Il n'est pas question ici de conclure à l'influence d'une sphère sur l'autre (la politique sur celle des représentations ou inversement), mais simplement de remarquer qu'il peut exister des correspondances idéologiques entre les deux.

Méthodologiquement, on procédera à une simple juxtaposition entre certains grands axes de la politique de Washington, telle qu'elle est présentée par les médias mais aussi directement par ceux qui la conçoivent (Georges Bush et son entourage), et des expressions similaires que l'on peut reconnaître dans les représentations proposées par les *blockbusters*.

Manichéisme et unilatéralisme.

Dans le discours sur l'état de l'Union de Georges Bush en janvier 2002, pour la première fois, le président américain parle d'axe du mal. Cette expression, qui depuis a fait florès, semble démontrer la montée en puissance de la position de conseillers tels que Richard Perle ou Paul Wolfowitz, qui depuis des années militent pour une politique étrangère agressive fondée sur une dichotomie simple entre les pays malveillants et potentiellement dangereux et les Etats-Unis, porteurs d'un modèle de société à priori indépassable. D'un point de vue politique cela se traduit par un positionnement agressif envers les États susceptibles de menacer cet empire de la morale. Cela signifie aussi pour les Etats-Unis la revendication d'une légitimité à intervenir n'importe où dans le monde afin de faire triompher leur vision, y compris par une action violente pour construire ou reconstruire des nations[7] (*nation-building*).

Notons d'abord que ce discours n'est pas très éloigné des racines religieuses de la notion de destinée manifeste, si importante dans la pensée américaine[8]. On reconnaît en effet là l'idée puritaine d'une " cité sur la colline " entourée par les ténèbres et ayant pour mission de les éclairer. Cet idéal politique est présent dans tout le cinéma hollywoodien du siècle dernier. Des westerns épiques des années vingt[9], jusqu'aux films d'aventures des années cinquante, en passant par les adaptations des récits coloniaux britanniques des années trente, la destinée manifeste a toujours trouvé dans les productions californiennes un véhicule privilégié. Néanmoins, durant les années quatre-vingt-dix, la notion prend une direction particulière. Le manichéisme, toujours plus ou moins latent, atteint dans les *blockbusters* une ampleur singulière car la lutte est alors celle du Bien absolu contre le Mal absolu. Tous les dangers affrontés mettent en effet en jeu l'équilibre même de la société, quand ils ne menacent pas la planète d'anéantissement. Cette surenchère dans les périls justifiant les scénarios (des extra-terrestres prédateurs, des comètes destructrices ou des tueurs en séries messianiques) est d'ailleurs l'un des éléments de définition de ce cinéma superlatif.

L'unilatéralisme est une seconde particularité que les observateurs reconnaissent dans la position américaine. Il est vrai que les *think tanks* conservateurs aujourd'hui influents, tels que *l'American Enterprise Institute* ou le *Center for Security Policy*, développent dans leurs publications et leurs conseils une analyse de la situation mondiale qui justifie toujours une action unilatérale américaine, au détriment de tout accord ou compromis internationaux. La souveraineté de l'État américain est ainsi considérée comme unique, et surtout

---

[7] Le concept de *nation building*, rejeté par Bush durant sa campagne électorale est redevenu une option envisageable après les attentats du 11 septembre 2001.

[8] Ce qui n'est pas vraiment surprenant lorsque l'on connaît la proximité du président avec des groupes religieux chrétiens évangélistes, et notamment son amitié avec le pasteur Billy Graham et son fils Franklin qui a déjà présidé plusieurs offices à la Maison Blanche.

[9] En particulier *La Caravane vers l'Ouest* de James Cruze en 1923 et *Le Cheval de fer* de John Ford en 1924.

incomparable à celle de tout autre État au monde. Les Etats-Unis, non seulement peuvent, mais même doivent agir seuls pour ne pas être entravés par les attentes ou les faiblesses de leurs partenaires. Sans afficher systématiquement une position aussi extrême, il semble que Washington succombe parfois à ce type d'arguments. La diplomatie américaine, dans la préparation de la seconde Guerre du Golfe n'a ainsi pas fait grand cas de l'avis de la communauté internationale.

D'une manière très proche, le cinéma des *blockbusters* est quant à lui incapable de se figurer le monde autrement que comme américain. Les intérêts des Etats-Unis sont en effet immanquablement assimilés à ceux du reste de la planète. Un système alternatif ou des préoccupations différentes sont tout simplement inimaginables. Des films comme *Independence Day*, *Armageddon* ou *Deep Impact* montrent le monde comme une immense Amérique, dont le 4 juillet finit d'ailleurs par devenir le jour de la libération. Paul Verhoeven, avec la lucidité et l'acidité qui le caractérisent, met à nu ce phénomène qui imprègne une partie de la production américaine dans *Starship Troopers*, film de science-fiction décalé, mais qui utilise tous les ingrédients des *blockbusters*. Ainsi, dans le futur où l'action du film se déroule, le monde entier fonctionne sur le modèle de la société américaine. Cette incapacité à envisager l'autre différent de soi entraîne alors l'inflation grotesque des menaces justifiant le recours à la force. La vision des insectes géants et belliqueux de Verhoeven résume d'ailleurs mieux que tous les discours l'extrême difficulté du cinéma hollywoodien à concevoir une société qui ne soit pas américaine.

Culte de la puissance et mépris de la parole.

Le culte de la puissance et le mépris de la parole sont les corollaires de la volonté hégémonique d'un pays qui n'hésite désormais plus à se penser comme un empire devant préserver sa place dans le monde.

