

## CONCLUSIONS.

### PRESENTATIONS ET REPRESENTATIONS DU DROIT INTERNATIONAL DANS LES FILMS ET LES SERIES TELEVISEES

SERGE SUR

Invité par les organisateurs à présenter les conclusions de ce colloque passionnant, je me sens à la fois très honoré et très inférieur. Très honoré, parce que le colloque marque le cinquantième anniversaire du Centre de droit international de l'Université libre de Bruxelles, et que nous connaissons la créativité, la vitalité et l'apport à la pensée internationaliste de la doctrine belge. On le sait, la Belgique a toujours été très active et présente sur le plan international. Le fait qu'elle ne soit pas un grand Etat lui donne la distance nécessaire face aux intérêts, aux ambitions, aux passions et aux propagandes des grandes puissances. Elle se projette spontanément dans des espaces matériels et intellectuels qui débordent les cadres restreints d'Etats, si étendus soient-ils, dont l'autisme est la première tentation. En particulier, sa contribution à la construction européenne, comme sur un autre plan à la francophonie, transcende sa dimension géographique. L'apport de ses écrivains, poètes, peintres, musiciens, auteurs de bandes dessinées est immense, et le sujet même de notre colloque souligne l'importance culturelle du pays, culture qui est un grand ressort de l'influence internationale.

Ma première réaction lorsque j'ai reçu cette invitation, a été de me demander : pourquoi pas Tintin ? On aurait pu imaginer en effet que le colloque soit consacré au plus universel, au plus international des Belges, dont les aventures soulèvent beaucoup de problèmes liés au droit international. Pourquoi pas Tintin ? La question est à double détente. D'abord, le Centre de droit international doit beaucoup à Jean Salmon, qui est le quasi-contemporain de Tintin, éternellement jeune, symbole de la Belgique. On aurait donc pu les associer dans cette manifestation. Mais sans doute les organisateurs ont-ils préféré attendre le centième anniversaire de ces deux champions, et c'est le vœu que je me permets de formuler. Ensuite, « Pourquoi pas Tintin ? » renvoie également à un roman policier dont

Epreuves du 1er dec. 2014

le héros est Hercule Poirot détective, Belge lui aussi – *Pourquoi pas Evans ?* Il est vrai que Poirot est existentiellement plus britannique que belge et que, s'il résout des énigmes policières, il est lui-même une énigme. Mais c'est là un autre sujet, et ici nous parlons du cinéma et du droit international. Ce thème est lui-même extrêmement riche, et il est clair que nous n'avons pu que le survoler.

Je me sens aussi très inférieur à la tâche, pour un ensemble de raisons. Il se trouve que j'ai écrit sur le cinéma, mais de façon plus analytique que synthétique, c'est à dire sur un nombre restreint de films choisis, et en outre sans que le droit international soit un prisme d'étude particulier<sup>1</sup>. Le cinéma a depuis son origine suscité une littérature abondante, de registre artistique ou technique notamment. Il y a longtemps que l'on ne le considère plus comme un divertissement mais comme un art de plein exercice, reflet de son temps, en quelque sorte le relais de la forme romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour ce qui est du droit, les colloques organisés par des juristes se sont multipliés au cours des années récentes – ainsi à La Rochelle ou à Perpignan, ailleurs encore. On y mesure à quel point la vision des films est fouillée et précise, et le nombre comme la qualité des cinéphiles sont impressionnants. Il est moins fréquent de l'envisager au prisme du droit international, on va y revenir. A cet égard j'admire la qualité des différentes contributions qui précèdent, l'intelligence et le brio des intervenants, leur érudition et leur perspicacité face au corpus immense des films susceptibles de nous intéresser.

Ce n'est pas la seule raison de la modestie de ces observations conclusives. En voici d'autres : à la différence des contributeurs, je ne dispose pas d'extraits de films qui illustreraient le propos, ni même d'images qui l'humaniseraient. Et je n'aime pas le *Power Point*, pas davantage que les Monthy Piton. En plus, conformément à une tradition française que l'on a ici un peu décriée, je n'ai pas trouvé mieux pour organiser qu'un plan en deux parties... Elles me permettent d'aborder la question du droit international au cinéma, et disons-le tout de suite, de mesurer à quel point il est pour lui inconnu ou méconnu. Quelle place le droit international occupe-t-il en effet dans la dramaturgie des films ? Elle est le plus souvent incidente, et plus implicite que visible. On peut toujours analyser le cinéma à son prisme, mais

---

<sup>1</sup> *Plaisirs du cinéma. Le monde et ses miroirs*, France-Empire-Monde, 2010, préface de Jean Tulard. Pour en finir avec les auto-citations, indiquons simplement que si l'ensemble concerne les relations internationales et l'évolution des sociétés internes, trois chapitres peuvent être plus particulièrement en relation avec les développements qui suivent : « L'histoire de France au prisme de Jean Renoir – *La Règle du jeu* (1939) – *La Marseillaise* (1938) – *La Grande illusion* (1937) » ; « Deux réflexions américaines sur la violence – *Le Train sifflera trois fois* (*High Noon*), Fred Zinnemann, 1952 – *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man who Shot Liberty Valance*), John Ford, 1961) » ; « Deux films de Pascal Bonitzer ou les marivaudages de la dialectique – *Rien sur Robert* (1998) – *Petites coupures* (2003) ».

## CONCLUSIONS

on l'y trouve généralement ignoré ou déformé. Il convient alors de s'interroger sur les raisons de ces distorsions et transgressions. Les raisons tiennent sans doute aux contraintes de la dramaturgie du cinéma, qui s'attache aux ruptures plus qu'à la normalité. Elles tiennent plus profondément aux objectifs que les films se proposent, objectifs qui conduisent à instrumentaliser le droit plus qu'à l'exposer.

### I. QUELLE PLACE POUR LE DROIT INTERNATIONAL AU CINÉMA ?

Avant d'entrer dans le vif du sujet, on peut se demander si le cinéma dans sa forme actuelle n'est pas à l'agonie – sans que le droit international, rassurons nous, y soit pour rien. Simplement, le format classique des films, 90 mn en salles obscures, est profondément menacé. Déjà cette dimension éclate, des durées de deux à trois heures deviennent fréquentes. Comme la forme linéaire du récit ennue, il y faut surprises, rebondissements, excès qui en réalité lassent plus qu'ils ne relancent l'intérêt. C'est un cinéaste de talent, Pascal Bonitzer<sup>2</sup>, qui observe que la créativité audiovisuelle – scénarios, mises en scène, dynamiques – se trouve aujourd'hui davantage dans les séries télévisées anglo-saxonnes que dans le cinéma, parce que les contraintes techniques y sont plus fortes et la dynamique séquentielle plus vivante. Il ajoute que Hollywood ne produit plus guère de nouveautés intéressantes, cantonné à la grosse artillerie de la violence pour adolescents, dont les films catastrophes, ou à des remakes insipides. On voit en outre beaucoup plus souvent les œuvres audiovisuelles sur écran, télévision voire internet, que dans les salles de cinéma.

