



CLASSIQUES  
GARNIER

BLANC (Didier), « Le chef de l'État, chef de guerre à Hollywood et dans le cinéma français. Les trames mêlées du *soft power* et du *hard power* », *Considérant – Revue du droit imaginé*, n° 5, 2023, p. 177-198

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14748-0.p.0177](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14748-0.p.0177)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2023. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

BLANC (Didier), « Le chef de l'État, chef de guerre à Hollywood et dans le cinéma français. Les trames mêlées du *soft power* et du *hard power* »

RÉSUMÉ – La représentation au cinéma du chef de l'État en chef de guerre varie considérablement entre la France et les États-Unis. À Hollywood, instrument d u *soft power* américain, le Président des États-Unis est le plus souvent représenté comme usant du *hard power*. Au contraire, dans le cinéma français, le Président de la République, pourtant “chef des armées”, est un héros très discret. Cela étant, une américanisation des esprits et une présidentialisation des pouvoirs militaires est perceptible.

MOTS-CLÉS – Constitution, chef de l'État, chef de guerre, Président de la République, Président des États-Unis, cinéma, Hollywood, Cinquième République, *soft power*, *hard power*

BLANC (Didier), « The head of state as war leader in Hollywood and in French cinema. The interweaving threads of soft and hard power »

ABSTRACT – Cinematic representations of the head of state as war leader vary considerably between France and the United States. In Hollywood, an instrument of American soft power, the president of the United States is usually depicted as using hard power. In French cinema, by contrast, the French president is a very unobtrusive hero, despite being “head of the armed forces.” Nevertheless, an Americanization of attitudes and a presidentialization of military authority can be noted.

KEYWORDS – constitution, head of state, war leader, president of France, president of the United States, cinema, Hollywood, Fifth Republic, soft power, hard power

# LE CHEF DE L'ÉTAT, CHEF DE GUERRE À HOLLYWOOD ET DANS LE CINÉMA FRANÇAIS

Les trames mêlées du *soft power* et du *hard power*

L'américanisation du monde n'est pas près de s'arrêter<sup>1</sup>.

Le cinéma à l'image du droit constitutionnel aime les premiers rôles et sans contestation possible, le chef de l'État, qu'il soit Président des États-Unis ou de la République française, appartient à cette catégorie. En cette qualité, le premier exerce la fonction de « commandant en chef de l'armée et de la marine des États-Unis<sup>2</sup> », tandis qu'en France il est en vertu de l'article 15 de la Constitution « le chef des armées » et « préside les conseils et comités supérieurs de la Défense nationale<sup>3</sup> ». Dans ces deux régimes constitutionnels, bien que d'une nature différente, l'un présidentiel, l'autre parlementaire, « le principe de suprématie civile constitue la poutre maîtresse des relations civilo-militaires, tant en France qu'aux États-Unis<sup>4</sup> ».

Cette identité de principe ne vaut pas identité de fonctions juridiques. En France, le chef de l'État décide de la guerre après en principe que le Parlement ait donné son autorisation<sup>5</sup>, mais il ne la fait pas. Suivant la

---

1 Cohen, Arthur, président du marketing international chez Paramount, cité par Mingant, Nolwenn, *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 222.

2 Article II, section 2 de la Constitution des États-Unis.

3 V. Massot, Jean, *Le chef de l'État, chef des armées*, Paris, LGDJ-Lextenso éditions, 2011, p. 37-38.

4 Klein, Luc, « La suprématie civile au sein du pouvoir exécutif en France et aux États-Unis : un dialogue civilo-militaire encadré par le droit », *Revue du droit public*, n° 5, 2021, p. 1271.

5 L'article 35 de la Constitution retient : « La déclaration de guerre est autorisée par le Parlement ». V. Leblond-Masson, Romain, « Le Parlement et la décision de guerre : retour sur l'article 35 de la Constitution », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 104, 2015, p. 839-862.

lettre de la Constitution, il est difficile de voir en lui un généralissime, le titre paraît plus adapté en théorie pour décrire le rôle du Premier ministre, chef du gouvernement<sup>6</sup>. Aux États-Unis, il revient également au *President of the United States* (ci-après POTUS) de déclarer la guerre après y avoir également été autorisé par le Congrès<sup>7</sup>. Ici s'arrête le parallèle, l'absence de dyarchie fait de lui le dépositaire du « commandement suprême et [de] la direction des forces navales et militaires comme premier général et amiral<sup>8</sup> ». Toutefois comme l'observe Luc Klein :

Le titre a cependant muté à partir du début du xx<sup>e</sup> siècle, pour prendre une signification plus ordinaire, et traduire une prééminence du président en matière militaire<sup>9</sup>.

En France, au fil de l'évolution de la V<sup>e</sup> République, le chef de l'État occupe une position comparable. Au point que le « système politico-militaire de la V<sup>e</sup> République a apprivoisé la fulgurance et remis les lourdeurs de l'esprit Maginot<sup>10</sup> ». Il en résulte une convergence dans le rôle des deux chefs d'État en matière militaire. Cette tendance lourde n'est pas suivie d'une convergence quant à leur représentation cinématographique. Surexposé en général dans le cinéma américain<sup>11</sup>, et en particulier dans une abondante production montrant le POTUS comme un chef de guerre, son homologue est au contraire un « héros très discret<sup>12</sup> » dans le cinéma français.

Cette relation entre le cinéma et la guerre est presque contemporaine de son invention puisque c'est « à Cuba, en 1898, que le cinéma va pour la première fois être utilisé dans le cadre d'un conflit armé<sup>13</sup> ». Les États-Unis vont se trouver mêlés à ce premier conflit donnant lieu à

6 V. Klein, Luc, « La décision militaire dans le Code de la Défense : à la recherche de l'autorité politique », *Revue du droit public*, n°4, 2014, p. 985-1005.

7 Article I, section 8 de la Constitution des États-Unis.

8 Hamilton, Alexander, Jay, John et Madison, James, *Le Fédéraliste*, 2012, Paris, Classiques Garnier, p. 513.

9 Klein, Luc, « La suprématie civile au sein du pouvoir exécutif en France et aux États-Unis : un dialogue civilo-militaire encadré par le droit », art. préc., p. 1278.

10 Servent, Pierre, *Les Présidents et la guerre. 1958-2017*, Paris, Perrin, 2017, p. 391.

11 V. Chandelier, Michel, *Le président des États-Unis vu par Hollywood (1991-2000)*, Paris, L'Harmattan, 2006.

12 Titre du documentaire de Lionel Lacour, *Le président au cinéma, un héros très discret* (2020).

13 Vincenot, Emmanuel, « Cuba, 1898 : le cinéma au service de la guerre », Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008, p. 13.

récit cinématographique. Sans préjudice de cette ancienneté, une double difficulté se présente. D'une part, la représentation du Président en chef de guerre n'est pas systématique dans les films de guerre et d'autre part, il apparaît parfois dans ce rôle dans des œuvres n'ayant qu'un lointain rapport avec le genre<sup>14</sup>. Mais en tout état de cause, le cinéma s'emploie à représenter le chef de l'État en chef de guerre.

