
Bulletin d'histoire politique

Hollywood et l'image de la politique à l'écran

Albert Desbiens



Volume 8, Number 1, Fall 1999

Instantanés de la vie politique aux États-Unis

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1060380ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1060380ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
Comeau & Nadeau Éditeurs

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desbiens, A. (1999). Hollywood et l'image de la politique à l'écran. *Bulletin d'histoire politique*, 8(1), 22–32. <https://doi.org/10.7202/1060380ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Hollywood et l'image de la politique à l'écran



Albert Desbiens
Département d'histoire
UQAM

Au cours des plus récentes élections américaines, plus spécialement à compter de celles de 1960, il est devenu particulièrement évident que l'image fait de plus en plus foi de tout sur la scène politique. Ce phénomène est bien sûr davantage relié à l'influence de la télévision, cette grande fabricante d'images, qui, dès 1952, contribua par exemple à sauver la carrière de Richard Nixon lors de son célèbre discours «checkers» ou à mettre un terme à celle de Joseph McCarthy à partir des «Army-McCarthy Hearings» de 1954¹. J. F. Kennedy, Ronald Reagan et Bill Clinton, plus près de nous, seront de ceux qui sauront utiliser le pouvoir de l'image. Qu'on se souvienne du Bill Clinton tour à tour scandalisé, colérique, puis humble, repentant et prêt à pardonner dans des séances télévisuelles réglées au millimètre pour satisfaire l'opinion publique dans l'affaire du Monicagate.

Nous sommes tous conscients du malaise actuel associé à la toute puissance de la télévision. Campagnes de plus en plus centrées sur le petit écran, publicité négative à l'excès, coûts exorbitants, politique de plus en plus politicienne et de moins en moins démocratique, désintéressement des électeurs possiblement manipulés. Indéniablement le cinéma est aussi associé à la puissance de l'image [l'image est vérité aux yeux de certains; «il faut le voir pour le croire» et «je l'ai vu de mes yeux vu» témoignent du pouvoir du visuel qui «vaut mille mots» et qui est plus crédible que l'écrit] et Hollywood, depuis longtemps avant la télévision, a joué un rôle considérable dans ce domaine. C'est notre intention d'examiner ici les représentations du politique projetées par Hollywood depuis le New Deal jusqu'à aujourd'hui.

Hollywood est ici entendu comme l'industrie américaine du cinéma de divertissement qui raconte des histoires pour faire des profits. Nous nous intéressons donc au cinéma de fiction de type hollywoodien, qu'il soit ou non d'inspiration historique, et qui a traité des mœurs politiques et plus particulièrement de la présidence américaine. Les films sont considérés comme des documents, des textes, avec lesquels il est possible d'éclairer l'histoire de la société américaine puisqu'ils offrent un ensemble de représentations

renvoyant directement ou indirectement à la société dans laquelle ils s'inscrivent.

Entre les années trente et les années cinquante le film a représenté le principal véhicule culturel pour l'établissement et la description d'une identité nationale. Par la suite, la télévision a pris la relève comme facteur dominant mais le cinéma a quand même continué à jouer un rôle important. On peut s'interroger sur la capacité du cinéma de tout simplement refléter une culture nationale déjà existante ou de plutôt créer une culture imaginée qui, du fait du pouvoir du cinéma de valider la réalité, contribue par le fait même à créer cette culture. La contribution réelle du cinéma relève, selon nous, des deux capacités. Les créateurs, scénaristes, réalisateurs, techniciens, portent à l'écran des matériaux empruntés à la «vraie vie» (un film parle toujours du présent quel que soit son sujet) mais ils y ajoutent une vision personnelle:

Dans un film, quel que soit son projet (décrire, distraire, critiquer, dénoncer, militer), la société n'est pas à proprement montrée, elle est mise en scène. En d'autres termes, le film opère des choix, organise des éléments entre eux, découpe dans le réel et dans l'imaginaire, construit un monde possible qui entretient avec le monde réel des relations complexes: il peut en être en partie le reflet, mais il peut aussi en être le refus ... Reflet ou refus, le film constitue un point de vue sur tel ou tel aspect du monde qui lui est contemporain².

