



HAL
open science

Premiers rôles

Louise Merzeau

► **To cite this version:**

Louise Merzeau. Premiers rôles. Médium : Transmettre pour Innover, 2007, 12, pp.70-91. halshs-00483297

HAL Id: halshs-00483297

<https://shs.hal.science/halshs-00483297v1>

Submitted on 14 May 2010

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

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

Louise Merzeau, *Figures du chef au cinéma*

Les mécanismes de la gouvernance et de l'autorité ne s'exercent qu'à travers une mythologie, simultanément mystificatrice et normative. Il n'est pas de chef sans une *figure*, où s'incarnent la rencontre d'un pouvoir et d'une aspiration. L'image n'est donc ni un habillage ni une signalétique : c'est une génétique où s'élabore la médiation. En ce sens, le cinéma offre plus que des illustrations. Il produit des modèles de légitimation, susceptibles d'alimenter une philosophie des regards qui est aussi une pensée du politique.

1. Des tables de la loi... aux lois de la table

Le cinéma nous apprend que la question du chef est d'abord une question de point de vue. Construire un cadre, faire converger les regards, canaliser un mouvement : telles sont les conditions de la formation d'un *nous*. Le plan cinématographique ne se contente pas de donner à voir la médiation politique : il l'actualise dans son dispositif de vision. Découpage d'une scène, fixation d'un point de fuite, choix d'un angle... l'autorité se fait – et se défait – dans le rectangle de l'écran et les mouvements de caméra qui en sillonnent les axes.

SEQUENCE 1 : LE PROPHETE

***Les 10 commandements*, Cecil B. DeMille (États-Unis, 1957)**

Au commencement était Moïse. Médiateur direct de la transcendance, il incarne et transmet la Loi qui va fonder le groupe. Autour de cette figure mythique, Cecil B. DeMille construit d'inoubliables tableaux, qu'on pourrait juger picturaux s'ils n'étaient animés par le souffle spectaculaire d'un cinéma qui s'invente à chaque plan. La sortie d'Égypte : Moïse nous regarde, écarte les bras, et la foule innombrable des figurants se met en branle, devenant sous nos yeux et en même temps que nous, *un peuple*. Pureté des lignes, pureté de la Loi et de la lignée. À la largeur enveloppante du cinémascope répond la profondeur téléologique des horizons, avec le prophète comme point de fuite. Les deux dimensions du collectif s'inscrivent à même l'écran : horizontalité du sol et de l'appartenance ; verticalité du Verbe et de la colonne en marche vers son destin. L'immensité du hors champ habite le champ. Et la Mer Rouge s'ouvre comme un rideau de théâtre. Metteur en scène et mage, le chef est le maître des effets spéciaux : il transforme en image promesses et menaces. Avec lui, croire, c'est voir.

SEQUENCE 2 : LE GUIDE

***La Piste des géants*, Raoul Walsh (États-Unis, 1930)**

La sortie d'Égypte n'est qu'une métaphore. Derrière l'épopée du peuple d'Israël, derrière toute épopée, le cinéma américain ne raconte rien d'autre que l'Amérique¹. Au commencement était la conquête de l'Ouest : récit toujours recommencé d'une fondation en acte, fraying d'un irréprouvable désir de nation sur l'écran large des espaces vierges, *avant l'histoire*. John Wayne (qui deviendra lui-même une figure mythique du cinéma) incarne ici le guide d'un convoi de pionniers en route vers l'Oregon. Sa mission consiste à les « porter jusqu'au bout de la piste ». Le chef est un passeur et un accoucheur. Son rôle n'est pas de commander, mais d'empêcher les colons de faire demi-tour. Il est le garant d'une continuité qui part d'Angleterre et qui dessine un siècle et un continent à mesure qu'elle les traverse. En aidant les hommes à vaincre

¹ Idée notamment développée par J.-M. Frodon dans *La Projection nationale*, Odile Jacob, coll. « Le Champ médiologique », 1998.

les éléments (tempêtes, neige, sommets...), le guide permet à la société de s'instituer, en raturant une nature sauvage. En lui fusionnent les stades primaires de la justice et de la loi, qui s'écriront bientôt dans une constitution dont il n'est que l'*avant-texte*. Odysée d'une naissance, le western ne montre que les seuils : comme le prophète, le guide n'entrera pas sur la terre promise. Il ne sera pas un chef politique. Une fois le « chemin dégagé », il laisse les pionniers devant la vue de la vallée rêvée, et s'en retourne solitaire vers l'amont.