Si cette fonction lui est reconnue par la Constitution aux États-Unis, il en va différemment en matière de politique étrangère. D'inspiration libérale, le texte s'attache à assurer un équilibre des pouvoirs entre le Président des États-Unis et le Congrès<sup>15</sup>. Or, cet aspect-là est pour l'essentiel absent du cinéma américain où la puissance militaire apparaît non seulement comme toute concentrée entre les mains du POTUS mais aussi dans le prolongement de ses prérogatives diplomatiques. Un commencement d'explication quant à cette image biaisée tient dans la nécessité pour le POTUS de surmonter une « fragmentation institutionnelle », et pour ce faire, il « doit simplifier et exagérer s'il veut surmonter l'inertie d'un corps législatif divers et structuré<sup>16</sup> ». De toute évidence, le cinéma constitue un instrument idéal et irremplaçable de simplification qui va de pair avec une centralisation du pouvoir<sup>17</sup>. L'exposition d'un seul est nettement plus cinégénique que celle d'un corps collectif tel qu'une assemblée législative.

Ainsi, bien que le cinéma n'ait sûrement ni pour objet, ni pour effet de se substituer à l'enseignement universitaire, il peut aider à la compréhension du droit. Il reste que la démarche est risquée. La connaissance du droit constitutionnel ne transforme pas le spectateur en expert de l'analyse filmique tandis que la cinéphilie n'a jamais été considérée comme une branche du droit constitutionnel. Pour le dire autrement, il est parfois difficile de savoir qui de l'amateur de cinéma ou du professionnel du droit tient la plume.

14 Dans *South Park, le film* (Trey Parker, 1999) le Président Clinton apparaît comme l'auteur de la riposte à des bombardements décidés par le Canada, il sera ensuite remplacé par une femme, ministre de la guerre.

15 En ce sens l'étude classique d'Edward S. Corbin, *The President : Office and Powers, 1787-1957. History and Analysis of Practice and Opinion*, New York, New York University Press, 1957, 4<sup>e</sup> éd., spéc. p. 200.

16 Nye, Joseph S., *Le leadership américain. Quand les règles du jeu changent*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, p. 30.

17 Welles, Samuel F., « Une présidence de temps de guerre ? Étude de la centralisation du pouvoir aux États-Unis après le 11 septembre 2001 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 1, 2008, p. 9-24.

Dès lors, l'ambition de cette contribution tient, à la manière d'un dictionnaire amoureux, dans la mise en lumière de quelques grands traits de la représentation cinématographique du chef de l'État en France et aux États-Unis dans l'exercice de ses fonctions militaires dans des œuvres de fiction. Cette démarche est susceptible de nous renseigner d'une part sur la perception en France et aux États-Unis de la figure présidentielle et d'autre part sur le traitement cinématographique de la puissance armée. D'autant plus qu'elle éclaire sensiblement l'idéologie animant le cinéma hollywoodien. Parmi ses principales composantes identifiées par Anne-Marie Bidaud, la moitié se retrouve dans l'examen de la représentation du chef de l'État, chef de guerre. Y figurent la supériorité du système américain (patriotisme, système démocratique exemplaire), le ralliement autour de l'image présidentielle et l'exportation du modèle américain dans le monde, auquel il est possible de rajouter une fin rassurante (*happy end*)<sup>18</sup>.

La relation cette fois entre le POTUS et Hollywood avec cet arrière-plan militaire est également ancienne. Il est permis de la faire remonter à avril 1917<sup>19</sup>. Elle gagnera par la suite en intensité lors du second conflit mondial. Est ainsi créé en juin 1942, à l'initiative du Président Roosevelt, le Bureau d'information de guerre des États-Unis (*United States Office of War Information*, OWI). Un vaste dispositif est alors mis en place à destination entre autres de la bande dessinée, de la radio, de la publicité et naturellement du cinéma. Il en découle une véritable « mobilisation d'Hollywood<sup>20</sup> ». Ce mouvement non seulement perdure jusqu'à nos jours mais il s'est propagé jusqu'aux « fictions d'espionnage<sup>21</sup> », l'arme du renseignement participant de la large palette des instruments mis au service de la guerre, au point d'en déterminer la durée et l'issue (*Imitation Game*, Morten Tyldum, 2014).

De sorte que suivant la distinction opérée par Joseph S. Nye entre le *soft power* et le *hard power*, le cinéma est un instrument majeur du *soft*

18 *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Armand Colin, 2012, 2<sup>e</sup> éd., p. 159 et s., pour le *happy end* p. 258-262.

19 *Ibid.*, p. 129.

20 Nacache, Jacqueline, « "War comes to America" : le cinéma hollywoodien entre effort de guerre et propagande », Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, *op. cit.*, p. 377.

21 V. Blistène, Pauline, « Fictions du secret, secrets de la fiction », *Inflexions*, n° 2, 2021, p. 133-140.

*power*<sup>22</sup>. Il vient soutenir l'usage de la puissance militaire des États-Unis comme n'importe quel outil de propagande. Hollywood participe de la fabrique et de la diffusion de la culture américaine – qui au demeurant est loin de se limiter au cinéma<sup>23</sup> – dans le monde. À cet égard, il « constitue aussi une source de pouvoir en douceur relativement peu chère et bien utile<sup>24</sup> ». Moyennant quoi il apparaît comme « un dispositif géant où s'interpénètrent le pouvoir politique, le pouvoir militaire et le pouvoir cinématographique<sup>25</sup> ». Ce cinéma a un nom : « le cinéma de sécurité nationale<sup>26</sup> ».

Ses multiples manifestations ne pouvant être traitées ici, il est possible en revanche d'examiner la façon dont le cinéma américain, élément du *soft power*, interagit avec le *hard power* en s'appuyant sur la figure du chef de l'État, chef de guerre. Pour sa part, le cinéma français s'intéresse en règle générale au chef de l'État, chef militaire, dans des films historiques, avec une préférence pour la période napoléonienne<sup>27</sup>. Cette production n'est précisément pas située dans le champ du droit positif. Pour autant, le fondateur de la V<sup>e</sup> République a parfois été rangé comme s'inscrivant dans la tradition bonapartiste. Il est vrai que depuis 1958 l'exercice des compétences militaires s'est en quelque sorte présidentialisé, donnant ainsi à voir une militarisation du chef de l'État, comme si le *hard power* s'alignait sur l'image donnée par le *soft power*.

22 Ainsi présenté : « *This second aspect of power – which occurs when one country gets other countries to want what it wants – might be called co-optive or soft power in contrast with the hard or command power of ordering others to do what it wants* » (« *Soft Power* », *Foreign Policy*, n° 80, 1990, p. 166).

23 V. Martel, Frédéric, *De la culture en Amérique*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2011.

24 Nye, Joseph S., *Le leadership américain. Quand les règles du jeu changent*, op. cit., p. 175.

25 Valantin, Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, Paris, Éditions Autrement, 2010, p. 6.

26 *Ibid.* L'expression structure la démonstration de Matthew Alford, *Hollywood propaganda*, Paris, Éditions Critiques, 2018, p. 7. V. du même auteur avec Tom Secker : « *The CIA in Hollywood : How the Agency Shapes Film and Television* », *The American Journal of Economics and Sociology*, vol. 76 (2), 2017, p. 381-404.

27 Aussi bien dans le cinéma français qu'à Hollywood : Barnier, Martin et Fontanel, Rémi (dir.), *Les biopics du pouvoir politique de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle. Hommes et femmes de pouvoir à l'écran*, Lyon, Aléas cinéma, 2010, p. 255 pour la France et p. 269 pour les États-Unis.