C'est dans ce sens que tout film, en affichant un point de vue, est politique. Mais le film autorise également plusieurs interprétations dont le sens vient de l'auteur, du film lui-même et du spectateur car le film existe d'abord et avant tout dans la tête du spectateur³ puisqu'il n'est fondamentalement et matériellement qu'une succession rapide d'images fixes. Comme le soulignait Marc Ferro: «le "langage" du cinéma s'avère inintelligible; comme celui des rêves, il est d'interprétation incertaine⁴».

Il nous est possible, croyons-nous, d'observer deux tendances historiquement lourdes dans la représentation du politique à l'écran: d'une part, une attitude généralement critique et dénonciatrice des pratiques politiciennes et d'autre part, une évaluation très favorable de la fonction présidentielle et de ceux qui l'ont exercée.

Or si l'attitude critique générale se maintient jusqu'à aujourd'hui, nous croyons par contre déceler une détérioration appréciable de l'image présidentielle à travers la production cinématographique récente. Nous nous attacherons donc à examiner les tendances générales dans les grandes phases de la production hollywoodienne ainsi qu'à illustrer, à partir de films plus

récents, cette évolution négative de la présidence et le ton généralement désillusionné et cynique des films à thèmes politiques en nous fondant sur la conviction que les images des films «politiques» reflètent clairement les changements des attitudes populaires depuis les profondeurs de la dépression jusqu'à l'Amérique de Clinton. L'entreprise hollywoodienne doit présenter un produit avec lequel un auditoire aussi large que possible doit se trouver en accord y compris dans la représentation du politique⁵. De façon générale les artisans du film connaissaient leur société et c'est elle qu'ils ont portée à l'écran⁶ et certains ont parfois, par amour du cinéma, réussi à dépasser le besoin de profits⁷.

Cinéma du New Deal (1932-1945)

L'impact de la dépression qui frappe les États-Unis à compter de 1929 fut considérable. Les millions de chômeurs et la population en général étaient inquiets. Le système avait failli. Autant F. D. Roosevelt qu'Hollywood comprirent qu'il fallait reconstruire le moral des gens. Hollywood venait de recevoir une impulsion nouvelle avec l'introduction du «parlant». Entre 1927 et 1931 la transition s'était effectuée et la concentration production-distribution-exploitation s'était accrue. C'est l'ère des studios et des «moguls» qui débute. S'installe à Hollywood un ordre qui demeure inchangé jusqu'à la fin des années quarante.

Les studios sentant le climat favorable au changement produisirent une série de films logés à cette enseigne. *Washington Masquerade* (Charles Brabin, 1932) et *Washington Merry-Go-Round* (James Cruze, 1932) décrivent le Congrès comme vénal et corrompu, dominé par les «bosses» et les «intérêts» et dont les membres ne font qu'une bouchée d'idéalistes qui croient dur comme fer que la démocratie devrait toujours triompher. *The Dark Horse* (Alfred B. Green, 1932) s'attaque quant à lui à la façon dont les candidats sont choisis. Rares sont les films de ces années qui dépeignent favorablement les hommes politiques. Un film comme *The Man Who Dared* (1933) échappe cependant au courant dominant de l'«exposé». S'inspirant de la lutte d'Anton Cermak, maire de Chicago, pour débarrasser sa ville de l'influence des mafieux, le scénario se conclut par l'assassinat du héros lors d'un rassemblement politique à Miami alors que le futur président est la véritable cible. La confiance dans la politique est à son plus bas.