SEQUENCE 3 : LE HEROS LEGENDAIRE

Le Massacre de Fort Apache, John Ford (États-Unis, 1948)

Les pionniers sont passés. Ceux qui sont aux avant-postes dans les étendues de l'Ouest doivent maintenant rendre des comptes à un gouvernement resté sur la côte Est. À peine l'aventure est-elle contaminée par la politique, et déjà la figure du chef se lézarde. Autoritaire, inique et rigide, le commandant du Fort Apache, joué par Henry Fonda, brise le pacte qui soudait justice et loi dans la personne de l'éclaireur. Une fois dans l'Histoire, le sens de sa mission se brouille et il commet des erreurs de stratégie et d'interprétation, qui conduiront ses hommes au massacre. Face au mauvais chef, Cochise incarne une nation indienne qui a su maintenir l'harmonie entre nature et politique que l'Amérique a déjà corrompue, mais qui paiera très cher sa droiture et sa franchise. Parallèle à l'écran, l'horizon est toujours grandiose, mais il n'y a plus de vallée au-delà, et aucun miracle ne déplacera les blocs de Monument Valley, destinés à devenir des monuments aux morts.

Cette histoire qui creuse une blessure, il faut donc la réécrire comme histoire d'une union. C'est ce que fera le capitaine York (encore John Wayne) après la bataille, lorsqu'il racontera l'événement aux journalistes venus de Washington. Dissimulant l'aveuglement coupable de son supérieur, il n'en retient que le sacrifice héroïque, afin que rien n'entache la mémoire de ses soldats. Au dernier plan du film, son visage se superpose au paysage qu'il regarde à travers la vitre, où défilent les hommes du régiment. Ainsi s'accomplit la réconciliation du chef avec le pays, dans lequel il se fond, littéralement. Figure légendaire, image fabriquée de toute pièce, le chef est une invention du collectif qu'il gouverne, et non l'inverse. Dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, le journaliste assumera lui-même cette perversion : « dans l'Ouest, quand la légende dépasse la réalité, c'est la légende qu'on imprime ». Mécanisme médiologique de la croyance, que John Ford déconstruit implacablement, et dont il est en même temps le missionnaire le plus zélé.

SEQUENCE 4 : LE PETIT CHEF

Fort Saganne, Alain Corneau (France, 1984)

Beaucoup plus individualiste, le cinéma français interroge assez peu les fondements de l'unité politique du groupe. Il s'attarde en revanche volontiers sur le pouvoir, ses impostures et ses abus. Avec au premier plan la figure récurrente du *petit chef*. Celui qu'interprète ici Michel Duchaussoy a toutes les qualités requises : binoclard impeccablement corseté dans son uniforme noir, il assène ses insultes avec une diction de métronome et traite ses subordonnés comme des esclaves. Là où Thursday-Fonda avait encore la douloureuse prestance de ceux qui s'aveuglent de gloire, Baculard d'Arnaud n'est plus le médiateur de quoi que ce soit. Rien ne transite par le petit chef, inapte à fonder la moindre lignée parce qu'il se croit propriétaire de ce dont il n'est que le dépositaire (« vous êtes sur le territoire de l'Afrique occidentale française, sur *mon* territoire »). Sans horizon ni ligne de fuite, sa figure fait barrage, cherchant obstinément à empêcher le héros, et le récit, d'avancer. C'est en fait à ça qu'il sert : tracer une ligne de démarcation entre autoritarisme et autorité, et désigner par contre-champ la place du chef légitime, son antithèse. Face à lui, Depardieu-Saganne est celui qui toujours (ou)trepasse, celui qui entraîne les hommes vers la cinétique de l'histoire et qui trace sur le sable les signes de son passage.

SEQUENCE 5 : LE PARRAIN

Le Parrain, Francis Ford Coppola (États-Unis, 1972)

C'est l'ouverture du film : pendant que se déroule en pleine lumière le mariage de sa fille, le parrain reçoit, dans l'obscurité d'une pièce retirée, hommages et doléances. Un bon père de famille vient demander justice : des « non-Italiens » ont manqué de respect à sa fille, il faut les tuer. Mais Don Corleone refuse. Pourquoi ? Parce qu'en homme qui « fait confiance en l'Amérique », le plaignant a d'abord cru dans la protection de la loi, et a refusé son « amitié ». Il aggrave encore son cas, en proposant au parrain de le payer. S'ensuit alors une scène où Marlon Brando, tout en feulements de fauve faussement bienveillant, force peu à peu son interlocuteur à s'humilier. Le chef est celui qui force le respect, et le respect ne se commande ni ne se marchande. Il est extorqué par la terreur, mais à travers une théâtralité qui transforme la peur en une fiction d'appartenance (la famille). Caricature et déni du contrat social, l'autorité se fonde sur « une offre qu'on ne peut refuser », c'est-à-dire une menace de mort déguisée en confraternité.