## I. LA REPRÉSENTATION DU CHEF DE L'ÉTAT, CHEF DE GUERRE : UN *SOFT POWER* AU SERVICE DU *HARD POWER*

La représentation du POTUS dans ses fonctions de commandeur en chef condense trois instruments significatifs de la puissance culturelle et militaire : Hollywood, la Maison Blanche et le Pentagone. La manière dont le Pentagone, voire la CIA, se met parfois au service d'Hollywood afin de poursuivre ses propres buts est bien connue et attestée comme le montre de manière spectaculaire *Top Gun* (Tony Scott, 1986)<sup>28</sup>. Toutefois, le POTUS, au regard de l'étendue de sa puissance, comme chef de la première armée du monde, occupe une place ambivalente. S'il apparaît le plus souvent comme le sauveur de la nation et du monde libre, il en est parfois le fossoyeur.

### A. LA REPRÉSENTATION DOMINANTE DU CHEF DE L'ÉTAT SAUVEUR DE LA NATION ET DU MONDE

La construction de la nation américaine est intimement liée à l'usage de la force armée et de la violence. Il s'agit à la fois de repousser à l'ouest la frontière pour conquérir de nouveaux territoires et de s'affranchir de l'autorité de la Couronne britannique. À la tête d'une nation en armes et fondée par les armes, le Président des États-Unis est ainsi doté par la Constitution du titre de « commandeur en chef ». Cette rencontre entre le pouvoir civil et militaire est totalement incarnée par le premier Président des États-Unis, le général Georges Washington. Toutefois, et assez curieusement, il est peu représenté en chef de guerre dans le cinéma<sup>29</sup>. Sur une période couvrant plus de vingt ans, il est essentiellement permis de citer *The Patriot* de Mel Gibson (2000). En réalité compte ici moins le dispositif constitutionnel, inchangé en la matière depuis 1787, que la consolidation du pouvoir présidentiel à l'issue de la Guerre de Sécession et le positionnement stratégique des États-Unis du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

28 Alford, Matthew, *Hollywood propaganda*, *op. cit.*, p. 133.

29 Dans le *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Paris, Bordas, 1988, dirigé par Gilles Horvilleur, Lincoln fait l'objet d'une entrée dédiée (p. 251-252); en revanche, Washington ne dispose, lui, d'aucune référence.

Au cinéma, la Guerre de Sécession marque la véritable naissance des États-Unis. *Naissance d'une nation* (David W. Griffith, 1915), œuvre fondatrice dans l'histoire du cinéma<sup>30</sup>, fait ainsi une large place à Abraham Lincoln. Ce qui fait dire à Marc Ferro :

C'est en ce sens que la guerre civile devient, en quelque sorte, acte fondateur de l'histoire des États-Unis, en passe d'effacer ce qui précède et particulièrement la guerre d'Indépendance<sup>31</sup>.

Hollywood s'emploie à donner l'image d'une refondation des États-Unis, vertueuse en ce qu'elle aboutit à l'abolition de l'esclavage, Lincoln faisant littéralement écran à Washington. À cet égard, dans son *biopic*, Steven Spielberg s'applique à montrer Lincoln en chef de guerre, qu'il parcourt les champs de bataille ou qu'il chevauche entouré de militaires (*Lincoln*, 2012). Son adresse à Gettysburg le 19 novembre 1863 tient du discours martial et emprunte au vocabulaire guerrier<sup>32</sup>. Par ses succès Lincoln a contribué non seulement à sauver les États-Unis de l'éclatement mais il est également celui qui assure une victoire morale, plaçant irrémédiablement et pour toujours, ou presque, les États-Unis dans le camp du Bien.

Au xx<sup>e</sup> siècle, le POTUS est conforté par le cinéma après le second conflit mondial dans son rôle de sauveur du monde libre<sup>33</sup>. Cette approche est illustrée par *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), où F. D. Roosevelt apparaît dans plusieurs scènes comme chef suprême des armées<sup>34</sup>.

30 On se reportera à Michael Rogin pour une étude sur l'arrière-plan politique du film accompagnée d'une riche iconographie, *Les démons de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1998, p. 205 et s. Il s'agit par ailleurs d'une des premières collaborations entre l'armée et Hollywood : Alford, Matthew, *Hollywood propaganda*, *op. cit.*, p. 29.

31 Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, 2009, p. 230.

32 « Nous sommes maintenant engagés dans une grande guerre civile, épreuve qui vérifiera si cette nation, ou toute autre nation, ainsi conçue et vouée au même idéal, peut résister au temps. Nous sommes réunis sur un grand champ de bataille de cette guerre. Nous sommes venus consacrer une part de cette terre qui deviendra le dernier champ de repos de tous ceux qui sont morts pour que vive notre pays. Il est à la fois juste et digne de le faire. Mais, dans un sens plus large, nous ne pouvons dédier, nous ne pouvons consacrer, nous ne pouvons sanctifier ce sol. Les braves, vivants et morts, qui se sont battus ici l'ont consacré bien au-delà de notre faible pouvoir de magnifier ou de minimiser » (Adresse de Gettysburg, 19 novembre 1863).

33 La figure du sauveur est l'un des grands thèmes du cinéma américain : Cieutat, Michel, *Les grands thèmes du cinéma américain*, Paris, Les éditions du Cerf, 1991, t. 2, p. 320-322.

34 Il est à noter que le film a subi de légères modifications scéniques dans sa version japonaise : Mingant, Nolwenn, *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*, *op. cit.*, p. 97.

Dans les années qui suivent, on assiste à la multiplication de films de science-fiction ou d'épouvante bâtis à partir d'une même trame, comme miroir de la Guerre froide, avec un retrait de la figure du POTUS. Au début des années 1990 et de la victoire du bloc libéral de l'Ouest sur celui du communisme de l'Est, le registre a considérablement changé avec un retour à l'écran du POTUS.

*Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) illustre parfaitement cette inflexion. Le POTUS, ancien pilote de chasse, chef d'escadrille durant la guerre du Golfe en 1991, combat lui-même les vaisseaux extra-terrestres tandis que la bataille finale présente des accents patriotiques évidents puisqu'elle se déroule le 4 juillet. À cette occasion, le Président Thomas J. Whitmore (Bill Pullman) prononce un discours clairement inspiré de celui de Lincoln<sup>35</sup>. *Independence Day* est un film charnière dans la représentation du POTUS chef de guerre, à la fois parce que la fonction est exercée par un ancien militaire et parce qu'il fait lui-même la guerre aux commandes d'un avion de chasse. Cette approche nouvelle a pour résultat de conférer « au président un rôle de héros dans le cinéma américain quand il n'était au mieux avant qu'un personnage principal<sup>36</sup> ». Accessoirement dans la lutte d'influence auprès d'Hollywood que se livrent les trois armées (*Army*, *Navy* et *Air Force*), cette dernière sort grandie<sup>37</sup>.

La liste de films où en vertu de ses pouvoirs de commandeur en chef, le POTUS sauve le monde est très étendue, au point de rapprocher la figure présidentielle de celle du super-héros, omniprésente depuis une quinzaine d'année dans le cinéma. Ce super-Président entretient la vision d'une conduite unilatérale des relations internationales et traduit sa position de chef d'une hyperpuissance après l'effondrement soviétique, assimilé à l'Empire du Mal. Il est, plus rarement, le dernier recours dans

35 S'adressant à la foule le Président ne craint pas l'emphase : « Peut-être le sort a-t-il voulu qu'aujourd'hui soit le 4 juillet. Vous allez une fois de plus devoir défendre notre liberté. Non pas de la tyrannie, de l'oppression, de la persécution. Mais de l'anéantissement. Nous nous battons pour notre droit de vivre, d'exister. Et si nous remportons la victoire le 4 juillet ne sera plus connu comme la fête nationale américaine, mais le jour où le monde a déclaré d'une seule voix : Nous n'entrerons pas dans la nuit sans combattre ! Nous ne voulons pas disparaître sans nous battre ! Nous allons vivre, nous allons survivre. Aujourd'hui nous célébrons le jour de notre indépendance ! ».