Certains vont se réfugier dans l'imaginaire. *Gabriel Over the White House* (Gregory La Cava, 1933) met en scène un président inspiré de Harding, produit peu reluisant des machines politiques, qui est victime d'un grave accident de la route. Pendant sa convalescence il est «visité» par l'archange Gabriel qui le transforme en leader responsable. Il défie son parti, se débarasse de son cabinet et assume les pouvoirs d'un dictateur bienveillant qui

s'attaque au chômage, au crime et au problème des dettes de guerre et du réarmement à l'échelle internationale. Le film a sûrement des accents fascistes alors que les «solutions» italienne et allemande font de plus en plus d'adeptes⁸. La mise est cependant sauve alors que le président meurt opportunément à la fin du film permettant ainsi de préserver la démocratie. Dans *The President Vanishes* (William Wellman, 1934) le président se sert du subterfuge de la disparition pour faire se manifester et triompher de ses ennemis dans l'opinion publique. Marchands de canons, banquiers, éditeurs de journaux voulaient s'emparer du pouvoir. Ces quelques exemples de films populaires⁹ qui excusent l'emploi de moyens excessifs ou illégaux pour régler des problèmes sociaux permettent de mesurer le désarroi des Américains.

Frank Capra, sans doute le réalisateur le plus renommé de la décennie va apporter une contribution majeure à cet effort d'exorcisme de la crise. Capra est un idéaliste. Immigrant sicilien venu par accident au cinéma, il aime passionnément sa patrie d'adoption et ses valeurs traditionnelles (l'individualisme, l'esprit d'entreprise, la famille, le bon voisinage) et partage fondamentalement l'«American dream». Capra n'est pas nécessairement un admirateur inconditionnel du F. D. R.. Il se méfie de certains aspects centralisateurs du New Deal et de l'interventionnisme rooseveltien. Il va reprendre le thème des forces malveillantes de l'establishment dont certains représentants sont assoiffés de pouvoir personnel. Capra incarne la vision populiste de plusieurs films de la période. Son cinéma nous a habitués à la victoire du jeune idéaliste, trop naïf pour être corrompu, représentant du monde ordinaire et triomphant des plus «expérimentés» politiciens et du «big government» grâce justement à l'appui populaire.

Mr. Smith Goes to Washington (French Capra, 1939) est typique de la vision populiste. Jefferson Smith est nommé Sénateur par des politiciens manipulateurs dans l'intention d'en faire une victime facile de leurs machinations. Smith le naïf, se rebiffe cependant et gagne en faisant appel à la décence de ses collègues et de la population en général. À la sortie de *Mr. Smith* le climat d'opinion avait commencé à changer à causes des prémices de la guerre en Europe et certains s'impatientèrent au sujet de ce film sur un idéaliste qui dénonçait la vénalité des membres du Congrès. Le climat n'était plus à la critique de la vénérable institution démocratique¹⁰. Avec l'entrée en guerre des États-Unis en 1941 Hollywood se met au service de la machine de guerre des alliés et produit surtout des films pour soutenir le moral des troupes et l'effort de guerre du public américain (films de guerre, comédies musicales dominant). Il n'y avait plus de place sur les écrans pour les remises en question cinématographiques du système politique américain.

Le cas du film *Wilson* (Henry King, 1944) permet d'aborder le problème de la représentation à l'écran des présidents historiques. Règle générale,

avant le Vietnam et le Watergate, il était impensable de présenter les élus réels, en particulier les présidents, comme rien de moins que des saints. On parle de respect et même de vénération d'hommes héroïques qui étaient dignes de diriger la nation¹¹. Des films comme *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) et *Abe Lincoln in Illinois* (John Cromwell, 1940) tiennent de cette tendance. Les deux illustrent la propension hollywoodienne à raconter des histoires. *Young Mr. Lincoln* est presque totalement de la fiction et *Abe Lincoln in Illinois*, plus historiquement fidèle, représente néanmoins, dans l'esprit du temps, Lincoln comme un président qui a la politique en horreur¹².

En comparaison, *Wilson*, rare superproduction à contenu politique, a été réalisé avec soin et à la satisfaction des proches et des collaborateurs du président disparu. Le film inspiré par l'internationalisme de la fin de la guerre décrit le rôle déterminant de Wilson dans les négociations suite à la Première Guerre mondiale et invite toutes les nations à dépasser leurs intérêts particuliers pour assurer la paix. La tradition de ce genre de film se poursuivra par exemple avec *Sunrise at Campobello* (Vincent J. Donohue, 1960) qui traite de la lutte de F. D. R. contre la polio et *PT 109* (Leslie H. Martinson, 1963) narant les exploits du jeune J. F. K. dans la guerre du Pacifique.