SEQUENCE 6 : LE REVOLTE

Les Révoltés du Bounty, Frank Lloyd (États-Unis, 1935)

Le chef peut-il fonder son pouvoir sur autre chose que la peur ? Est-il légitime de se révolter contre la tyrannie ? C'est ce que suggère d'abord l'histoire de ce capitaine Blight, tyran qui ne gouverne que par la peur, et dont l'iniquité appelle la mutinerie aussi sûrement que la mansuétude de son second semble un rempart contre l'oppression.

Mais dans le procès qui oppose à la fin du film les rescapés, les choses ne sont plus si simples. Fletcher Christian, qui a pris la tête des révoltés pour fonder avec eux une communauté de rêve en Polynésie, n'est peut-être pas le plus légitime des chefs. Entre le despote Laughton et le pacifique hors-la-loi Gable, l'aspirant Roger Byam plaide pour un troisième terme : un commandant qui réconcilie la loi avec la libre soumission des hommes, un maître qui ne renverse pas le rapport de force mais qui le fonde en droit. Sans cette figure citoyenne du chef, les affranchis resteraient des mutins, des exilés de l'histoire, à jamais interdits de séjour dans leur propre pays. Avec un « pouvoir vrai » au contraire, ils appartiendraient à une nation. Plus que pour la révolte, c'est pour cette aspiration d'une communauté à faire corps dans un projet et une figure que le film milite.

SEQUENCE 7 : LE LIBERATEUR

Spartacus, Stanley Kubrick (États-Unis, 1960)

Pour Spartacus, le problème n'est pas très différent : comment convertir une bande d'esclaves assoiffés de vengeance en une organisation d'hommes libres capable de tenir tête à Rome ? Au lendemain de leur révolte, les gladiateurs forcent deux patriciens à s'affronter dans une sinistre parodie des jeux du cirque. Spartacus s'avance alors dans l'arène, désarme les Romains et commence à haranguer ses troupes. L'enjeu ? Transformer l'enceinte en agora, inventer une forme où, comme dans le cercle du sénat romain, l'usage de la parole remplace l'usage de la force. Tout en ralentissant l'action, Kubrick multiplie alors les plans, varie les angles et se rapproche de chaque protagoniste. De la clameur indifférenciée d'une foule, on passe peu à peu à la rhétorique. Ainsi le chef est le libérateur, non pas tant parce qu'il conduit la mutinerie, que parce qu'il permet au groupe de se constituer en lieu de délibération. C'est à ce titre que Spartacus pourra quant à lui conquérir le droit d'être filmé en contre-plongée, comme un tribun, et non plus d'en haut, comme un animal vu depuis les gradins.

SEQUENCE 8 : LE PATRON

***Padre padrone*, Vittorio et Paolo Taviani (Italie, 1977)**

L'exercice de la parole comme vecteur d'accession au *nous*, c'est précisément ce que le petit Gavino, fils d'un berger sarde autoritaire, se voit interdire par son père patron. Retiré de l'école pour garder les moutons, il restera seul et analphabète jusqu'à l'âge de 20 ans. Pendant une procession, il porte avec d'autres jeunes de sa condition l'effigie du saint patron de la région, à travers une lande désespérément déserte, où l'âpre litanie des chants tient lieu de clôture. Là, sous ces tables de la loi qui ne sont plus qu'un fardeau, ils décident l'un après l'autre de secouer leur joug en s'inscrivant sur la liste des candidats pour le travail en Allemagne. Ceux qui savent écrire le feront pour les autres. Sur un hymne martial, l'arche devient bélier contre un ordre immémorial, et le saint de plâtre prend les traits du géniteur.

Figure à la fois menaçante et grotesque, le père patron est l'image inversée du chef spirituel, qui guidait l'individu vers la terre promise d'une communauté politique. Symbole d'enfermement, de solitude et de répétition, il n'exerce pas un pouvoir. Il reproduit seulement l'oppression qu'il subit – simple maillon d'une longue chaîne de servitudes familiales, économiques et religieuses. La terreur sacrée qu'il suscite ne peut donc être renversée que par une inversion carnavalesque. Et par l'apprentissage volontaire d'une langue nationale, artifice adopté contre l'idiome transmis.