On peut le dire avec une certaine nostalgie, car rien ne remplacera la magie des grands écrans, de leurs hypnosés animées et de leurs émotions collectives. Mais la nostalgie est récurrente et le cinéma est un art de la nostalgie. Il a évolué sans arrêt, du cinéma muet aux films sonores puis parlants, en couleurs, en cinémascope, puis des salles aux DVD voire maintenant aux portables... Certains cinéastes, non des moindres, René Clair ou Charles Chaplin par exemple, ont estimé – à tort – que le cinéma était mort avec le parlant, réduit au théâtre filmé. La prochaine étape reste inconnue. La question de la place du droit international demeure cependant permanente. Il me semble que, de façon générale, on peut d'abord observer que le cinéma – au sens large, impliquant toutes les créations audiovisuelles – et le droit international ont en commun l'imaginaire et la dramaturgie. Le droit est en effet une catégorie de

---

<sup>2</sup> Précité note 1. Auteur également de *Cherchez Hortense* (2012), un film sur l'identité qui intéresse à l'évidence les relations internationales dans un contexte de flux migratoires et de mondialisation. Sur ce film, le remarquable article de Raphaëlle LEBLANC : « L'identité est une fable : *Cherchez Hortense* de Pascal Bonitzer – De la carte d'identité à la carte du Tendre », *Questions internationales*, n° 66, mars-avril 2014, p. 115-121.

l'imaginaire, même s'il aspire à être un imaginaire performatif et non simplement spéculatif comme le cinéma. Ce sont ces imaginaires et leur dramaturgie qu'il faut ici confronter.

### Imaginaire et dramaturgie du cinéma

Imaginaire et dramaturgie du cinéma reposent le plus souvent, lorsque les films sont construits autour d'un récit organisé, sur les règles classiques de la représentation, du spectacle, le plateau horizontal puis l'écran vertical remplaçant la scène. La comparaison avec le théâtre s'impose, mais la forme cinématographique, qui incorpore une dimension musicale et de façon moins visible chorégraphique, est sans doute plus proche de l'opéra, le plus complet et le plus riche des spectacles. Un modèle en est la saga du *Parrain*<sup>3</sup>, véritable opéra autant que traité de science politique, et dont le droit n'est pas absent. On se souviendra que, dans le *Parrain* n° 1, est organisée une réunion au sommet des « cinq familles » mafieuses de New York en conflit, afin de régler leur différend pacifiquement. Comment ne pas songer au Conseil de sécurité et aux cinq membres permanents, toujours en rivalité mais aussi condamnés à coopérer s'ils veulent éviter de s'affronter ? Référence implicite au droit international, et l'on convient d'un arrangement. Est-ce une métaphore, Francis Ford Coppola y a-t-il songé ? L'internationaliste quant à lui ne peut pas ne pas superposer les deux images.

Au fond, dans ce type de dramaturgie, on assiste toujours à un drame entre trois personnages : la passion, la raison, la loi – et par là le droit s'introduit. C'est une autre dimension de la règle classique des trois unités. La passion, c'est l'irrationnel, pulsions et errances humaines qui font la péripétie – dont il faut rappeler qu'elle est non un détail mais au contraire le ressort de l'œuvre, le *pitch* selon un vocabulaire désormais familier. La raison, c'est la logique des événements, l'ordre des choses qui constitue le contexte de l'action mais aussi le calcul qui permet entre personnages de déjouer ou d'apaiser les passions. La loi, c'est l'ordre social, la recherche de son maintien ou de son rétablissement. Ainsi, dans un film policier, la pulsion criminelle heurte la tranquillité publique, et l'enquête puis l'arrestation du coupable rétablissent l'harmonie. Cette dialectique à trois personnages est excellemment résumée dans le dernier vers du *Cid* : « *Laisse faire le temps, ta vaillance et ton Roi* » – le temps la raison, la vaillance la passion et le Roi la loi. Si la passion l'emporte, désordres et souffrances dominant, c'est une tragédie. Si c'est la raison, c'est une comédie, et si c'est la loi une tragi-comédie, avec *happy end*.

---

<sup>3</sup> *Le Parrain (The Godfather)* n°1, 1971 - Francis-Ford Coppola, d'après Mario Puzo, avec notamment Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Robert Duvall, Diane Keaton ; n° 2, 1975, les mêmes sans Marlon Brando et avec Robert de Niro ; n° 3, 1990, les mêmes sans Robert Duvall et Robert de Niro, avec Andy Garcia. Pour les trois, musique de Nino Rota.

## CONCLUSIONS

### Imaginaire et dramaturgie du droit

Imaginaire et dramaturgie du droit reposent quant à eux sur les normes, règles posées ou supposées, sur la loi telle que l'on vient de la mentionner, c'est à dire en un sens large. Toutes les normes ne sont pas en effet juridiques au sens étroit du droit positif. Elles peuvent relever du droit naturel, et les conflits entre les deux types de normes sont un ressort dramatique actif. Il faut alors élargir le terme. Une dimension importante des *Westerns* est ainsi d'illustrer le passage d'un état de nature à un état social réglé par le droit public, et au minimum leur conflit. Les normes peuvent aussi relever de la morale et de la religion. On peut même les étendre à la logique, au calcul rationnel qui commande l'efficacité des conduites, y compris par des détours, ruses de la raison. C'est l'opposition wébérienne bien connue entre éthique de la conviction et éthique de la responsabilité. Mais ces normes de comportement rationnel ne nous retiennent pas dans ce cadre, puisqu'elles relèvent de la raison comme acteur, non de la loi. La dramaturgie impliquant le droit met en cause des conflits de normes, soit de normes de même catégorie, soit de catégories différentes mais relevant toutes de l'univers juridique au sens large.

On peut retenir une illustration de ces conflits de normes avec *Le pont de la rivière Kwai*<sup>4</sup>, film qui a été analysé avec une grande subtilité par Olivier Corten<sup>5</sup>. On y montre l'opposition radicale entre deux conceptions du droit : le droit de la guerre pour l'officier britannique d'un côté, le code japonais de l'honneur militaire, le *Bushido*, pour l'officier japonais de l'autre. Pour le colonel Saïto, les prisonniers ne sont plus des soldats puisqu'ils ont failli et se sont rendus, ils auraient dû se faire tuer ou se tuer, les officiers en particulier sont déchus. Pour le colonel Nicholson, les Conventions de Genève prescrivent que les officiers prisonniers ne peuvent être contraints au travail – Conventions auxquelles, au passage, le Japon n'est pas partie. Voici le conflit ostensible, voici le champ. Mais, on le sait, au cinéma, il y a le champ et le hors champ, et le hors champ peut être plus important. Ainsi, en filigrane derrière ce conflit de normes, un conflit implicite entre civilisation et barbarie, le Royaume-Uni civilisé, le Japon barbare, et l'Occident civilisé va montrer aux barbares qu'ils ne peuvent construire le pont sans le concours actif mais volontaire des officiers britanniques. L'ordre est rétabli, et au fond la raison, lorsque le pont enfin achevé est détruit par un commando mené par un officier américain.