Cinéma de guerre froide (1945-1968)

Le retour de la paix annoncera des années difficiles pour Hollywood. Le monopole des studios est entamé par la politique anti-trust du gouvernement confirmée par la Cour Suprême. La télévision naissante va devenir un redoutable concurrent. Le monde du cinéma s'avère une des cibles préférées des chasseurs de sorcières. Un climat d'intolérance et de suspicion s'installe. Dans le cadre de la guerre froide, affrontement possiblement décisif avec un puissant système ennemi, il est impérieux que l'on resserre les rangs. Les mélodrames sociaux, les dénonciations, les contestations ne font plus florès. Un climat de désenchantement, de méfiance, de trahison, symptomatique de la guerre froide est créé. Le film «noir» où les apparences sont toujours trompeuses est caractéristique de l'époque.

The Senator Was Indiscreet (George Kaufman, 1948) reprend des thèmes semblables à ceux des films cités précédemment mais les éditoriaux critiques sont nombreux et la *Légion américaine* se prononce contre ce film qui met en scène un sénateur faisant chanter le parti en vue d'obtenir la nomination présidentielle¹³. Dans *State of the Union* (Frank Capra, 1948) on retrouve le même idéaliste qu'auparavant mais cette fois le personnage incarné par Spencer Tracy cède aux pressions et constate jusqu'à quel point le peuple a peu à dire. Bien sûr il aura un sursaut d'énergie et d'honnêteté et dénoncera le processus en promettant de surveiller les conventions des deux partis. L'espoir est bien mince cependant. Au vu des manigances habituelles, le

processus électoral continuera d'être cyniquement vicié. Il était par contre désormais dangereux de s'attaquer aux politiciens et même Capra sera pris à partie. Irving Hoffman du *Hollywood Reporter* parlera d'un film qui ne dépasserait pas les pages de *Izvestia*¹⁴. Le réalisateur évitera cependant la comparaison devant le HUAC (House Un-American Activities Committee) dont les assauts conduiront à tant de carrières brisées.

Le climat n'est plus le même. En dehors des œuvres de propagande anti-communiste les productions traitant de politique se font plus rares pendant les années cinquante et les films les plus marquants de la période, *All the King's Men* (Robert Rossen, 1949) et *A Lion Is In the Streets* (Raoul Walsh, 1953), retournent complètement la vision populiste des années trente et quarante¹⁵. Les deux films décrivent la carrière de deux démagogues qui utilisent la corruption pour venir à bout de l'opposition. L'accent est mis davantage sur les dangers que sur les potentialités des mouvements politiques de masse. Croisade populiste et démagogie réactionnaire sont maintenant associées et perçues comme une menace à l'équilibre de la «tradition politique américaine»¹⁶.

C'est à cette tradition que se rattache encore *Advise and Consent* (Otto Preminger, 1962) qui dénonce les oppositions idéologiques et sectionnelles qui mettent en danger les procédés éprouvés de prise de décisions rationnelles dans l'institution du Sénat. Le héros du film est le leader de la majorité qui réussit à protéger le processus de nomination du Secrétaire d'État contre les attaques de droite et de gauche. Preminger parvient à décrire efficacement l'atmosphère du Sénat et ses règles fondées sur la flexibilité et le compromis qui permettent de contrôler opportunistes et idéologues¹⁷. John Frankenheimer s'attaque lui aussi à l'extrémisme politique de gauche (*The Manchurian Candidate*, 1962) et de droite (*Seven Days in May*, 1964). Le premier sera le plus influent car avec lui Frankenheimer crée le prototype du «thriller» politique, avant même l'assassinat de J. F. K. Laurence Harvey y est un (faux) héros de la guerre de Corée. Victime d'un lavage de cerveau il est contrôlé par sa propre mère, agent communiste, qui ambitionne de placer son sénateur de mari à la présidence grâce à l'assassinat politique. Le film est à la fois une attaque contre la droite, (le sénateur à la McCarthy) et la gauche (cette menace de la conspiration communiste qui se profile derrière le sénateur).