SEQUENCE 9 : LE PATRIARCHE

***1900*, Bernardo Bertolucci (Italie, 1976)**

Chez Bertolucci, l'appartenance est d'emblée plus ambivalente, parce qu'elle s'exerce de part et d'autre d'une lutte fratricide qui oppose les nantis aux pauvres. La lignée, dont le chef sert à garantir la perpétuité, est un vecteur d'aliénation autant qu'une force de revendication. Malgré leur amitié, le petit-fils de métayer et le petit-fils de grand propriétaire terrien, dont *1900* raconte les histoires croisées, n'échapperont ni à leur famille, ni à leur classe. Pour chacun d'eux, l'accomplissement de son destin consistera au contraire à s'identifier à l'atavisme social légué par son ancêtre. Dans la première partie du film, une scène met magnifiquement en images cette dialectique de l'héritage et de la révolte. Dans le grand réfectoire où la tribu des paysans est réunie, Olmo, le bâtard, est laissé à l'écart. Le patriarche frappe du poing, appelle son petit-fils, le fait monter sur la table et lui dit de marcher vers lui. L'enfant-paria avance alors au milieu des écuelles et des quolibets, qui forment bientôt avec le sermon du patriarche un véritable chœur. Les uns psalmodient les malédictions de sa race (« condamné à la faim »), l'autre lui dit qu'il sera toujours des leurs (« tu apprendras à lire et à écrire, mais tu resteras fils de paysan »).

Forme filmique de la transmission, la table symbolise la maisonnée, l'arbre généalogique et l'inéluctable destinée. Elle spatialise les rapports hiérarchiques et le temps, qui soudent le clan autour du chef comme la misère attache les paysans à la terre. Adoubé par son ancêtre, Olmo trouve sa place précisément parce qu'il ne s'appartient pas : « si c'est à toi, c'est à nous tous ». Il n'a d'autre liberté que de revendiquer sa famille. Il n'a d'autre avenir que le retour à ses racines.

SEQUENCE 10 : LE PUISSANT

***Les Damnés*, Luchino Visconti (Italie, 1969)**

Pour Visconti, l'ordre symbolique du chef de famille n'est que la face respectable d'une imposture : le creuset où viendra se fondre l'acier de la barbarie, celui qu'on voit au générique des *Damnés*.

Acte I : le soir de l'incendie du Reichstag, toute la puissante famille Von Essenbeck est réunie pour fêter l'anniversaire du vieux Baron Joachim, magnat des aciéries. Drapé dans sa dignité généalogique de chef de sang, le patriarche frappe sur la table pour imposer le silence, et

annonce du bout des lèvres les concessions qu'il est contraint d'accorder au nouveau pouvoir – dont il préfère ne pas prononcer le nom. Acte II : l'arriviste Bruckman (Dirk Bogarde) est assis à la place du chef qu'il a assassiné. À son tour, il frappe sur la table, et tente d'affirmer son autorité sur l'indocile assemblée d'une famille clairsemée. Mais son geste manque d'assurance, tant il tremble devant son « cher cousin » Aschenbach, membre des S.S. et véritable artisan de son ascension. Acte III : Helmut Berger, le petit-fils indigne, martèle encore la table familiale. Mais à la faveur d'un long travelling arrière, le spectateur découvre qu'il est seul. Personnage théâtral, pervers et tragique, il donne en spectacle la vérité des chefs de mascarade qui l'ont précédé : pantins aux mains des Nazis, orgueilleux impuissants aveuglés par la jouissance onaniste d'un pouvoir fantasmagorique, les anciens maîtres sont des cadavres en sursis.

SEQUENCE 11 : LE PERE INDIGNE

***Festen*, Thomas Vinterberg (Danemark / Suède, 1998)**

Encore une réunion de famille, et une table où se joue l'autorité du chef et la cohésion de son clan. C'est l'anniversaire du père, mais c'est cette fois le fils qui prend la parole. La vérité que Christian révèle est terrible : le père a abusé sexuellement de ses enfants. On voit le fils de dos. Le père est en face, au bout de la table, très loin. La table sépare irrémédiablement le père et le fils : l'origine est perdue, et il n'y a rien à espérer. Contrairement aux *Damnés*, la table ne désemplit pas : les convives restent, presque indifférents à l'épouvantable révélation. Le mensonge a changé de nature. Ce n'est plus une légende, ni même le refoulement collectif d'une culpabilité, mais le ciment d'une solidarité sans fondement. La famille *est* ce mensonge, ce petit arrangement avec l'horreur, d'autant plus compact qu'on cherche à le dénouer.