On est à l'intersection entre champ et hors champ. Mais il faut aller plus loin, car la réalité du hors champ est autre. Elle oppose trois types et non

---

<sup>4</sup> *Le Pont de la rivière Kwai*, 1957, film britannique d'après Pierre Boulle, avec notamment William Holden, Alec Guinness, Sessue Hayakawa.

<sup>5</sup> Voy. le chapitre I du présent ouvrage.

deux types de normes. Le dernier type, celui qui en définitive s'impose, c'est celui du *jus ad bellum*, de la guerre active, qui commande la destruction du pont. Il l'emporte sur le *jus in bello*, qui est passif et en l'occurrence défaitiste. Ce n'est pas par hasard que le commando est dirigé par un officier américain. Le message du film renvoie dos à dos Japonais et Britanniques, impérialisme japonais et colonialisme britannique, deux sociétés hiérarchisées, également archaïques, chacune voulant dominer l'autre : en construisant le pont, les prisonniers britanniques montreront aux Japonais qu'ils feront mieux qu'eux. En détruisant leur œuvre commune, le film renvoie cet affrontement au passé et justifie l'ordre américain, du moins tel qu'il se perçoit lui-même, celui du monde à venir, à la fois légal et rationnel, et dans l'immédiat celui de la guerre, de la guerre guerrière si l'on peut dire, du combat contre l'agression. Certes, le commando a été organisé par le commandement britannique, mais le rôle décisif de l'officier américain Shears est amorcé lorsque, prisonnier lui-même, il s'évade, montrant par là que la poursuite de la guerre doit l'emporter sur le statut de prisonnier.

Le cinéma, art de la représentation et le droit, technique de la conceptualisation

Par là les deux domaines se séparent. La représentation est de l'ordre du champ, la conceptualisation relève du hors champ. Les communications ici présentées se sont largement consacrées au hors champ, puisque le hors champ appartient au commentaire, à l'intelligence des films, au-delà même de leurs intentions. Après tout, leurs enseignements peuvent déborder de la volonté consciente des auteurs des films, d'autant plus qu'un film est une œuvre collective qui rassemble des apports multiples, parfois œuvre écrite de base, scénaristes, réalisateurs, champ culturel contextuel plus large, et les spectateurs y ajoutent leur interprétation personnelle, riche de leurs propres conceptions. Et il convient que le hors champ ne déborde pas dans le champ, parce qu'il risque fort de simplifier et d'appauvrir la signification des films. En les enfermant dans des interprétations préconstituées, elles font des personnages de simples marionnettes dont on voit trop les fils. C'est l'une des raisons pour lesquelles le droit international peut difficilement apparaître comme acteur principal au cinéma, parce que sa conceptualisation initiale le renvoie logiquement et dramatiquement dans le hors champ.

Un exemple de l'indigence qu'entraîne la porosité entre champ et hors champ est celui du cinéma de science fiction, qui est un genre cinématographique en soi. On peut être en désaccord avec ce point de vue, mais je l'assume : dans l'ensemble, la conceptualisation imagée qu'il présente est certes spectaculaire, nourrie de virtuosité filmique et d'effets spéciaux, mais intellectuellement pauvre. Elle l'est d'autant plus qu'elle est de plus en plus imprégnée de la violence mécanique et pulsionnelle des jeux

## CONCLUSIONS

vidéo, dont on connaît le succès planétaire auprès des adolescents. Plus largement, la science fiction est un peu le roman-photo du cinéma. On sait que le roman-photo a pour ressort le surclassement des passions communes, qu'il les projette et les magnifie dans un univers privilégié auquel s'assimilent les lecteurs modestes – l'infirmière épouse le grand médecin, le grand industriel tombe amoureux de la secrétaire, le commandant de bord cède à la séduction de l'hôtesse de l'air, le tout après diverses tribulations et émotions. Dans le même esprit, l'imaginaire de la science fiction au cinéma est restreint, et l'utopie ou les anticipations qu'il prétend illustrer renvoient en réalité le plus souvent au passé. Il relève davantage de l'hétérotopie que de l'utopie, en transférant des données connues, des anticipations banales, en recyclant dans un avenir supposé des histoires déjà vécues.

Robots, extraterrestres, monstres improbables et bienfaiteurs cachés, conflits intergalactiques menés avec d'impressionnants vaisseaux spatiaux donnent une dimension stellaire aux affrontements d'ici bas : cela relève à la fois du retour au passé et du surclassement humain. Retour au passé : on a traité de *Star Trek*<sup>6</sup>, saga multiforme ruisselante de conflits de normes simplifiés<sup>7</sup>. Lorsqu'elles évoquent un conflit qui s'amorce par un différend sur l'emplacement d'un fleuve frontière, les aventures de la Fédération des Planètes Unies renvoient par exemple à l'histoire de Rome et à un différend juridique autour d'un traité. Ainsi commencent les guerres puniques selon Polybe, écrivant au II<sup>e</sup> siècle avant JC<sup>8</sup>. Utopie : tout ce qui n'est pas arrivé dans l'histoire du peuple romain, a-t-on écrit. La science fiction repose souvent sur la transposition de l'Antiquité gréco-romaine. Surclassement : on a affaire, soit à des « hommes augmentés »<sup>9</sup> (*Enhanced Man*), augmentés par une robotisation salvatrice, une normativité technologique modèle *Robocop*<sup>10</sup> qui dissout le droit et la liberté – et qui n'est plus au demeurant de l'ordre de la fiction mais de l'anticipation –, soit à des extraterrestres plus ou moins humanoïdes qui en sont une variante.

---

<sup>6</sup> Une série de films, entre 1979 et un avenir indéfini, qui prolonge *usque ad useam* une série télévisée (1966-1969) et les tribulations de la Fédération des planètes unies, pour le plaisir répétitif de jeunes spectateurs.

<sup>7</sup> Voy. le chapitre II du présent ouvrage.

<sup>8</sup> Polybe (vers 208-vers 126 av. JC). Homme politique, militaire et diplomate, théoricien politique et historien. Grec qui a combattu Rome, puis otage rallié à sa cause et conciliateur entre Rome et la Grèce. Fasciné par la montée en puissance de Rome, auteur d'une monumentale *Histoire générale*, dont ne subsiste qu'une partie. Sa méthode est proche de celle de Thucydide.

<sup>9</sup> Thématique de l'accroissement des capacités humaines par des néotechnologies et des prothèses multiples. Objet d'un débat sur l'humanisme, la conscience, la liberté. Voir par exemple Bernard CLAVERIE, *L'Homme augmenté. Néotechnologies pour un dépassement du corps et de la pensée*, L'Harmattan, 2010. Le terme d'homme « augmenté » est un choix neutre par rapport à l'expression originelle « Enhanced Man » qui renvoie plutôt à un homme amélioré.

<sup>10</sup> *Robocop*, 1987, film américain de Paul Verhoeven, avec notamment Peter Weller et Nancy Allen. Suivi par *Robocop 2* et 3, d'une certaine manière recyclage du personnage de Frankenstein.