The Best Man (Franklin Schaffner, 1964) adapté d'un roman de Gore Vidal raconte:

... l'affrontement pour la présidence d'un homme à la vie publique vertueuse mais à la vie privée désordonnée et d'un homme à la vie publique dépravée mais à la vie privée

irréprochable. Un ancien président joue le chœur et les arbitres¹⁸...

Henry Fonda y incarne le candidat libéral sali par son adversaire de droite, Cliff Robertson. Fonda ne peut cependant se résoudre à employer les mêmes tactiques à l'endroit d'un adversaire qui a déjà eu une «faiblesse» homosexuelle. Il se retirera plutôt de la course en donnant ses voix à un «dark horse» qui présument triomphera. Le film excelle dans sa présentation des négociations menées, des «deals» conclus et montre bien que les tactiques comptent plus que les idées.

Décidément on prenait ses distances par rapport à un cinéma, nous l'avons souligné précédemment, qui pendant les années cinquante s'était peu intéressé à la politique. On commençait à percevoir un malaise, une urgence, l'apparition d'un meilleur sens des imperfections de l'Amérique et peut-être le début de la fin d'une période de stabilité et de consensus. L'arrivée au pouvoir du jeune président Kennedy avait valeur de symbole et d'espoir. Hollywood demeurait encore une fabrique de rêves mais les regards critiques apparaissent et à compter de 1968 sur fond de guerre du Vietnam, d'émeutes raciales, d'échauffourées politiques à Chicago, d'assassinats, de révoltes étudiantes, c'est le raz-de-marée qui va également emporter le monde du cinéma.

Colère, embarras, paranoïa (1968-1980)

Déjà en 1964 le visionnaire Stanley Kubrick avec *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* avait annoncé les couleurs. Désormais c'est tout le système qui y passe. Ce sont tous les leaders, y compris le président Merkin Muffley, qui sont stupides, inefficaces, infantiles ou psychotiques et personne ne sera préservé de l'apocalypse. *Fail Safe* (Sidney Lumet, 1964) avait abordé le même thème mais non sur le ton de la comédie noire. Il met en vedette un président équilibré qui, à la suite d'un bariolage d'équipement qui a lancé un bombardier nucléaire sur Moscou, doit négocier avec le président soviétique et accepter la destruction de New York en échange de celle de Moscou. Le réalisme du film faisait saisir les conséquences possibles d'une guerre nucléaire qui avait peut-être été évitée de justesse quelques années plus tôt.

Medium Cool (Haskell Wexler, 1968) mêle cinéma-vérité et fiction et s'il ne parle pas des institutions politiques il présente par contre une critique acerbe d'une Amérique violente, raciste, inégalitaire et sourde aux demandes de changements. Une veine qu'exploiteront de façon très diverses de nombreux films comme *Easy Rider*, *Alice's Restaurant*, ou *The Graduate*.

Avec les «thrillers» politiques des années soixante-dix le danger vient de l'intérieur, les corporations, de la C.I.A., de la police. Tout est possible¹⁹.

Dans *Winter Kills* (William Richert, 1979) le personnage représentant John Kennedy a apparemment été assassiné par son père. *The Parallax View* (Alan J. Pakula, 1974), *Three Days of the Condor* (Sidney Pollack, 1975) autant de films où il est de plus en plus difficile d'identifier les bons et les méchants (pour la plupart en position d'autorité). La politique est devenu un asile de fous²⁰. *The Parallax View*, film à clef inspiré des conclusions insatisfaisantes du *Rapport Warren*, provoque chez le spectateur un sentiment de perte, de désorientation et de vulnérabilité qui est en lien direct avec la réalité. Il s'agit d'une représentation remarquablement fidèle de la façon dont plusieurs Américains avaient commencé à regarder certaines personnes. Le film se termine par l'élimination de l'enquêteur qui devient lui-même le bouc émissaire d'un autre assassinat politique: images désespérantes²¹. La même désespérance morale baigne le film de Coppola *The Conversation* (1974). On ne peut être certain de rien.