2. Spectacles... de spectres

Du prophète au père indigne, toutes les formes de l'autorité sont déclinées, des plus vénérables aux plus avilissantes. Reste à savoir comment le chef *médiatise sa médiation*. Qu'elles soient légitimes ou non, son emprise ou sa domination doivent en effet se manifester à ceux qu'il dirige, par des représentations, des rituels et des relais. À quoi reconnaît-on un chef ? Question de technique et de stratégie, qui regarde tout particulièrement le cinéma, puisqu'elle se résume à ce paradoxe : un art d'apparaître et de disparaître.

SEQUENCE 12 : POLITIQUE DE L'APPARENCE

***La Prise de pouvoir par Louis XIV*, Roberto Rossellini (France, 1966)**

Le roi Soleil vaut bien qu'on s'écarte un moment du 7^{ème} art, pour un détour du côté de l'ORTF. C'est l'âge où la télévision se pense encore comme service public, et où les auteurs font œuvre de pédagogie. De fait, Rossellini conçoit son film comme une leçon d'histoire, moins proche de l'épopée que de la « conférence avec des diapositives »². Ce parti pris d'une dramaturgie minimaliste ne répond pas seulement à un souci de lisibilité. C'est aussi un choix politique, visant à raconter la naissance de la monarchie absolue, sans jamais succomber à la fascination. Exercice audacieux, dans la mesure où ce qui est décrit, c'est justement l'invention d'un *art de gouverner par l'apparence*. Afin d'éradiquer toute tentation de fronde, Louis XIV imagine en effet un système inédit de surveillance par captation des regards. Il fait de la mode un enjeu de préséance, pour fixer l'argent et l'attention des nobles sur un objet futile. Il donne lui-même l'exemple de cette frivolité, pour être toujours au centre du système. Et il ritualise à l'excès la vie de la cour, pour contraindre et canaliser les comportements. Stratégie de diversion du courtisan, à laquelle Rossellini répond par un refus de divertir le téléspectateur-citoyen. Le

² Federico Fellini, *Faire un film*, Seuil, coll. Point virgule, 1996, p. 219.

soleil sera montré à hauteur d'homme, comme un vulgaire tailleur mesurant étroitement la dépendance de ses sujets : mieux vaut une métacommunication ingrate et monotone, qu'une compromission avec les ruses du chef...

SEQUENCE 13 : GRAND SPECTACLE

***Cléopâtre*, Joseph L. Mankiewicz (États-Unis, 1963)**

À Hollywood, on prend moins de gants. Et puisque l'allure vaut gouvernance, le cinéma choisit d'en mettre plein la vue. Apothéose du grand spectacle, *Cléopâtre* déploie ses fastes : ceux de Liz Taylor et du péplum, ceux des grands « hommes » et du *people* (c'est le début de sa longue idylle avec Burton), ceux de la politique et de Cinecitta. Une scène, gravée dans toutes les mémoires (et notamment dans celle de Goscinny qui en fera une savoureuse parodie), résume cet art cinématographique et politique de l'hyperbole : l'entrée triomphale de la Reine d'Égypte à Rome, juchée sur un gigantesque sphinx tiré par des centaines d'esclaves. Outre la démesure du décor et le nombre de figurants, c'est la durée de la séquence qui *en impose*. Le chef est précédé par sa propre renommée, dont les manifestations physiques sont toutes stratégiques. Clameurs, cadence, musique, silence et suspens visent un même objectif : conquérir le peuple pour mieux contraindre le Sénat à s'incliner. Au cinéma comme dans la Rome antique, le message, c'est le piédestal.

SEQUENCE 14 : SEDUCTION

***L'Impératrice rouge*, Joseph Von Sternberg (États-Unis, 1934)**

Ce que *Cléopâtre* assène du haut d'une grue télescopique, Von Sternberg le distille dans le frôlement sensuel des corps et des œillades. Pour conquérir le pouvoir et se métamorphoser en Catherine II, impératrice de toutes les Russies, Sophia Frederica ne se sépare pas des hommes, elle les attire. Véritable arme de séduction massive, Marlène Dietrich s'avance dans les allées tortueuses et dissolues de la cour du Tsar, et fait tomber un à un tous les hussards. Elle n'a besoin d'autre technique que celle de l'érotisme. La politique ici se résume à une chorégraphie des attouchements et des regards. C'est que la courte focale a une valeur stratégique : gouverner en alimentant une rivalité permanente entre des sujets unis par une même flamme. Le chef ne se donne pas à tous, dans la distance exposée d'une scène, il se fait désirer dans la proximité d'une relation privilégiée (Marlène passant en revue les officiers, et arrachant les décorations de son favori, pour les agraffer sur l'uniforme de son futur amant). Poème baroque et sulfureux, le film est lui-même construit comme l'orchestration d'un désir : celui que déclenche la star, simultanément offerte et reprise par le fantasme et la photogénie.