Les conflits de normes remportés par cette humanité supérieure ne le sont jamais définitivement parce qu'il faut maintenir le combat éternel entre le Bien et le Mal et préparer le prochain film. Cette réduction sottement didactique, un peu corrigée par l'humour, est tellement visible qu'elle en perd tout intérêt autre que de divertissement. On fera exception, non sur le plan de l'illustration du droit international mais sur celui de la qualité cinématographique, pour la série filmique *Men in Black*<sup>11</sup>, qui relève d'une science fiction parodique en ne dissimulant pas qu'elle trace un portrait sur le vif de la société américaine contemporaine, de son obsession du contrôle social, du complot et de la domination masquée. Les meilleurs films, à l'inverse, ne présentent pas de message visible, et surtout pas de message unique, ils demeurent dans une ambiguïté ouverte. Pour citer François Jullien<sup>12</sup>, « *un sage est sans idées* ». Au *Pont de la rivière Kwai*, comparons *La Grande Illusion*<sup>13</sup> de Renoir. Elle illustre ce mot du réalisateur : tout le monde a ses raisons, chose effroyable. Là aussi, des prisonniers s'évadent pour reprendre le combat, mais personne n'est jugé, chacun suit ses propres normes et le spectateur choisit les siennes.

#### Le droit international, objet cinématographique improbable

On s'est ainsi apparemment beaucoup éloigné du droit. Mais il est vrai que le droit international ne devient pas aisément objet cinématographique. On peut le comprendre parce que, appliqué intégralement et convenablement, remplissant ses objectifs, il régule des relations paisibles, il permet de régler pacifiquement les différends éventuels : sa dramaturgie est minimale. Il modère les passions et frustrations, historiques ou autres, rationalise les contacts et les conduites, l'harmonie est son produit. Les films sont catharsis ou excitation, et la paix n'a pas d'histoire. Les négociations diplomatiques, les discussions relatives à la rédaction d'un traité, les subtilités du choix des termes d'une résolution peuvent passionner les experts qui en mesurent les enjeux : on entend déjà bailler les spectateurs, et bien peu resteraient jusqu'à la fin. La lecture des Cours généraux de droit international de l'Académie de La Haye est certes éclairante, édifiante, intellectuellement stimulante, mais enfin elle n'a rien d'un *Thriller*. Les conflits doctrinaux

---

<sup>11</sup> *Men in Black*, 1997, film américain de Barry Sonnenfeld, avec notamment Tommy Lee Jones et Will Smith. Douce satire du cinéma qui exploite de façon effrayante le thème des envahisseurs, mais aussi des théories du complot qui supputent la présence de maîtres du monde cachés derrière les apparences quotidiennes – en l'occurrence maîtres protecteurs et bienfaisants. Suivi de *Men in Black II* (2002) et *III* (2012).

<sup>12</sup> François JULLIEN, philosophe et sinologue, analyste des différences entre la pensée occidentale et la pensée chinoise : *Le Détour et l'accès, Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Grasset, 1995 ; *Traité de l'efficacité*, Grasset, 1997 ; *Un Sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*, « L'ordre philosophique », Seuil, 1998.

<sup>13</sup> Note 1, *supra*.



## CONCLUSIONS

n'enflamment pas les salles et n'impressionnent guère la pellicule. Les disputes qu'ils suscitent, au sens de la *disputatio* rhétorique, se déroulent plutôt dans le cadre paisible et convivial de colloques ou conférences dont la nôtre est un exemple.

Aussi le cinéma peine-t-il à utiliser le droit international comme ressort dramatique intéressant. Un film comme *Quai d'Orsay*<sup>14</sup>, qui traite largement du débat onusien au sujet de l'intervention programmée des Etats-Unis en Irak en 2003 et de l'opposition franco-américaine au Conseil de sécurité ne mentionne pratiquement pas le droit international. Objet littéraire<sup>15</sup>, la négociation, avec ses subtilités, discussions, retards, arrière-fonds se prêt peu à la rapidité, à la concaténation des significations du cinéma. Elle ne peut guère l'aborder que par le raccourci ou la métaphore. Là encore, *Le Parrain*<sup>16</sup>, surtout les deux premiers épisodes, est un modèle. La négociation y est permanente, appuyée par la force et la menace – les propositions que l'on ne peut refuser – et conduisant à des équilibres indéfiniment précaires. Les partenaires sont toujours alliés virtuels et ennemis possibles, ils gardent rancunes et frustrations anciennes, la trahison est toujours en vue, et les échecs débouchent sur la violence armée. Voilà un tableau des relations interétatiques classiques. Quant à la neutralité, *La bataille du Rio de la Plata*<sup>17</sup> nous montre le cuirassé allemand Graf von Spee poursuivi par des navires britanniques en 1939. Il se réfugie dans le port de Montevideo mais doit le quitter parce que l'Uruguay est un pays neutre. Les démarches diplomatiques des ambassadeurs britannique et français auprès des autorités uruguayennes sont moins dramatique que les spectaculaires scènes de bataille navale et le sabordage final du navire.

La guerre, la guerre de tous contre tous, exister, se faire une place au soleil, chaque conscience cherche la mort de l'autre. Poussant le propos jusqu'à l'excès, on pourrait dire que le droit international n'apparaît guère qu'en creux, soit par son absence, soit par ses distorsions, transgressions, violations. Son absence, c'est l'anomie, le monde sans loi et sans règles, qui ajoute à la solitude des personnages. « *There is no such thing as society*<sup>18</sup> » : on connaît le mot de Margaret Thatcher, très hobbesien. S'il n'y a pas en particulier de société internationale, il n'y a pas non plus de droit international. Mais Hobbes conduit au Léviathan, qui au minimum assure la sécurité au prix de

---

<sup>14</sup> 2013, film français de Bertrand Tavernier, avec notamment Thierry Lhermitte, Raphaël Personnaz, Niels Arestrup, Julie Gayet.

<sup>15</sup> Voir par exemple *Saint-Germain ou la Négociation*, roman de Francis Walder, Gallimard, 1958.

<sup>16</sup> Note 3, *supra*.

<sup>17</sup> *The Battle of the River Plate*, 1956, film britannique de Michael Powell et Emeric Presslinger, avec notamment John Gregson, Anthony Quayle, Peter Finch.

<sup>18</sup> Déclaration au *Women's Own magazine*, 31 octobre 1987. Il y a les individus, la famille. La solidarité ou l'assistance de l'Etat n'ont pas lieu d'être, chacun est responsable de soi-même et des siens.

## DU DROIT INTERNATIONAL AU CINÉMA

l'esclavage. Tel n'est pas le cas sur le plan international : si Léviathan il y a, ce qu'illustrent plus volontiers les films ce sont des complots occultes, une domination clandestine, des maîtres invisibles, prédateurs et malveillants, une insécurité généralisée<sup>19</sup>. Quant aux distorsions, transgressions, violations, elles soulignent inconsistances, absence de pertinence, impuissance du droit international. Entre les deux, le riche domaine des films d'espionnage, qui ne nie pas ce droit mais l'ignore puisqu'il passe en quelque sorte en dessous, l'espionnage n'étant pas illicite en droit international.