«Politics is bullshit» crie un jeune dans *The Candidate* (Michael Ritchie, 1972) qui voit le personnage de Robert Redford se laisser progressivement transformer par ses managers pour devenir un autre politicien répétant des lieux communs. À la fin du film il est complètement désemparé et entraîné dans le courant de la politique ronronnante. Le choc du Watergate complétera le travail:

Thus on the end of Jimmy Carter's election to the presidency and the celebration of the nation's Bicentennial. Hollywood films were conveying an intensely despairing image of electoral politics, a politics devoid of rational discourse in America, afflicted with complacency, inertial and utter purposelessness. Hollywood had never found much good to say about the political scene, but at least there had been some hope for improvement-either in the form of a neighborly idealistic citizenry or a stable pluralist state²².

All the President's Men (Alan J. Pakula, 1976) fait vraiment figure d'exception. Le film présente l'enquête des journalistes du *Washington Post* comme la victoire de jeunes héros individualistes. Le triomphe de la presse sur la présidence peut redonner de l'espoir mais la fiction est aussi devenue réalité. Les politiciens de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) de *Nashville* (Robert Altman, 1975) de *The Candidate* et même ceux de *The Godfather II* (Coppola, 1974) incarnent bel et bien les nouvelles façons de cultiver l'électorat et d'exercer le pouvoir. La crise économique sévit, le gouvernement paraît faible et incompetent et l'électorat américain est démoralisé.

Tendances actuelles (1980-)

En Ronald Reagan les Américains voudront trouver un leader qui les rassurera et fera recouvrer leur stature aux États-Unis, mais le cheminement sera semé d'embûches. On produira remarquablement peu de films traitant de politique pendant la décennie quatre-vingt. Le Vietnam, le terrorisme, la menace nucléaire renouvelée, le féminisme sont davantage à l'ordre du jour. Malgré le conservatisme tout semble hors de contrôle. Le scepticisme et le cynisme s'installent. On se réfugie dans le futur (*The Terminator*, *Back to the Future*) ou dans le réexamen des événements liés à la guerre du Vietnam: «The Vietnam War became the dominant metaphor for post modernist confusion, paranoia, and alienation within both eighties society and film²³».

Les élus réels ou fictifs ne sont plus respectables ni respectés. Même Reagan aura son Irangate. Après la démystification de la présidence, lorsqu'on découvre qu'un président peut violer la constitution, mentir, jurer, tromper sa femme ou partager sa maîtresse avec un chef de la mafia, toutes les barrières sont levées. L. B. Johnson est dépeint comme un bouffon dans *The Right Stuff* (Philip Kaufman, 1983) et le président fictif de *The Pelican Brief* (Alan J. Pakula, 1993) est un idiot consommé qui ne s'intéresse qu'à l'entraînement de son chien. La présidence réduite à la caricature, même dans le cas de présidents réels (George Bush dans *The Naked Gun 2* (David Zucker, 1991); ou la présidence exercée par un être vil et pratiquement un meurtrier. Le cas d'*Absolute Power* (Clint Eastwood, 1996) est intéressant. Thriller politique avec touche romantique hollywoodienne, *Absolute Power* met en scène Luther (Clint Eastwood), un cambrioleur de haut vol, qui assiste sans être vu, à l'exécution, par des agents du service secret, d'une femme qui allait tuer le président ivre qui l'avait violentée.

L'idée centrale du film est cette lutte entreprise par un voleur contre celui qui dispose du pouvoir absolu. La morale est retournée: l'individualiste qui fera tomber le président des États-Unis est un bandit par ailleurs cultivé et homme de parole. Le président, entouré d'arrivistes, a conquis le pouvoir grâce à l'argent de Walter Sullivan, le mari trompé, et se révèle être totalement méprisable. Adapté d'un roman de David Baldacci le film présentait des difficultés de scénarisation racontées par William Goldman²⁴. Le tout est réglé lorsque Luther, la star Eastwood, survit, contrairement au roman et que le mari trompé qui a «donné» la présidence à Richmond et qui seul, traditionnellement, a droit à la vengeance, «suicide» ce dernier.