SEQUENCE 15 : LES DEUX CORPS DE LA REINE

***La Vie privée d'Elizabeth d'Angleterre*, Michael Curtiz (États-Unis, 1939)**

S'il est un moyen (un média) pour accéder à la fonction suprême, le corps du chef, cependant, ne lui appartient pas. Elizabeth d'Angleterre en fait la déchirante épreuve, écartelée entre son désir pour le Comte d'Essex et sa propre dévotion pour le royaume. Sous les traits impassibles de Bette Davis, l'exercice du pouvoir ressemble à un long *coitus interruptus*, où l'autorité est castratrice – pour son amant-rival (qu'elle fera décapiter), mais aussi pour sa propre liberté. Car « un souverain n'a pas d'ami », et ne vit lui-même que « dans l'ombre de [son] trône ». Le corps exposé dans les palais en technicolor ne saurait être érotique, dès lors qu'il est politique.

SEQUENCE 16 : GRANDE GUEULE

***Patton*, Franklin J. Schaffner (États-Unis, 1970)**

Avec une figure comme celle de Patton, le chef ne risque pas de s'oublier dans quelque faiblesse affective. L'homme public et l'individu privé façonnent ici un seul et même personnage, et les défauts de l'un sont pour l'autre des qualités. Arrogance, insubordination,

populisme et grossièreté renforcent l'aura et l'efficacité de cette machine de guerre, dont les coups de gueule peuvent aussi passer pour des gestes chevaleresques. Portrait ambigu d'un homme qui ne l'est pas, le film, qui sort au plus fort de la contestation contre la guerre du Vietnam, suggère la folie d'un chef habité par sa propre force. Dans la séquence d'ouverture (moment d'anthologie), où il harangue ses troupes devant une gigantesque bannière étoilée, on ne sait pas s'il prête à rire ou à trembler. À la limite de la caricature, bardé de colt et de médailles, Patton se désigne lui-même comme un chef d'équipe et un gagnant. Mais la rhétorique est brutale et l'image écrasante : on est loin de la sympathique *dream team* que formera Mr Ocean ³, coach complice et élégant...

SEQUENCE 17 : FAIRE CROIRE

L'Homme qui voulut être roi, John Huston (États-Unis, 1975)

La faille de Patton, c'est qu'il n'en a pas : tout d'une pièce, il *adhère* à sa propre mythologie. Dravot et Carnehan, au contraire, excellent en cynisme et duplicité. Ce n'est pas la gloire, mais bien la fortune, que ces deux anciens sergents de l'armée britannique partent chercher au Kafiristan. Et lorsque l'un d'eux devient l'objet d'un culte, parce que les habitants le prennent pour une réincarnation d'Alexandre le Grand, ils y voient l'occasion inespérée de conquérir aisément le pouvoir... et le trésor. Bien qu'il redoute un peu les conséquences d'un tel blasphème, Dravot revêt alors l'habit sacré du roi et commence à administrer, avec dignité, la justice. Huston et ses deux acteurs (Michael Caine et Sean Connery) s'amuse à démonter les mécanismes du faire-croire comme supercherie. Mais, bientôt, la manipulation va se retourner contre les manipulateurs. C'est que le chef n'est pas l'instigateur, mais le produit de cette croyance qu'il prétendait utiliser. Il est celui qui, littéralement, se glisse dans une attente, une image et des signes qui le précèdent (et qui lui survivront). Lui-même n'est qu'un double, un simulacre, un avatar. Malgré les railleries de son compère, le cynique est donc rapidement rattrapé par sa propre légende. Dupeur dupé, l'imposteur se prend à son jeu et finit par se croire prédestiné. Démasqué, l'homme qui avait voulu être roi sera finalement sacrifié sur l'autel de sa propre idolâtrie – pour avoir douté, et pour avoir trop cru.