Une exception, une réponse aux transgressions et violations pourrait être celle du procès, mise en scène et représentation de poursuites et d'une décision juridique finale aux enjeux forts, liberté voire survie des accusés, mais aussi solution d'une énigme – le *Whodunit* brocardé par Alfred Hitchcock<sup>20</sup>. Le procès, avec sa ritualisation, son drame, est un genre cinématographique en soi largement exploité par le cinéma américain, grâce à la procédure accusatoire – mais avant tout les procès internes, ces variantes urbaines et civilisées du duel. Ils succèdent aux duels qui sont l'un des principaux ressorts des Westerns. Dans les deux cas, l'affrontement est encadré par des règles juridiques, et dans le procès le droit donne à la fois le cadre et les instruments du débat. Sur le plan international les ressources sont bien moindres. Nuremberg et Tokyo se prêtent plutôt à des documentaires mémoriels. Le développement de la justice internationale pénale, avec les tribunaux pénaux internationaux institués par le Conseil de sécurité et la Cour pénale internationale créée par le Statut de Rome sont encore trop récents pour nourrir une sous-catégorie du genre. Dans *The Ghost Writer*<sup>21</sup> de Polanski par exemple, c'est davantage l'ombre de la Cour pénale que sa réalité qui est invoquée.

## II. DISTORSIONS ET TRANSGRESSIONS DU DROIT INTERNATIONAL SUIVANT LES REGISTRES DES FILMS

Il faut ici en rester au cadre de ce qui a été présenté et discuté, même en s'autorisant quelques incursions à la périphérie. Il est clair que l'on a pu simplement donner quelques coups de projecteur dans un corpus cinématographique immense, pour un sujet lui-même extrêmement vaste.

---

<sup>19</sup> Un exemple de ce thème classique est fourni par un film en soi mineur, *L'agence (The Adjustment Bureau)*, 2011, film américain de George Nolfi, avec notamment Matt Damon et Emily Blunt. Voy. Serge SUR, « *The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford – *The Adjustment Bureau*, George Nolfi – de la construction de la démocratie à l'illusion démocratique », *Le vote à l'écran*, Politeia, 2012, pp. 48-58.

<sup>20</sup> Voir les entretiens d'Alfred Hitchcock avec François Truffaut, *Hitchcock-Truffaut – Edition définitive*, Gallimard, 2003.

<sup>21</sup> Film britanno-germano-français, 2010, avec notamment Ewan Mc Gregor, Pierce Brosnan, Kim Cattrall. Sur ce film, Julian FERNANDEZ, « Puissance fictive et puissance réelle de la Cour pénale internationale : *The Gost Writer* de Roman Polanski », *Cependant j'ai besoin d'écrire*, Pedone, 2014, pp. 335-346.

## CONCLUSIONS

Dans cette entreprise exploratoire, on a évoqué des genres ou registres de films très divers. Ceux qui ont été plus spécialement commentés relèvent de genres différents. Le droit international est-il perçu et présenté différemment selon ces registres, et comment ? Il convient de donner d'abord quelques précisions sur les genres ou registres ainsi envisagés, puis de retenir et d'illustrer ceux qui paraissent les plus pertinents dans notre cadre – en l'occurrence le cinéma de propagande, le cinéma militant et le cinéma parodique.

### Quelques registres

- On peut d'emblée écarter une distinction pourtant savoureuse, *la distinction des navets et des nanards*, non pas tant parce qu'elle serait purement subjective mais parce qu'elle semble peu utile pour notre propos. L'effet égalisateur de la caméra et de l'écran peut conduire à les confondre. Les navets, terme sans doute familier mais bien utile, désigne les films sans intérêt, sans originalité, ennuyeux, mal joués, dont on a le sentiment qu'ils ont été interprétés et tournés par devoir, sans conviction, ou alors sans talent. Chacun reconnaîtra les siens. Pour le cinéphile, surtout le cinéphile pressé ou un peu fatigué, ils ont le mérite de faciliter l'analyse parce qu'ils simplifient voire caricaturent, et par leur maladresse même montrent mieux les ressorts, les coutures, les artifices du cinéma. Les bons films sont complexes, riches, ambigus, discrètement ouverts à des sens multiples, là où les navets sont de premier jet et souvent prétentieux. C'est ainsi qu'à mon sens la saga des *Monty Python* relève du navet, ce qui n'ôte rien à l'intérêt et à la qualité de l'analyse que l'on peut en faire, comme on l'a montré<sup>22</sup>.

Rien à voir avec les nanards, qui ont le charme de la bonhomie, d'une atmosphère particulière, surannée et légère. Ils peuvent être et sont souvent réalisations mineures dans la filmographie d'auteurs importants, soit modestie du budget, soit rapidité du tournage, soit minceur du scénario. Dans le même esprit, ils sont souvent interprétés par de bons acteurs qui s'amuse. Ils n'ont pas de carrière internationale, comme les petits vins ils ne voyagent pas, ce qui ajoute à leur caractère vernaculaire. Pour en prendre un exemple, on peut songer à la période pauvre de Claude Chabrol, avec ces films d'espionnage ou d'action autour du personnage du Tigre, *Le Tigre aime la chair fraîche* ou *Le Tigre se parfume à la dynamite*<sup>23</sup>. Son chef

---

<sup>22</sup> Voir la contribution de Karine Bannelier et Théodore Christakis au colloque, non incluse dans cet ouvrage.

<sup>23</sup> *Le Tigre aime la chair fraîche*, 1964, avec notamment Roger Hanin, Maria Mauban, Stéphane Audran ; *Le Tigre se parfume à la dynamite*, 1965, avec le même Roger Hanin, Michel Bouquet, Roger Dumas.

d'œuvre en la matière semble être *Marie-Chantal contre Dr Kha*<sup>24</sup>, qui au demeurant met en scène la disparition un peu ridicule du Tigre. Ces nanards franco-français rejoignent par ailleurs le registre des films parodiques. Pour le cinéma américain, il s'agit plutôt des films de Série B, films noirs le plus souvent, illustrant la violence de la société américaine : les nanards s'accordent ainsi à un *ethos* national.

- Ecartons précisément *l'esprit national des films*. Il existe certes des esprits nationaux différents au cinéma, même si Hollywood a été le creuset de cultures multiples, vivifié par des réalisateurs pour la plupart de formation européenne et poussé vers le haut par un grand nombre de cinéastes d'origine juive chassés d'Europe par les persécutions antisémites. Nombre de films qui ont été mentionnés et analysés ici sont américains, et la domination du cinéma américain est écrasante. Très loin derrière, on a évoqué des films britanniques, français et quelques autres, israéliens en particulier. On remarque en revanche la modicité des références au cinéma italien, qui pourtant a été l'un des plus riches et des plus remarquables du monde. Qui a été, malheureusement, et l'excellence italienne semble désormais résider dans l'origine de certains des meilleurs cinéastes américains. Pourquoi cette carence ? Peut-être parce que les films italiens sont davantage tournés vers leur société que vers le monde extérieur, signe d'un esprit national revenu des ambitions internationales après le fascisme.