36 Chandelier, Michel, *Le président des États-Unis vu par Hollywood (1991-2000)*, op. cit., p. 119.

37 Sur la compétition que se livrent ces trois armes : Valantin, Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op. cit., p. 19-21.

une situation de crise extrêmement localisée (la prison d'Alcatraz) en donnant l'ordre d'un bombardement sur le sol même des États-Unis (*Rock*, Michael Bay, 1995). La transgression est ici flagrante, avant le 11 septembre 2001, le territoire des États-Unis est considéré comme un sanctuaire en termes de sécurité nationale.

Ainsi, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la représentation du Président des États-Unis épouse l'évolution du contexte géopolitique mondial et des défis stratégiques qu'ils génèrent pour l'armée des États-Unis<sup>38</sup>. Cette inflexion est d'autant plus étonnante qu'à partir du milieu des années 1990, les recettes du cinéma hollywoodien proviennent plus du reste du monde que de son marché intérieur et ont pour effet que « le public étranger est devenu un critère essentiel dans le processus décisionnel des majors<sup>39</sup> ». Cette circonstance ne suffit pas à forger une image plus négative du POTUS. À moins, mais l'hypothèse est risquée, qu'il faille y voir la manifestation d'un cinéma supplétif de l'appareil industriel militaire des États-Unis vantant la qualité de ses instruments sécuritaires<sup>40</sup>.

#### B. LES REPRÉSENTATIONS ALTERNATIVES DE LA FONCTION MILITAIRE DU PRÉSIDENT

À côté de la représentation du chef de l'État faisant un usage vertueux de la force, deux représentations alternatives<sup>41</sup>, nettement moins fréquentes, animent le cinéma hollywoodien.

En premier lieu, plusieurs films voient en lui un pacificateur face aux fauteurs de guerre ou aux diverses sources de tensions nées de la Guerre froide. La crise des missiles de Cuba en 1962 est par exemple directement à l'origine du film *Treize jours* de Roger Donaldson (2001). Bruce Greenwood y incarne près de 40 ans après son assassinat le Président Kennedy. Il trouve face à lui des militaires fanatisés dont

38 *Octobre Rouge* (John Mac Tiernan, 1990) en donne une excellente illustration (*ibid.*, p. 61-62). Il convient de préciser que la *Navy* a apporté un soutien important à la réalisation du film.

39 Mingant, Nolwenn, *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*, op. cit., p. 209.

40 Cette approche indifférente au marché des armes parcourt l'ouvrage précité *Hollywood à la conquête du monde*.

41 À l'exception cependant d'une incapacité à peser sur les événements que l'on rencontre dans *Nixon* (Oliver Stone, 1995). V. Alford, Matthew, *Hollywood propaganda*, op. cit., p. 209-210.

l'anticommunisme est nourri par un fort ressentiment après l'opération ratée de la baie des Cochons. Naturellement, la fiction n'emporte pas de prétention documentaire et « enjolive » le rôle joué par le Président Kennedy lors de cet épisode paroxystique de la Guerre froide<sup>42</sup>.

De même, la crainte d'une nouvelle guerre civile ou d'un coup d'État permet de déclinier l'image d'un chef de guerre, père de la Nation et défenseur intransigeant de son unité. Le film *Sept jours en mai* (John Frankenheimer, 1964) montre un POTUS confronté à la menace d'un coup d'État. Ce thème se retrouve dans *The Second Civil War* (Joe Dante, 1997) qui est directement inspiré de l'épisode dit « Les Neuf de Little Rock » voyant neuf élèves empêchés de poursuivre leurs études dans une *High School* par le gouverneur local de l'Arkansas en flagrante contradiction avec l'arrêt *Brown et al. v. Board of Education of Topeka et al.* rendu par la Cour suprême le 17 mai 1954. La pleine application du droit contraint Dwight D. Eisenhower, alors POTUS, à mobiliser l'armée. Les divisions internes et propres aux États-Unis, exposées par *The Second Civil War*, sont ravivées par l'afflux massif de réfugiés après un conflit nucléaire entre l'Inde et le Pakistan.

Stanley Kubrick s'approprie le thème d'un POTUS artisan de la paix dans *Docteur Folamour* (1964). La fragilité de l'équilibre né de la dissuasion nucléaire est le ressort dramatique d'un film le montrant guidé par la volonté d'éviter un conflit susceptible d'anéantir le monde. Toutefois, le réalisateur nourrit un discours critique sur la menace nucléaire en particulier et le pouvoir militaire en général en donnant les mêmes traits, ceux de Peter Sellers, au POTUS (Merkin Muffley) et à un ancien scientifique nazi, donnant son titre au film (*Doctor Strangelove*). De manière à peine détournée la face obscure des pouvoirs militaires du POTUS est ainsi mise en lumière.

En second lieu, les risques et dérives dus à un mauvais usage de la puissance du POTUS – s'il peut sauver le monde, il peut symétriquement le détruire – constituent la trame d'une filmographie très étroite mais bien présente. Une utilisation inadéquate de ses pouvoirs militaires peut conduire à une escalade dans la violence (*Couvre-feu*, Edward Zick, 1998). De même *Hollywood* donne à voir une instrumentalisation de la guerre

42 *Ibid.*, p. 204-209. Si l'auteur regrette l'absence de toute mention au rôle joué par le commandant d'un sous-marin russe (V. Arkhipov), il est au centre du film *K-19 : Le Piège des profondeurs* (Kathryn Bigelow, 2002).

servant les fins du POTUS. Tel est le propos qui parcourt *Des hommes d'influence* (Barry Levinson, 1997), film directement inspiré des relations sexuelles entretenues par le Président Clinton et Monica Lewinski, où un conflit est créé de toutes pièces afin de faciliter la réélection du POTUS accusé d'agressions sexuelles à l'encontre d'une jeune fille mineure<sup>43</sup>.

Le scénario de *Dead zone* (David Cronenberg, 1983) adapté d'un roman de Stephen King mêle habilement plusieurs thèmes. Après un accident, un citoyen ordinaire atteint de visions prémonitoires s'avérant exactes par la suite pressent qu'un candidat une fois élu sera à l'origine d'une guerre nucléaire. Bien que le film traite de la figure potentiellement néfaste du POTUS, il ne va pas jusqu'à en donner une image totalement négative puisque par son action, le personnage principal va être à l'origine de la déchéance politique du candidat, jamais élu. Un discours comparable est présent dans *Un crime dans la tête* (Jonathan Demme, 2003). Dans le cadre d'une campagne présidentielle, les dangers d'une collusion entre le monde politique, les militaires et les milieux d'affaires sont au cœur de la trame scénaristique d'un film sorti durant la première présidence de G. W. Bush.

Il s'ensuit que la représentation d'un Président des États-Unis fossoyeur de la nation ou à l'origine de la destruction du monde est particulièrement rare. On la rencontre exceptionnellement dans *G.I. Joe conspiracy* (Jon M. Chu, 2013). Si certains films nourrissent un rejet chez le spectateur, suivant les lois du *happy end* et de la rédemption, sa représentation n'est pas irrémédiablement dépréciative, passant de négative à positive (*Meurtres en direct*, Richard Brooks, 1982 ; *X-Men 2*, Bryan Singer, 2003). Cependant et en tout état de cause, il s'agit d'une dérive due à un individu isolé, jamais le processus faisant du POTUS un chef de guerre n'est interrogé et encore moins l'ensemble du système constitutionnel états-unien.