SEQUENCE 18 : TECHNIQUES DE COMMUNICATION

Le Dictateur, Charles Chaplin (États-Unis, 1940)

Un bon dictateur, lui, sait bien qu'il ne faut pas trop se fier aux aléas d'une croyance spontanée, et qu'il n'est pas superflu d'en aiguiller le cours par un peu de propagande. La domination du chef sera d'autant plus grande qu'il disposera de techniques de communication modernes et performantes. C'est ce que Goebbels alias Garbitsch enseigne à son Führer, qui s'apprête à recevoir – et à humilier – son rival Napoléon. La politique est d'abord affaire de dispositif : de la longueur de la salle à la hauteur des sièges, tout doit être pensé en terme d'influence et d'efficacité. C'est, dit-il, de la « psychologie appliquée ». Le leadership, comme machine à produire des effets. Évidemment, il y a un risque, c'est que la machine se grippe. Chaplin ne s'en prive pas, et retourne contre son dictateur les techniques de mise en scène que celui-ci ne parvient jamais à régler. Mécanique du rire contre mécanique de la terreur. L'orgueil est systématiquement dégonflé, comme le ballon en forme de terre avec lequel Hynkel se prend à jouer. Parce que son pouvoir est usurpé, le chef n'est qu'un fantoche. Rien de plus que le sosie d'un autre, dont il a les traits, mais pas la noblesse d'âme. Le petit barbier juif, lui, n'aura pas besoin d'un conseil en communication pour retourner son auditoire : il n'écouterait que son cœur.

³ Voir les deux films de Soderbergh, *Ocean's Eleven* et *Ocean's Twelve*.

SEQUENCE 19 : TELEGENIE

Président d'un jour, Ivan Reitman (États-Unis, 1993)

Dans cette histoire cinématographique des chefs, le motif du sosie est beaucoup plus qu'un thème récurrent : c'est un paradigme. Entièrement construit autour de cet axe, le film de Reitman raconte l'aventure d'un modeste acteur, à qui l'on demande de jouer les doublures pour le président des États-Unis, pendant les incartades érotiques de ce dernier. Alors que la supercherie n'est pas censée durer, un accident cérébral du chef d'État l'oblige à s'installer durablement dans la fonction. Il devient alors la coqueluche des médias, fascinés et perplexes face à son irrésistible charisme – qualité dont l'authentique président était totalement dépourvu. Le recours à la figure du double permet de stigmatiser l'art du chef comme *comédie*. Le sosie fait l'épreuve du pouvoir comme pur signe : il n'est le chef que par le regard des autres – regard relayé et amplifié par les médias qui valident l'intox. Être télégénique, c'est être un chef, et être un chef, c'est être télégénique : la média-dépendance de l'autorité est une tautologie. D'ailleurs, de John McLaughlin à Larry King en passant par Schwarzenegger, toutes les vraies stars des talk shows américains sont là, comme pour attester la confusion entre message (politique) et médium (télévisuel).

SEQUENCE 20: FABRIQUE DU MYSTERE

Citizen Kane, Orson Welles (États-Unis, 1941)

Charles Foster Kane vient de mourir, emportant avec lui son énigme. Les médias s'emballent, cherchant en vain à couvrir l'histoire d'un homme trop complexe pour tenir dans un gros titre. Personnage tentaculaire, à la tête d'un immense empire médiatique, industriel et financier, Kane appartient à tous et à personne. Chacun se l'approprie, mais chaque fragment de vérité brouille la vue d'ensemble. La surexposition médiatique du chef ne le donne pas à voir : elle le dissimule dans une cacophonie caléidoscopique, où il n'apparaît qu'en négatif, figure repoussoir permettant à chacun de se définir (pour les grands patrons, c'est « un communiste », pour les syndicalistes, c'est « un fasciste », pour les libéraux « un grand démocrate », etc.). Le chef n'est qu'une image mise à la disposition des intérêts et des idéologies, sorte d'aimant magnétisant les haines et les appétits. Cette image, comme les plans pour lesquels Welles invente une impossible profondeur de champ, est une image à double fond. La médiatisation fabrique du mystère, parce qu'elle diffracte la vision.