Ainsi, la guerre préventive, concept que l'on rencontre sous la plume de Paul Wolfowitz dès le début des années quatre-vingt-dix, se trouve-t-elle désormais inscrite dans le document de défense stratégique publié par le Pentagone en septembre 2002. Issue du courant néo-conservateur, cette idée, inenvisageable avant les attentats du 11 septembre 2001, est désormais devenue un point important de la doctrine étrangère de Washington. C'est en effet au nom de la puissance et de sa conservation qu'une guerre peut dorénavant être imaginée. Les Etats-Unis disposent d'une force militaire sans égale (la moitié des dépenses mondiales en la matière sont américaines), et c'est à ce titre que certains estiment qu'ils détiennent la légitimité de l'utiliser. Le politologue Robert Kagan, auteur de *La Puissance et les faiblesses*[10], est devenu une référence dans certains cercles de Washington. Son discours est simple et peut se résumer à la transformation d'une formule qu'il emprunte à l'auteur à succès John Gray:" *les Américains sont de Mars et les Européens de Vénus* ". Détenteur de la puissance, il est dans l'intérêt des Etats-Unis de l'utiliser et de la mettre en avant, alors que l'Europe ayant fait le choix de la protection sociale et de la négociation, il est dans son intérêt de minimiser les avantages du recours à la force.

Ce culte trouve dans les *blockbusters* des années quatre-vingt-dix une expression si évidente qu'il est presque même inutile de le mentionner. Dans nombres de films, la situation conflictuelle à l'origine du scénario se dénoue en effet grâce à l'intervention de la puissance technique, qui devient ainsi quasiment divinisée. Par ailleurs, il est significatif que les deux principaux messies mis en scène par ce cinéma soient, le premier un

---

[10] R. Kagan, *La puissance et la faiblesse : L'Europe et les Etats-Unis ont-ils encore un avenir commun ?*, Plon, Paris, 2003 pour la traduction française.

informaticien qui parvient à se transformer en un programme informatique (*Matrix*), et le second un enfant qui choisit d'utiliser ses dons de prescience pour devenir un pilote d'exception (*La Guerre des étoiles*: *Episode 1*).

La puissance technique et militaire devient en outre le signe d'élection qui fait des Etats-Unis les dépositaires du bonheur et de la sécurité mondiale. Dans *Independence Day*, toutes les contre-attaques ont pour siège les Etats-Unis et la victoire finale se déroule évidemment sous commandement américain. De manière encore plus évidente, dans *Armageddon*, *Deep Impact* ou *Mission Impossible II*, c'est la supériorité technique de la nation de l'Oncle Sam qui lui permet de sauver le monde.

L'unilatéralisme est un autre point de convergence entre Washington et Hollywood. Ainsi, la négociation internationale autour de la recherche d'armes de destruction massive en Irak s'est-elle soldée par le refus américain d'envisager la position de la majorité du Conseil de sécurité de l'ONU. Plutôt que de s'engager dans un débat contradictoire et de risquer une défaite, les Etats-Unis ont décidé d'intervenir sans consulter les Nations-Unies. En politique intérieure, il existe parfois la volonté de faire régner un climat similaire. Ainsi a-t-on tenté pendant plusieurs mois de stigmatiser toute contradiction, qu'elle vienne de la majorité républicaine ou de l'opposition démocrate, comme antiaméricaine, comme nuisant aux intérêts de la nation. Non seulement toute pensée différente est envisagée comme hérétique par certains idéologues, mais en outre, depuis le 11 septembre 2001, elle est désormais présentée comme relevant presque de la trahison. Cette haine du débat et de la négociation est aussi, nous l'avons déjà démontré, une constante des scénarios hollywoodiens.

En effet, toute assemblée débattant, qu'elle soit informelle ou représentation politique, est systématiquement ridiculisée pour son inefficacité, voire condamnée pour sa présumée malhonnêteté. Les députés sont toujours représentés comme des êtres veules, préférant débattre stérilement plutôt que de prendre les décisions qui s'imposent. Toute velléité de discussion est alors dévalorisée et opposée à l'action efficace (et souvent guerrière) d'un chef investi de tous les pouvoirs.

Par conséquent le bon choix est celui d'un seul, choisi pour son courage, sa compétence et sa puissance, les trois valeurs fondamentales de la politique selon Hollywood.

Contrairement à l'opinion générale qui voudrait que le cinéma américain commercial ne transmette rien d'autre que l'amour de l'argent et du succès, il nous est donc apparu que les films dominant le box-office possèdent une certaine cohérence idéologique et expriment une vision politique et sociale assez claire de l'idéal national américain. Il n'est en aucun cas question ici de faire des hypothèses sur le degré de pénétration dans la société américaine de cette vision nationale, pas plus que de mesurer l'intentionnalité politique des créateurs hollywoodiens, mais seulement de constater qu'une idéologie caractéristique d'un certain type de fiction et une pratique politique réelle se sont à un moment rencontrés.

La question découlant de cette constatation s'impose : l'idéologie décrite ici, que l'on identifie facilement aujourd'hui du fait de la visibilité des néo conservateurs, de leur provocation et des manières brutales de l'administration Bush, ne serait-elle pas l'une des composantes traditionnelles de l'esprit national américain, toujours présente de manière larvée, mais que l'on omet souvent de remarquer ? Le cinéma aurait ainsi seulement joué le rôle d'une caisse de résonance exprimant ce que les politiques de Washington n'osaient pas toujours formuler clairement avant le choc du 11 septembre 2001 …