Alors que l'histoire des États-Unis est à l'origine d'une culture politique entretenant une méfiance à l'égard du pouvoir et de ses potentialités tyranniques<sup>44</sup>, Hollywood s'en saisit peu, préférant œuvrer en faveur de l'unité nationale et voyant dans son Président un agent

43 Alford, Matthew, *Hollywood propaganda*, *op. cit.*, p. 237-238.

44 La statue de Lincoln très présente au cinéma est accompagnée de la phrase : « J'ai juré sur l'autel du Dieu éternel d'être hostile à jamais à toute forme de tyrannie contre l'esprit humain ».

fédérateur autour de sa puissance. Néanmoins, dans *Danger immédiat* (1994), Philip Noyce souligne les risques d'une dérive autocratique dans l'obsession présidentielle de la lutte contre la production de stupéfiants en Amérique du sud (Colombie) en ordonnant que soit menée une guerre secrète. Son manque de sang-froid est aussi souligné dans un autre film plaçant le héros récurrent de Tom Clancy (Jack Ryan) dans une position de modérateur du *commander in chief* (*La somme de toutes les peurs*, Phil Alden Robinson, 2001). Pour autant, même dans des situations de crise grave soulignant la capacité de destruction de la puissance des États-Unis, le POTUS apparaît davantage comme le garant de la paix et de la sécurité que comme un danger (*USS Alabama*, Tony Scott, 1995)<sup>45</sup>.

Dans ces conditions, le POTUS est peu moqué ou raillé dans l'exercice de ses fonctions militaires. Dans *Canadian Bacon* (1995) Michael Moore campe le portrait d'un Président instrumentalisant une fausse guerre avec son voisin canadien. La veine satirique irrigue également le film de Tim Burton, *Mars attacks!* (1996) où le Président servi par Jack Nicholson est littéralement désintégré par l'ennemi martien après avoir été incapable de repousser leur invasion.

Si la rareté de la représentation négative du POTUS est due à un ensemble de raisons, dont à l'attachement à la Constitution des États-Unis, au patriotisme et à la nécessité du *happy end*, elle est probablement le reflet de l'histoire de cette jeune nation. Née de l'indépendance et d'un soulèvement contre les abus de la puissance impériale, le cinéma entend donner une vision défensive de l'utilisation du *hard power* par le POTUS en accord avec les grands principes de droit international inscrits dans la charte de San Francisco. En aucun cas, il ne saurait être l'agresseur ! Pourtant, dans son environnement immédiat (Cuba, Mexique), durant le XIX<sup>e</sup> siècle, les États-Unis usèrent de la force de manière plus offensive que défensive, se rapprochant en cela d'un État nourrissant des vellétés impériales et durant le siècle suivant ils imposèrent parfois par la force une *pax americana*.

En France, empire colonial constitué sous des régimes monarchiques et prolongé par les Républiques de 1875 à 1958, la production

---

45 À cet égard, le film s'achève sur un intertitre destiné à rassurer en précisant que depuis 1996, le commandant de tout bâtiment doté de l'arme nucléaire ne peut en faire usage sans l'intervention directe du Président des États-Unis.

cinématographique se nourrit très peu de son histoire militaire<sup>46</sup>. Lorsque la force (militaire) est représentée, c'est principalement sous la forme d'un usage prudent et vertueux – pour tout dire moral – par le chef de l'État. À ce titre, Philippe Torreton campe un président humaniste dans *Banlieue 13 ultimatum* (Patrick Alessandrini, 2009) en s'opposant à la destruction de quartiers au nord de Paris par des moyens aériens.

## II. LA MILITARISATION DU CHEF DE L'ÉTAT : UN *HARD POWER* SOUS INFLUENCE DU *SOFT POWER*

Pour représenter les prérogatives militaires qu'il tient de la Constitution, il est bon que le chef de l'État en revête les habits et l'uniforme au propre comme au figuré<sup>47</sup>. Par conséquent, le passé militaire du chef de l'État peut être mis en avant afin de rendre plus perceptible sa fonction militaire. C'est ainsi qu'en France, le fondateur de la V<sup>e</sup> République apparaît le plus souvent dans son uniforme de général de brigade, couronné d'un képi arborant deux étoiles<sup>48</sup>. Pourtant, de l'après-guerre jusqu'à nos jours, le cinéma français s'appuie peu sur cette figure, alors pour le moins que la guerre du Golfe aurait pu s'y prêter<sup>49</sup>. Néanmoins, il est possible de déceler depuis une quinzaine d'années une présidentialisation de la fonction militaire en France contemporaine d'une plus grande présence à l'écran du Président de la République.

46 V., concernant l'Algérie, Denis, Sébastien, « Comment (ne pas) filmer la guerre : le cinéma de propagande français sur l'Algérie (1945-1962) », Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, op. cit., p. 511-530.

47 Est illustrative de cette pente la diffusion d'images d'Emmanuel Macron à la mi-mars 2022, le montrant vêtu d'un pull militaire à la suite de l'invasion de l'Ukraine par la Russie. Elle n'est pas sans évoquer G. W. Bush en blouson d'aviateur sur le pont du porte-avion « Abraham Lincoln » en 2003.

48 Celles de général de brigade, nommé toutefois à titre provisoire en juin 1940, sans être par la suite confirmé dans ce grade après avoir été rétrogradé à celui de colonel par le régime de Vichy avant d'être condamné à mort par celui-ci.

49 Pierre Servent considère qu'elle marque un tournant, en transformant François Mitterrand en chef de guerre : *Les Présidents et la guerre. 1958-2017*, op. cit., p. 212.

## A. LA REPRÉSENTATION DU PASSÉ MILITAIRE DU CHEF DE L'ÉTAT

Aux États-Unis, comme en France, le fondateur du régime constitutionnel est un militaire, le Général Washington et le Général de Gaulle. Mais la représentation que donne le cinéma de ces deux pays du passé militaire de cette figure tutélaire est radicalement différente : omniprésente à Hollywood, elle est beaucoup plus discrète en France.

Le fil narratif du récit d'un film méconnu, *Patrouilleur 109* de Leslie H. Martinson (1963), est tissé d'actions d'éclat d'une vedette lance-torpilles menées lors d'une opération de sauvetage durant la Seconde Guerre mondiale dans le Pacifique. Ce film n'a pas d'autres buts que de glorifier son commandant : John Fitzgerald Kennedy, alors officier de réserve de la marine des États-Unis. Le fait remarquable ici est que *Patrouilleur 109* s'appuie sur des éléments biographiques du futur Président des États-Unis. En outre, il présente deux autres particularités : c'est le premier film portant sur un Président alors en fonction ; les hauts faits d'armes dont il est l'auteur se sont produits alors qu'il n'était qu'un civil, réserviste de la *Navy*. Le message du film est on ne peut plus clair : un passé militaire n'est pas un passage obligé pour tout POTUS, mais il est fortement recommandé pour devenir un bon *commander in chief* au titre de la Constitution, particulièrement dans le contexte géopolitique né de la Guerre froide.