- Reste alors un troisième mode de classification des genres ou registres, entre *films de propagande*, *films militants* et *films parodiques*. C'est la distinction qui nous retiendra ici. Ces trois catégories ne sont l'apanage d'aucune tradition nationale, mais le cinéma de propagande est particulièrement développé aux Etats-Unis, on y reviendra. Pour résumer, les films de propagande font d'une manière ou d'une autre l'éloge de la force et des passions qu'elle libère, qui fusionnent le groupe et exaltent ses valeurs. Les films militants ou idéologiques sont davantage tournés vers l'universel et, dans la logique d'Antigone, sont la revendication de la faiblesse apparente au service de la justice – et donc du droit, mais est-ce du droit positif ? Les films parodiques brocardent de façon plus ou moins ouverte la propagande, la subvertissent. Ils sont plutôt de l'ordre de la raison, qui désenchant et relativise – et par là nous retrouvons sous un angle différent nos trois acteurs, la passion, la loi, la raison. Et *quid* du droit international ? Il est détourné par la propagande, sublimé par l'idéologie et ignoré par la parodie.

---

<sup>24</sup> 1965, avec notamment Marie Laforêt, Stéphane Audran, Francisco Rabal, Serge Reggiani, Charles Denner, Roger Hanin.

## CONCLUSIONS

### *Le cinéma de propagande*

Il n'est certes pas exclusivement américain. Tous les pays, notamment dans la guerre, sont conduits à utiliser le cinéma pour justifier leur cause et magnifier leur conduite du conflit. Plus généralement, l'intervention de l'Etat tend toujours, d'une manière ou d'une autre, à mettre l'instrument à profit. La propagande est une forme du mensonge, et Stendhal observait très justement que le pouvoir ment, et ment toujours<sup>25</sup>. Seule change, écrit-il, la qualité des mensonges. Le mensonge à cent sous est pour le grand public, le mensonge à vingt francs attrape la rente, et le mensonge à cinq cents francs trompe quelques messieurs à voiture. Hollywood a certainement porté la technique à sa perfection, à la fois sous l'influence de l'Etat – on sait que le Pentagone dispose d'un bureau à Hollywood et s'intéresse aux scénarios – et plus généralement de la société civile. C'est Norman Mailer, scénariste, qui écrit que tout le cinéma américain est de propagande et l'explique par la fin de la Frontière : se heurtant à la barrière du Pacifique, l'aventure américaine se réfugie dans le rêve de sa grandeur et cherche à le diffuser universellement<sup>26</sup>.

Cette propagande tourne particulièrement autour de la force armée, de la violence, de la guerre. On sait qu'elle est perçue aux Etats-Unis de manière beaucoup plus favorable qu'en Europe. Elle imprègne la culture populaire américaine, particulièrement le cinéma et les jeux vidéo, avec le *Militainment*, télescopage de militarisation et de divertissement<sup>27</sup>. Quant à la violence individuelle, elle est le recours salvateur de l'individu solitaire, abandonné de tous, menacé par des ennemis puissants, sans concours efficace d'autorités publiques absentes ou corrompues. *Le Train sifflera trois fois*<sup>28</sup>, chef d'œuvre du Western, en est une métaphore de portée générale, interne et internationale, individuelle et collective. Or ce film est selon leurs dires le préféré à la fois des présidents Bill Clinton et George W. Bush. Lors de la guerre en Irak en 2003, des journaux américains ont comparé les Européens réticents à la population de Hadleyville qui se détourne lâchement du sheriff Kane alias Gary Cooper<sup>29</sup>. La loi absente, s'imposent l'état de nature et le droit naturel à l'autodéfense. La force est ainsi autojustifiée, généreuse – mais, effet propagandiste, elle est aussi usurpée en réalité dans sa présentation, et même autocritiquée par des

<sup>25</sup> Dans *Lucien Leuwen*, roman inachevé, écrit en 1834 et publié en 1894.

<sup>26</sup> Dans *Lee Harvey Oswald, Un mystère américain (Oswald Tale : An American Mystery)*, 1995), Plon, 1995.

<sup>27</sup> Sur ce concept et ses applications, l'article très éclairant de David GRONDIN, « L'étude des objets, espaces et sites de sécurité de la vie quotidienne : enquête sur la militarisation de la vie américaine par le biais de la culture populaire », *Etudes internationales*, septembre 2013, p. 453-470.

<sup>28</sup> *High Noon*, 1952, Film américain de Fred Zinnemann, avec notamment Gary Cooper et Grace Kelly. Voir note 1.

<sup>29</sup> Propos de James Woolsey, ancien directeur de la CIA, au *Wall Street Journal*, 25 février 2002 : « It's high noon for the civilized world – Let timorous Europeans go home to their kids ».

films américains qui sauvent par cette autocritique même, par ce retournement, une forme de pureté américaine.

- *La force autojustifiée*. Comme on le sait, légitime défense préventive ou préemptive telle que l'apprécient les Etats-Unis pour leur propre compte a été la doctrine officielle de l'Administration George W. Bush. On retrouve l'esprit de Bismarck ou de son disciple von Bülow, chancelier de l'Empire Wilhelmien, qui écrit à l'empereur en 1905<sup>30</sup> : « *Avoir tort ou raison n'a pas d'importance dans les rapports entre les nations sauf si celui qui viole le droit n'est pas assez puissant pour s'affranchir de tout scrupule* » – la Belgique a pu le mesurer en 1914 et en 1940. Combien de films américains justifient implicitement les actions guerrières américaines, exaltant le courage des combattants en diabolisant l'ennemi ! Le thème des envahisseurs est récurrent dans ce cinéma, *Aliens* ou autres, et la seule règle est celle de leur destruction<sup>31</sup>. On illustre ainsi une conception schmittienne, Carl Schmitt pour qui l'histoire du droit international n'est que celle du concept de guerre<sup>32</sup>. Le cinéma américain est globalement schmittien, alors même que les Etats-Unis ont contribué, avec la Charte de l'ONU, à la consécration d'une conception plus légaliste du recours à la force armée, plus kantienne en quelque sorte.

- *La force généreuse*. Le recours à la violence armée est souvent présenté comme altruiste, destiné non seulement à la sauvegarde individuelle mais au service d'objectifs plus nobles. Ce n'est plus *Le train sifflera trois fois*, encore que le sheriff Kane sauve la ville de la prédation d'un groupe de malfaiteurs, mais de façon accessoire puisqu'il se défend lui-même. C'est plutôt *L'homme qui tua Liberty Valance*<sup>33</sup>, film dans lequel l'élimination d'un gangster protège un particulier mais permet aussi l'établissement d'un état de droit, violence protectrice, correctrice et fondatrice à la fois. Cette force sait protéger les siens – *Il faut sauver le soldat Ryan*<sup>34</sup> – montre une armée américaine soucieuse d'épargner une famille déjà durement touchée. Elle combat généralement non seulement pour les Etats-Unis mais pour

<sup>30</sup> *Correspondance secrète de Bülow et de Guillaume II*, Guillaume II, Préface de Maurice Muret, éd. Grasset, 1931.