La question de la manipulation de l'opinion est au cœur d'*Absolute Power* comme du très populaire *Wag the Dog* (Barry Levinson, 1997) dans lequel une guerre est inventée de toutes pièces pour minimiser les effets d'un scandale à la Maison-Blanche. *Dave* (Ivan Reitman, 1993), plus en sympathie, dépeint quand même un président victime d'une crise cardiaque au cours

d'ébats sexuels extra-maritaux. Il est remplacé par un sosie qui répond à l'appel «for the good of the country». Ici aussi le président est mal entouré et les jeux de pouvoir exacerbés, mais Dave triomphera à la Capra. *The American President* (Rob Reiner, 1995) se situe également dans la lignée des films positifs. De façon générale cependant la manipulation médiatique, les coups fourrés, sont toujours au cœur de l'action. La métaphore des souterrains et des corridors labyrinthiques est omniprésente: dans *Wag the Dog*; dans *Dave*, par exemple. Le cynisme est omniprésent.

Lorsque les cinéastes s'attaquent à des sujets plus près de la réalité dans *Primary Colors* (Mike Nichols, 1998) par exemple inspiré du «cas» Clinton ou dans le *Nixon* d'Oliver Stone, les mêmes turpitudes morales, les mêmes coups bas, les mêmes manipulations ressortent. Le temps où le chef de l'exécutif américain incarnait une figure mythique, un facteur d'unité nationale, et un motif de fierté est bien terminé. Le président qui avait largement échappé aux évaluations négatives a rejoint le peloton politique.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Le discours «checkers» est celui dans lequel Richard Nixon se défend d'avoir accepté des contributions financières secrètes et dit qu'il refusera de rendre le petit chien reçu en cadeau par sa fille. Le sénateur McCarthy osa attaquer l'armée supposément infiltrée par les communistes. Ce sera sa perte.
2. F. Vanoye et A. Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992, p. 44-45.
3. J. E. O'Connor, *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar, R.F. Krieger, 1990, p. 4.
4. M. Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 93.
5. J. H. Lenihan in P. Laukides et L.K. Fuller, ed. *Beyond the Stars II: Plot Conventions in American Popular Film*, Bowling Green, 1991, p. 77.
6. W. J. Palmer, *The Films of The Eighties*, Carbondale, Southern Illinois U. Press, 1995, p. 15.
7. M. C. Miller, ed, *Seeing Through Movies*, New York, Pantheon, 1990, p. 3-5.
8. Il est intéressant de noter que le film avait été financé par W. R. Hearst, à cette époque partisan de F. D. Roosevelt et d'un pouvoir exécutif musclé, P. Loukides, op. cit., 78.
9. R. Sklar dans son classique *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* mentionne que F. D. R. aimait bien *Gabriel Over the White House*.
10. D. M. White et R. Averson, *The Celluloid Weapon: Social Comment in the American Film*, Boston, Beacon, 1972. 84.
11. G. Crowds, ed., *The Political Companion to American Film*. S. L., Lakeview Press, 1994, 323.

12. H. C. Carnes, ed., *Past Imperfect: History According to the Movies*, New York, Henry Holt, 1995 p. 126-127.
13. P. Loukides, op. cit., p. 81.
14. G. Crowdus, op. cit., p. 326.
15. P. Loukides, op. cit., p. 81.
16. L'ouvrage de R. Hofstadter *The American Political Tradition* (1948) ouvrait la période du «consensus» en se fondant d'ailleurs sur l'idée que les accords avaient été plus larges et plus nombreux que les désaccords dans l'histoire américain.
17. L. Quart et A. Auster, *American Film and Society Since 1945*, Londres, Macmillan, 1984, p. 77.
18. G. Vidal, *L'Histoire à l'écran*, Paris, Fayard, 1994, p. 136.
19. G. Crowdus, op. cit., p. 320.
20. Ibid., p. 321.
21. S. Cagin et P. Bray, *Hollywood Films of the Seventies*, Cambridge, Harper and Row, 1984, p. 208-210.
22. P. Loukides, op. cit., p. 81.
23. W. J. Palmer, op. cit., p. 13.
24. W. Goldman, *Absolute Power: The Screenplay*, New York, Applause, 1997.