Par conséquent, la mise en avant du passé militaire du POTUS n'est pas le fruit du hasard ou de l'imagination fertile des scénaristes. Le Président Thomas J. Whitmore d'*Independence Day*, personnage de fiction le plus marquant de ces trente dernières années dans le registre qui nous intéresse ici, est comme on le sait un ancien pilote de chasse. Il en va de même pour le Président James Marshall (Harrison Ford), ancien pilote de chasse, décoré de la plus haute distinction militaire des États-Unis dans *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997)<sup>50</sup>. Le cinéma parodique évoque aussi le passé militaire du POTUS. Dans *Hot Shots 2* (Jim Abrahams, 1993), le Président Benson (Lloyd Bridges) recevant le Premier ministre japonais déclare à cette occasion :

C'est hier encore que je lâchais des bombes sur vos maisons, mais je vous prie à genoux de ne plus construire de voitures aussi belles.

50 Sur une analyse combinée des deux : Chandelier, Michel, *Le président des États-Unis vu par Hollywood (1991-2000)*, op. cit., p. 58-61.

La référence à Georges Bush, Président des États-Unis de 1989 à 1993, est transparente, lui qui fut pilote de bombardier durant la Seconde Guerre mondiale.

Que des Présidents de fiction soient d'anciens militaires renvoie à un trait central de la vie politique aux États-Unis. La fonction présidentielle y a été occupée par plusieurs militaires de carrière au cours du XIX<sup>e</sup> siècle (Andrew Jackson, 1829-1837 ; William Harrison, 1841 ; Zachary Taylor, 1849-1850 ; Ulysses Grant, 1869-1877 ; Benjamin Harrison, petit-fils du précédent, 1889-1893), mais aussi du XX<sup>e</sup> siècle (Dwight Eisenhower, 1953-1961). Une autre constante est le fait pour de nombreux POTUS d'avoir passé plusieurs années sous les drapeaux en temps de guerre (James Buchanan, 1857-1861 ; William McKinley, 1897-1901 ; Théodore Roosevelt<sup>51</sup>, 1901-1909 ; Harry Truman, 1945-1953 ; John Fitzgerald Kennedy, 1961-1963 ; Richard Nixon, 1969-1974 ; Gérald Ford, 1974-1977 ; Jimmy Carter, 1977-1981). À cet égard, la candidature de John Mac Cain face à Barack Obama en 2008 est pour l'heure la dernière illustration d'un passé militaire mis en avant lors de la campagne présidentielle.

En France, de 1958 à 2017 « ils sont sept hommes à avoir porté le titre prestigieux de chef des armées : un militaire d'active et six civils. Tous ont porté l'uniforme à un moment ou à un autre de leur vie. Cinq d'entre eux ont fait la guerre. Un seul Charles de Gaulle, a combattu et commandé au feu à deux reprises comme officier de carrière<sup>52</sup> ». En dépit de ce profil militaire, particulièrement marqué pour le fondateur de la V<sup>e</sup> République, mais également sensible pour d'autres comme Jacques Chirac<sup>53</sup>, ce n'est que très rarement que le cinéma français donne à voir le chef de l'État en chef de guerre ; jamais le Général de Gaulle<sup>54</sup>. Pourtant, il « fut filmé en abondance par les opérateurs de la France libre<sup>55</sup> » ; seu-

51 Dans un film très éloigné du film de guerre, *La nuit au musée 1* (Shawn Levy, 2006), le passé militaire de Théodore Roosevelt est rappelé, sa statue de cire s'animant alors qu'il est représenté à cheval et en uniforme.

52 Servent, Pierre, *Les Présidents et la guerre. 1958-2017*, *op. cit.*, p. 15.

53 Le cinquième Président est dépeint comme un « *fana-mili* », passionné et très attaché à la chose militaire (*ibid.*, p. 230 et s).

54 V., à ce sujet, Aguzzi, Cédric, « De Gaulle et le gaullisme à l'écran », dans le présent numéro.

55 Lindeperg, Sylvie, « Spectacles du pouvoir gaullien : le rendez-vous manqué des actualités filmées », Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, *op. cit.*, p. 498.

lement sa présence à l'écran valait alors pour les actualités filmées. Or, cette presse filmée, pas plus que le cinéma « ne furent des priorités pour l'homme du 18 juin<sup>56</sup> ». En d'autres termes, le Général de Gaulle était un homme de l'écrit, pas de l'écran. Que sa volonté, que ses références et ses préférences s'imposent au cinéma français, y compris après sa disparition ne laisse d'interroger. C'est ainsi qu'il apparaît tout au plus en arrière-plan de plusieurs films français de la fin des années 1960 et durant la décennie suivante. Parmi les plus connus, il faut mentionner *L'Armée des ombres* (J.-P. Melville, 1969) ou encore *La Carapate* (Gérard Oury, 1978). Sa représentation est le plus souvent limitée à sa silhouette, reconnaissable entre toutes<sup>57</sup>. Cependant, lorsque le Général de Gaulle apparaît en tenue martiale, ce n'est pas tant comme chef militaire que comme un homme d'ordre. Il n'est pas le chef de guerre de la Résistance et de la Libération, mais le Président du Gouvernement provisoire de la République ou le premier Président de la V<sup>e</sup> République.

Cette image paradoxale, presque civilisée, que donne le cinéma français du fondateur de la V<sup>e</sup> République est poussée à l'extrême dans *De Gaulle* (Gabriel Le Bomin, 2020). Ce qui intéresse le réalisateur chez l'homme du 18 juin est plus sa vie intime et familiale que son rôle dans la Libération de la France. De même le maréchal Pétain, figure opposée au Général de Gaulle, est l'objet d'un film (*Pétain*, Jean Marbœuf, 1993), dont le propos n'est pas tant de le montrer en vainqueur de Verdun, en battu de 1940 ou en homme déchu en 1945. Il vise plutôt à « ne pas limiter l'analyse politique au discours et aux actes du pouvoir, mais les confronter aux réactions de la société, en imaginant des personnages aux prises avec une situation héritée de la défaite et qui doivent agir de façon responsable, opérer des choix. Ce va-et-vient entre le comportement des petites gens et ceux qui dirigent la nation, voilà l'originalité de ce film où l'Histoire est bien vue d'en haut, certes, mais aussi d'en bas<sup>58</sup> ». Cette pente intellectuelle du cinéma français le distingue radicalement d'Hollywood et constitue à cet égard un facteur explicatif de la différence de traitement réservée au chef de l'État, chef de guerre.

---

56 *Ibid.*, p. 506.

57 La plupart du temps, Adrien Cayla-Legrand, comédien français (1919, Cassagnes-Bégonhès – 2007, Saint Geniez d'Olt), a mis son profil et sa haute stature au service des réalisateurs.

58 Ferro, Marc, *Cinéma et histoire, op. cit.*, p. 264. Le film a été écrit d'après la biographie de Marc Ferro, lequel a participé à l'écriture du scénario.