<sup>31</sup> On connaît la célèbre série télévisée de 1967-1968 *Les envahisseurs (The Invaders)*, dans laquelle l'Américain ordinaire David Vincent lutte presque seul contre des extraterrestres à forme humaine. La seule issue est de les détruire, métaphore qui s'adapte à tous les périls extérieurs menaçant l'isolationnisme américain. Un exemple plus récent de cette thématique américaine est *World Invasion : Battle Los Angeles*, 2011, film américain de Jonathan Liebesman, avec notamment Aaron Eckart, Michelle Rodriguez. Un groupe d'héroïques Marines sauve la ville d'une attaque de mystérieux ennemis.

<sup>32</sup> Carl SCHMITT, *Le Nomos de la Terre*, 1950, PUF, 2001.

<sup>33</sup> *The Man who Shot Liberty Valance*, 1961, film américain de John Ford, avec notamment James Stewart, John Wayne, Lee Marvin, Vera Miles.

<sup>34</sup> *Saving Private Ryan*, 1997, film américain de Steven Spielberg, avec notamment Tom Hanks, Matt Damon.

## CONCLUSIONS

protéger ou libérer des populations asservies. Héroïsme des combattants, compassion pour les victimes sont ainsi exaltés. On a par exemple montré des extraits dans lesquels Bruce Willis, impeccable guerrier, savait remobiliser ses camarades au service d'une cause qui les dépassait<sup>35</sup>. Il n'a rien imposé, mais chacun s'est librement déterminé à son appel.

- *La force usurpée*. Assez volontiers, le cinéma américain attribue aux Etats-Unis une volonté d'engagement armé au service de causes altruistes alors que la réalité est sensiblement différente. Le champion de la liberté n'a par exemple pas ratifié le Traité de Versailles alors qu'il en était le principal inspirateur. Le président Wilson voulait une paix fondée sur le droit international face à Clemenceau, favorable à une paix sécuritaire. Dialogue entre eux lors d'un dîner : Clemenceau montre le poulet rôti qui leur est servi et déclare : « *Vous voyez ce poulet ? Il croyait au droit international* ». *Si non est vero...* Les Etats-Unis ont abandonné les démocraties européennes face à l'Allemagne nazie, et c'est l'Allemagne qui leur a déclaré la guerre en décembre 1941. Ils n'ont pas davantage, contrairement à la propagande d'un film<sup>36</sup>, décrypté le code allemand *Enigma*, puisque cela a été réalisé par des Britanniques et des Polonais. Un film comme *Mars Attacks !*<sup>37</sup> montre un président français ridicule, prêt à un lâche compromis avec les petits hommes verts envahisseurs, et un président américain lucide et courageux. Mais dans la récente affaire syrienne, ce sont les Etats-Unis qui ont renoncé à l'intervention souhaitée notamment par la France.

- *L'autocritique de la force*. Pour nuancer ce qui précède, il est juste de constater que le cinéma américain sait, plus et mieux que d'autres, critiquer certains usages abusifs de la force, soit dans leur principe, soit dans leurs méthodes. La guerre du Vietnam a par exemple donné lieu, très vite après la défaite, à une avalanche de films américains montrant l'inanité et la cruauté de ce conflit<sup>38</sup>. Si l'on compare avec la relative pauvreté du cinéma français sur la guerre d'Algérie – un film comme *La bataille d'Alger*<sup>39</sup> a dû être réalisé en Italie et a longtemps été censuré en France – il y a là une supériorité incontestable de la démocratie américaine, fondée sur le Premier amendement et sur la liberté d'expression. C'est en quelque sorte l'autonomie de la société

<sup>35</sup> Voy. les commentaires, dans le chapitre 5 du présent ouvrage, du film *Les larmes du soleil* (*Tears of the Sun*), réalisé en 2003 par Antoine Fuqua, avec Bruce Willis et Monica Bellucci.

<sup>36</sup> *U 571*, 2000, film américain de Jonathan Mostow, avec notamment Harvey Keitel, Bill Paxton, David Keith.

<sup>37</sup> 1996, film américain de Tim Burton, avec notamment Jack Nicholson, Glenn Close, Annette Bening, Pierce Brosnan, Danny DeVito.

<sup>38</sup> Parmi les plus notoires, *Apocalypse Now*, 1978, de Francis Ford Coppola ; *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*), 1978, de Michael Cimino ; *Platoon*, 1986, de Oliver Stone ; *Full Metal Jacket*, 1987, de Stanley Kubrick.

<sup>39</sup> *La Battaglia di Algeri*, 1965, film italo-algérien de Gillo Pontecorvo, avec notamment Jean Martin, Yacef Saadi.

civile qui se manifeste contre l'Etat. Il en est de même, dans une moindre mesure, de l'Afghanistan après 2001 et de la guerre d'Irak après 2003<sup>40</sup>. Toutefois, cette autocritique n'a que des effets limités, puisque des excès comme les prisons clandestines, les transferts illicites de personnes détenues sans titre voire les enlèvements illégaux ou les tortures n'ont pas été sanctionnés, tandis que le centre de détention de Guantanamo est toujours ouvert.

### Le cinéma militant

Il s'agit de films qui en appellent à une conception plus haute du droit et de la justice, opposée à la logique brutale et volontiers immorale des Etats voire d'acteurs non étatiques, par exemple les firmes transnationales. Ils visent à mobiliser les opinions publiques, ils sont comme l'œil de Caïn qui adresse un reproche muet aux criminels, un véhicule de l'esprit des ONG humanitaires ou défendant les droits de l'homme. C'est la revendication de la faiblesse contre la force, au nom d'un droit fondé sur des valeurs universelles, par là aussi bien interne qu'international. On peut donc y voir une critique implicite du droit international positif, puisque ce droit protège la souveraineté des Etats et n'impose qu'un minimum d'obligations aux firmes transnationales. Ce cinéma utilise volontiers l'émotion comme ressort, il frappe au cœur. Un film américain comme *The Constant Gardener*<sup>41</sup>, issu d'un roman britannique et réalisé par un cinéaste brésilien, dénonce efficacement les abus de multinationales pharmaceutiques. Quant aux Etats, l'un des messages de *L'interprète*<sup>42</sup> est la dénonciation de l'indifférence de l'ONU à l'égard des dictatures. Plus subtilement, *Des hommes d'influence*<sup>43</sup> illustre la fabrication artificielle d'une guerre américaine – mais il appartient aussi au registre parodique, louchant vers le burlesque.

### Le cinéma parodique

Il représente par son ironie, sa manière de ne pas être dupe des propagandes ou des militantismes le retour de la raison et à la raison. Sa cible est le cinéma lui-même, celui qui se prend au sérieux et veut saisir le spectateur par la passion ou par l'exaltation des valeurs. Son message pourrait sembler désenchanter, traduire un pessimisme gai, mais c'est le plus adulte, celui qui exprime la résistance de l'esprit face aux travestissements. Il pourrait

---

<sup>40</sup> Les films de Michael Moore sont un exemple de ce cinéma engagé.

<sup>41</sup> 2005, d'après John Le Carré, film de Fernando Meirelles, avec notamment Rachel Weisz, Danny Huston, Bill Nighy.