Le film *Chacal* (Fred Zinnemann, 1972) occupe une place originale, puisque si le Général de Gaulle est au centre du récit, c'est dans un rôle plus passif qu'actif, comme cible des opposants à l'indépendance de l'Algérie<sup>59</sup>. Son personnage constitue la matrice du récit, mais il est presque réduit à un élément de décor. En revanche, lorsque Hollywood place le titulaire de la fonction présidentielle au centre d'attaques terroristes, il occupe l'un des premiers rôles. Les ennemis des États-Unis ne se trompent pas sur la centralité des pouvoirs militaires du POTUS en visant le cœur même de la Maison Blanche qu'ils soient russes (*Salt*, Phillip Noyce, 2010), nord-coréens (*La chute de la Maison Blanche*, Antoine Fuqua, 2013), ou appartenant à des groupes néo-nazis<sup>60</sup> (*La Somme de toutes les peurs*, Phil Alden Robinson, 2002). Ils appartiennent parfois même à l'entourage présidentiel (*Haute trahison*, George Pan Cosmatos, 1997 ; *Meurtre à la Maison Blanche*, Dwight Little, 1997 ; *The Sentinel*, Clark Johnson, 2006). D'une manière plus réaliste, le thème d'un Président face à des actes terroristes menaçant la sécurité du pays est déjà présent dans *L'Ultimatum des trois mercenaires* (Robert Aldrich, 1978). Exceptionnellement, la figure du Président est faussement menacée (*Shooter, tireur d'élite*, Antoine Fuqua, 2007) ou en danger lors de sommets internationaux (*Angles d'attaque*, Pete Travis, 2008). Dans cette situation, le cinéma américain a pour vertu de donner l'image d'un multilatéralisme, qu'il représente très peu par ailleurs.

Finalement, le POTUS est un ancien militaire le plus souvent filmé en tenue civile tandis qu'à l'inverse, les rares apparitions du Général de Gaulle le montrent en habit militaire mais dans une position civile. La tradition républicaine telle qu'elle ressort de l'histoire constitutionnelle française est sans doute la raison de cet effacement. On en trouve la preuve manifeste à l'article 50 de la Constitution du 4 novembre 1848 :

Il dispose de la force armée, sans pouvoir jamais la commander en personne.

---

59 Une variation nous est donnée du Président cible dans un film français mais dans un contexte états-unien avec le film d'Henri Verneuil, *I comme Icare* (1979).

60 Dans le roman à l'origine du film, la menace est incarnée par des terroristes arabes et musulmans. À la suite de l'intervention du *Council of American-Islamic Relations* (CAIR) dans le contexte tiré de l'après-11 septembre 2001, ce sont des néo-nazis européens qui remplissent ce rôle. V. Valantin, Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, op. cit., p. 139.

Comment ne pas y voir l'exact opposé de la formulation de la Constitution des États-Unis ? Cette conception repose sur une profonde méfiance à l'égard du pouvoir militaire nourrie des dérives autoritaires de l'Empire et de la proximité entre la haute hiérarchie militaire et la monarchie. Le droit constitutionnel s'attache à soumettre à l'autorité civile suprême de l'État, quel que soit le passé du détenteur de la charge, le pouvoir militaire. Cette différence avec l'imaginaire hollywoodien tend à s'amenuiser depuis une quinzaine d'années. Ce mouvement est contemporain en France d'une américanisation de la fonction militaire du Président de la République. La diffusion du *soft power* vient à exercer une influence sur le régime juridique de l'usage du *hard power*.

#### B. L'AMÉRICANISATION DE LA FONCTION MILITAIRE DU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

L'influence exercée par Hollywood sur le cinéma français se traduit par la présence de plus en plus marquée du Président de la République sur les écrans<sup>61</sup>. *Le promeneur du Champ-de-Mars* (Robert Guédiguian 2005), *Le candidat* (Xavier Durringer, 2007), *Une affaire d'État* (Éric Valette, 2009), *L'Exercice de l'État* (Pierre Schoeller, 2011)<sup>62</sup>, *La conquête* (Xavier Durringer, 2011), *Pater* (Alain Cavalier, 2011), *Les saveurs du Palais* (Christian Vincent, 2012), *Présidents* (Anne Fontaine, 2021) sont autant de témoignages de cette tendance. Rompant avec l'indifférence, voire le mutisme, manifestés par le cinéma français à l'égard de la fonction présidentielle, cette production traduit une relative américanisation. D'autant plus que le cinéma documentaire s'en est aussi largement saisi (*Dans la peau de Jacques Chirac*, Michel Royer, Karl Zéro, 2006 ; *Looking for Nicolas Sarkozy*, William Karel, 2011 ; *Le Pouvoir*, Patrick Rotman, 2013 ; *Un temps de président*, Yves Jeuland, 2015).

Dans les films de fiction, le réalisateur façonne l'image d'un Président « normal » tandis qu'aux États-Unis la figure d'un « hyper » ou « super-Président » s'impose le plus souvent en écho à l'hyperpuissance américaine.

61 V. Blanc, Didier, « La figure du président dans les cinémas français et américain », *Cinéma, droit et politique*, CinémAction, 2016, n° 158, p. 50-56 ; version longue : *Revue juridique de l'Océan Indien*, n° 20, 2015, p. 95-115.

62 Pour une analyse du film : Lombardo, Patrizia, « La politique au cinéma, un coup de pistolet au milieu d'un concert », *Critique*, n° 780, 2012, p. 422-427.

Il n'en demeure pas moins qu'en tant que sujet de cinéma, le Président de la République prend de la consistance. Ce mouvement est pour l'essentiel effectif durant la présidence de Nicolas Sarkozy (2007-2012), confortant l'image de « l'arrivée au pouvoir d'un président ostensiblement plus pro-américain<sup>63</sup> ». D'autant plus que sous sa présidence, les attributions présidentielles en matière de défense ont fait l'objet d'une réforme dictée par un contexte nouveau (attentats du 11 septembre 2001 et professionnalisation des armées) le rapprochant du POTUS *commander in chief*. La loi du 29 juillet 2009 qui en est issue<sup>64</sup> conforte une dyarchie « de plus en plus hiérarchisée » et prolonge la codification engagée en 2004 et 2007 à l'occasion de laquelle « la prééminence présidentielle, acquise dans les faits depuis les origines de la V<sup>e</sup> République, a trouvé une nouvelle traduction juridique<sup>65</sup> ».

À l'origine, c'est en violation de la Constitution<sup>66</sup>, mais aussi de la loi<sup>67</sup>, que le Président de la République est doté du pouvoir de décider de l'utilisation de l'arme nucléaire. Les termes du décret n°64-46 du 14 janvier 1964 relatif aux forces aériennes stratégiques codifié par l'article R\*1411-5 du Code de la défense sont sans équivoque :

Le chef d'état-major des armées est chargé de faire exécuter les opérations nécessaires à la mise en œuvre des forces nucléaires. Il s'assure de l'exécution de l'ordre d'engagement donné par le président de la République.

63 Lepri, Charlotte, « Le paradoxe américain du président Sarkozy », *Revue internationale et stratégique*, n°1, 2010, p. 122.

64 Loi n° 2009-928 du 29 juillet 2009 relative à la programmation militaire pour les années 2009 à 2014 et portant diverses dispositions concernant la défense, *Journal Officiel de la République française*, n° 175, 31 juillet 2009, texte n° 1.

65 Massot, Jean, *Le chef de l'État, chef des armées*, *op. cit.*, respectivement p. 50 et p. 46.

66 La contrariété avec la Constitution est soutenue à titre principal par deux motifs : la violation du domaine de compétence de la loi, en ce que l'engagement du feu nucléaire relève, eu égard à ses graves conséquences, des « principes généraux de la défense nationale » réservés à la loi par l'article 34 de la Constitution ; la méconnaissance de l'article 20 de la Constitution prévoyant que le gouvernement « dispose de la force armée ».

67 Dans la mesure où le décret de 1964 soustrait la décision d'emploi de la force nucléaire à la direction militaire du Premier ministre, il suffit dès lors d'invoquer la hiérarchie des normes pour conclure que l'article 5 du décret de 1964 confiant au Président de la République la décision d'emploi de la force nucléaire méconnaît les compétences du Premier ministre telles qu'elles ressortent de l'ordonnance n°59-147 du 7 janvier 1959 portant organisation générale de la défense nationale. Pour une synthèse des arguments d'un décret *contra legem* et *contra constitutionem* : Cohen, Samy, « Monarchie nucléaire, dyarchie conventionnelle », *Pouvoirs*, n°38, 1986, p. 13-19.

L'évocation d'une « monarchie nucléaire<sup>68</sup> » atteste de l'exercice d'une prérogative à rebours de la tradition républicaine. Les articles 15 et 16 de la Constitution font du chef de l'État un chef des armées habilité à prendre « les mesures exigées », lorsque « les institutions de la République, l'indépendance de la nation, l'intégrité de son territoire ou l'exécution de ses engagements internationaux sont menacées d'une manière grave et immédiate et que le fonctionnement régulier des pouvoirs publics constitutionnels est interrompu ». Pour autant, il ne peut constitutionnellement ni déclarer la guerre ni y répondre par une guerre défensive. Or, la guerre nucléaire relève de la seule volonté présidentielle selon le décret du 14 janvier 1964.

Ce décret banalement relatif aux forces aériennes stratégiques s'inscrit dans la logique américaine puisqu'il fait du Président de la République le commandant en chef des forces nucléaires. Sous la présidence de François Mitterrand, son domaine s'est par ailleurs étendu<sup>69</sup>, avant qu'en 1996 un décret en conseil des ministres englobe les sous-marins nucléaires lanceurs d'engins nucléaires (SNLE) dans les composantes de la force de frappe nucléaire<sup>70</sup>. L'ensemble de ces textes règlementaires est codifié par le décret du 23 avril 2007.

Par la suite, le décret n° 2009-1657 du 24 décembre 2009 relatif au conseil de défense et de sécurité nationale et au secrétariat général de la défense et de la sécurité nationale<sup>71</sup> procède à une « officialisation de la prééminence présidentielle<sup>72</sup> ». Venant en renfort du décret n° 2009-1118 du 17 septembre 2009 relatif au contrôle gouvernemental de la dissuasion nucléaire<sup>73</sup>, « le droit positif français opère donc une présidentialisation complète de la décision militaire<sup>74</sup> ». Celle-ci se prête tout particulièrement à récit cinématographique. Pourtant, cette prérogative militaire du Président de la République est très peu présente dans la filmographie française. On la rencontre dans *Le chant du loup* (Antonin Baudry, 2019).

68 Cohen, Samy, *La monarchie nucléaire. Les coulisses de la politique étrangère sous la V<sup>e</sup> République*, Paris, Hachette, 1986.

69 V. Servent, Pierre, *Les Présidents et la guerre. 1958-2017, op. cit.*, p. 199.

70 Décret n° 96-520 du 12 juin 1996 portant détermination des responsabilités concernant les forces nucléaires, *Journal Officiel de la République française*, n° 138, 15 juin 1996.

71 *Journal Officiel de la République française*, n° 301, 29 décembre 2009, texte n° 1.

72 Massot, Jean, *Le chef de l'État, chef des armées, op. cit.*, p. 49.

73 *Journal Officiel de la République française*, n° 216, 18 septembre 2009, texte n° 1.

74 Klein, Luc, « La décision militaire dans le Code de la Défense : à la recherche de l'autorité politique », art. préc., p. 989.

L'influence du cinéma américain est sensible à la fois dans le traitement du sujet, mais aussi dans son environnement. La partie centrale et décisive du film se situe dans un sous-marin nucléaire et évoque un autre film hollywoodien (*Octobre rouge*) où la menace nucléaire est directement traitée par le POTUS. Ici cependant, la figure présidentielle est secondaire, simplement représentée s'agissant de l'ordre d'engagement de l'arme nucléaire. On notera pour les besoins du scénario qu'il revient au commandant du sous-marin d'éviter un conflit nucléaire, alors que dans le cinéma hollywoodien, ce rôle salvateur et pacificateur échoit davantage au POTUS.

La faiblesse de la présence du Président de la République à l'écran comme « monarque nucléaire » n'est pas compensée par une exposition de son rôle dans un conflit conventionnel. Pourtant, loin également du texte constitutionnel, certaines situations le rapprochent du POTUS. Ainsi, « la guerre du golfe fut entièrement gérée par le Président qui se comporta en cette occasion comme un vrai chef de guerre, au point que le Premier ministre fut prié en août 1990 de ne pas interrompre ses vacances et qu'en janvier 1991, le ministre de la Défense, J.-P. Chevènement finit par présenter sa démission<sup>75</sup> ». Le cinéma français pêche en ne donnant pas, presque de façon symétriquement inverse au cinéma américain, un reflet relativement fidèle de l'usage des prérogatives militaires par le chef de l'État.

De manière troublante, la présidentialisation du régime est récemment apparue dans la tenue hebdomadaire de conseil de défense et de sécurité nationale (CDSN), instance instaurée par le décret n° 2009-1657 du 24 décembre 2009<sup>76</sup>, dans un contexte de crise sanitaire et non militaire. À cette occasion, quelques images de la salle de crise (*situation room*), nommée « PC Jupiter » ont immanquablement renvoyé à la *War Room* états-unienne, « espace beaucoup plus réduit, confiné, *a priori* strictement voué à des prises de décision stratégiques<sup>77</sup> ». Ce lieu éminemment symbolique de la fonction de *commander in chief* traverse *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow (2012). Le parallèle se poursuit avec l'initiative *Red Team Défense* à l'esprit hollywoodien. L'Agence de

75 Villiers, Michel de, « Stratégie et diplomatie dans la Constitution de la V<sup>e</sup> République », *Les 50 ans de la Constitution*, Paris, LexisNexis – Litec, 2008, p. 221.

76 *Journal Officiel de la République française*, n° 301, 29 décembre 2009, texte n° 1.

77 Valantin, Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les trois acteurs de la stratégie mondiale*, *op. cit.*, p. 172.

l'innovation de défense (AID) en coopération avec l'État-major des armées (EMA), la Direction générale de l'armement (DGA) et la Direction générale des relations internationales et de la stratégie (DGRIS), ont réuni des auteurs et scénaristes de science-fiction afin « de nourrir les réflexions stratégiques, opérationnelles, technologiques et organisationnelles du ministère des Armées<sup>78</sup> ». La perspective d'un film issu de ce travail d'écriture d'un genre nouveau témoigne d'une américanisation des esprits.

En conclusion, le droit constitutionnel français pourrait se prêter à une représentation forte au cinéma du Président de la République, véritable monarque nucléaire. Sa quasi-absence souligne davantage la spécificité du cinéma hollywoodien. Cet instrument avéré du *soft power* se sert – autant qu'il est à son service – de la puissance militaire des États-Unis à travers le détenteur suprême de son *hard power* : le POTUS. Après le 11 septembre 2001, il est probable que l'état des relations internationales en ce début de troisième décennie du xx<sup>e</sup> siècle (tensions avec la Chine, guerre en Ukraine), donne à Hollywood l'occasion de renouveler les mécaniques narratives reliant le *soft power* au *hard power* tandis qu'en France persiste une résistance de son cinéma à inscrire sur les écrans son chef de l'État, chef de guerre, au point d'en faire un Homme invisible.

Didier BLANC

---

78 Les deux premiers synopsis ont été remis en juillet 2021 : communiqué de presse du ministère des Armées [en ligne], consulté le 25 février 2022 (<https://redteamdefense.org/communique-red-team-saison1.pdf>).