<sup>42</sup> *The interpreter*, 2004, film américain de Sidney Pollack, avec notamment Nicole Kidman, Sean Penn, Catherine Keller, Yvan Attal.

<sup>43</sup> *Wag the Dog*, 1998, film américain de Barry Levinson, avec notamment Dustin Hoffman, Robert De Niro, Denis Leary, Anne Heche.



## CONCLUSIONS

s'inspirer de l'apostrophe du Premier Président de Harlay à de jeunes magistrats qui arboraient habits et rubans comme des aristocrates de Cour : « *Masques, je vous connais !* »<sup>44</sup>. Genre difficile parce que c'est un étrange métier de faire rire les honnêtes gens, comme on sait. Il est plus facile de faire pleurer. Aussi bien le cinéma parodique compte-t-il nombre de nanards à côté de grandes réussites. Les plus grands films dans tous les registres comportent au demeurant une dimension légèrement satirique, une distance avec leur sujet. Hitchcock, Kubrick entre autres, ont réalisé des films dont le comique n'est pas le ressort, mais leurs chefs d'œuvre incorporent comme un léger sourire<sup>45</sup>. La comédie est certes dans tous les arts le plus difficile et le plus achevé.

On peut ici se limiter à trois types de films parodiques, français, britanniques et américains. C'est aussi peut-être une manière de revenir à un esprit national du cinéma, puisque le comique ne repose pas sur les mêmes ressorts, burlesque américain, humour britannique, vaudeville français pour simplifier. Pour les français, les récents OSS 117, personnage inspiré de romans d'espionnage de Jean Bruce<sup>46</sup> publiés dans les années 50 et 60. Ces deux films<sup>47</sup> tournent en dérision la prétention du pays de jouer dans la cour des grands. Ambiguïté cependant, car chez Jean Bruce OSS 117 est un agent américain, et dans *Le Caire nid d'espions* il tient à un sosie de Saddam Hussein un discours digne de George W. Bush et des néoconservateurs exaltant un *Greater Middle East* occidentalisé et démocratique. Comme l'action se passe juste avant l'expédition de Suez en 1956, on a le sentiment d'une cible dédoublée, puisque l'intervention américaine en Irak en 2003 réédite en quelque sorte les bévues de cette opération avec cinquante ans de recul. En outre, le comique proche du burlesque de ces films a comme un parfum d'outre atlantique. Il parodie par moments le *Indiana Jones* de Spielberg<sup>48</sup>, personnage lui-même quelque peu satirique.

---

<sup>44</sup> Anecdote contée par Saint Simon, *Mémoires*, Gallimard, Collection Pléiade.

<sup>45</sup> Que l'on songe par exemple à *La mort aux trousses* (*North by Northwest*), 1959, ou à *Lolita* (1962). Au passage, dans *La mort aux trousses*, les Nations Unies sont présentées comme un nid d'espions.

<sup>46</sup> Jean Bruce (1921–1963) a créé le personnage de Hubert Bonisseur de la Bath, agent américain de l'OSS, organisme de renseignement prédécesseur de la CIA, inspiré d'un véritable agent également matriculé OSS 117.

<sup>47</sup> Films français de Michel Hazanavicius. *OSS 117 : Le Caire nid d'espions*, 2006, avec notamment Jean Dujardin, Bérénice Bejo, Aure Atika, François Damiens, Claude Brosset ; *OSS 117 : Rio ne répond plus*, avec notamment le même Jean Dujardin, Pierre Bellemare, Louise Monot, Rüdiger Vogler.

<sup>48</sup> La saga des Indiana Jones de Steven Spielberg avec Harrison Ford comprend quatre films : *Indiana Jones et les Aventuriers de l'Arche perdue* (*Raiders of the Lost Ark*), 1981 ; *Indiana Jones et le Temple maudit* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*), 1984 ; *Indiana Jones et la Dernière croisade* (*Indiana Jones and the Last Crusade*), 1988 ; *Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*), 2008. Le personnage a fait l'objet de nombreuses autres adaptations, séries télévisées et bandes dessinées.

Le cinéma américain, autre aspect de l'autocritique, comporte également son registre parodique. *Inglourious Bastards*<sup>49</sup> moque ainsi avec Quentin Tarantino l'héroïsme extravagant des films de propagande guerrière aussi bien que certains excès de l'imagerie d'Épinal de la Résistance française. Il n'est au demeurant pas certain que cette dimension satirique ait été perçue par tous les spectateurs, heurtés par la débauche de violence qui est là encore une parodie des films d'action américains. *Le Tailleur de Panama*<sup>50</sup>, en quelque sorte anglo-américain – film américain, héros britannique de John Le Carré et satire des romans de Graham Greene – est quant à lui une parodie de James Bond, comme l'est d'une autre manière le OSS 117 de Michel Hazanavicius. Pour en venir au cinéma britannique, les films de James Bond sont eux-mêmes très ambigus, d'un côté exaltation et nostalgie de l'Empire britannique *Ruling the World*, de l'autre message quelque peu dérisoire par son anachronisme et ses excès mêmes. En revanche, la série télévisée *Chapeau melon et bottes de cuir*<sup>51</sup>, contemporaine de 007, penche délibérément du côté du pastiche.

On peut terminer avec trois exemples cités par Jacobo Rios<sup>52</sup> qui résument le tout : l'Américain Jack Bauer, de la série télévisée *24 h chrono*<sup>53</sup>, souvent parodié, se prend très au sérieux, sauve régulièrement le pays et développe une morale de l'illégalité. 007, aristocrate et voyou, transgresse les règles de façon ludique au service d'un Empire disparu. OSS 117 est ridicule mais réussit en définitive ses missions. Un Egyptien pose à son sujet la bonne question : ou il est très intelligent ou alors complètement idiot.

Allons, tout cela, en définitive, n'est que du cinéma.

---

<sup>49</sup> 2009, film américano-allemand, avec notamment Brad Pitt, Christoph Waltz, Mélanie Laurent, Jacky Ido, Diane Kruger. Sur ce film, l'article très subtil de Nathalie PETITJEAN, « *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino : l'épreuve des langues », *Questions Internationales*, n°44, juillet-août 2010, p. 108-113.

<sup>50</sup> *The Tailor of Panama*, 2001, film américain de John Boorman, d'après John Le Carré, avec notamment Pierce Brosnan, Jamie Lee Curtis, Geoffrey Rush. Après la guerre froide, les espions s'ennuient et se livrent à leurs escroqueries personnelles. On sait que Pierce Brosnan a été l'une des incarnations de James Bond.

<sup>51</sup> *The Avengers* (1961-1969) puis *The New Avengers* (1976-1977), série télévisée britannique autour du personnage de John Steed (Patrick Macnee) et de ses collaboratrices successives.

<sup>52</sup> Voy. le chapitre 7 du présent ouvrage.

<sup>53</sup> Feuilleton télévisé américain, entre 2001 et 2010 puis à partir de 2014, avec Kiefer Sutherland, acteur canado-britannique, fils de l'acteur Donald Sutherland.