SEQUENCE 21: LE BOUC EMISSAIRE

Apocalypse now, Francis Ford Coppola (États-Unis, 1979)

Le colonel Kurtz, que Willard est chargé d'exécuter par les services secrets militaires en pleine guerre du Vietnam, est un personnage encore plus obscur que Kane. Retiré au fond de la jungle, il a échappé à tout contrôle, et mène avec une armée de fanatiques des opérations d'une terrifiante sauvagerie. Pour l'atteindre, Willard devra remonter l'interminable fleuve, et sortir du temps de l'histoire. Voyage au pays des morts, sa quête l'arrache à la communauté des hommes et au réel pour le plonger dans le symbolique, au-delà du politique. À son arrivée devant l'autre du colonel, un reporter illuminé (Dennis Hopper) nous enseigne que l'éloignement du chef est ontologique : on ne parle pas au « grand homme », on ne le photographie pas, on ne le juge pas comme un homme ordinaire. Plus tard, la voix d'outre-tombe d'un Brando confondu à l'ombre évoquera l'incommensurable liberté de celui qui se serait affranchi de toutes les opinions, la sienne comprise. Cette liberté, c'est celle du dieu qui s'est séparé des hommes, et celle de la bête qu'on sacrifie. À l'heure de sa mort, l'image de Kurtz ne fera qu'une avec celle du bouc et de Bouddha.

SEQUENCE 22: LE RETOUR DU MORT

Kagemusha (l'ombre du guerrier), Akira Kurosawa (Japon, 1980)

Dans le Japon du XVI^e siècle, il est d'usage que les seigneurs aient une doublure. Mais ce que demande Shingen avant de mourir est inhabituel : que sa mort soit tenue secrète et qu'un double occupe sa place trois années durant, afin d'éviter qu'une guerre de succession ne brise l'unité du clan. Par chance, on trouve un sosie parfait, mais c'est un vaurien – cabot, voleur et rustre – qu'il faut donc dresser. Commence alors l'initiation d'un homme à la fonction d'*ombre du guerrier*. Il ne prend pas son rôle très au sérieux, jusqu'au moment où, croyant avoir mis la main sur un magot, il brise l'urne qui renferme la dépouille de Shingen. Face au mort qui le regarde et lui ressemble, le sosie est pris d'effroi. Première étape d'une lente métamorphose, qui le verra basculer dans un monde de plus en plus fantomatique. Poursuivi par le spectre du seigneur jusque dans ses rêves (que Kurosawa dépeint dans une séquence d'une beauté époustouflante), Kagemusha devient cet autre qui le hante. Véritablement *habité*, le double s'avère alors plus digne de la fonction de chef que le propre fils de Shingen. Il sera malheureusement démasqué, puis chassé, et assistera impuissant au retour du chaos sur le clan.

SEQUENCE 23: LE COTE OBSCUR DE LA FORCE

Star wars – L'Empire contre-attaque, Irvin Kershner (États-Unis, 1980)

Dans *La Guerre des étoiles*, le chef n'est plus un mort qui hante les vivants, mais la mort elle-même, cette part dia-bolique qui divise chaque homme et pousse les peuples à se détruire. Le premier personnage de la saga à incarner cette pulsion de mort est Palpatine : successivement sénateur, chancelier suprême et empereur, il est l'initiateur du vaste complot provoquant la chute de la République, et surtout celui qui entraîne Anakin Skywalker, alias Dark Vador, du côté obscur de la force. Dans cet épisode, chacune de ses interventions est une *apparition* (spectrale et technologique) : le centre de gravité de l'Empire est toujours hors champ, inaccessible. Son relais dans l'action, c'est Dark Vador, devenu l'une des figures les plus légendaires du cinéma. Masque de fer sans visage, on ne peut le voir, car c'est lui qui voit et qui tue par son regard. Non parce qu'il serait un monstre ou un *alien*, mais parce qu'il est au contraire l'autre côté du même. Vérité du chef qui se révèle encore une fois dans une séquence onirique, lorsque Luke Skywalker rêve qu'il coupe la tête de Dark Vador, pour s'apercevoir, trop tard, qu'il a ses propres traits. Meurtre d'un père qui n'est plus qu'un masque et un reflet, une grimace et un fantôme.

SEQUENCE 24: L'ŒIL

Le Seigneur des anneaux - Le Retour du roi, Peter Jackson (États-Unis, 2003)

À mesure que Frodon se rapproche du Mont du Destin où s'achèvera sa quête, il se rapproche de Sauron, le seigneur des anneaux. Omniprésent et invisible, celui-ci n'est pas seulement un magicien noir et un chef d'armées innombrables. Il est surtout un œil nimbé de flammes qui scrute le royaume à la recherche de ce qui lui donnera, définitivement, l'hégémonie. À la fois surveillance et conscience, globe et anneau, le chef est ce qui nous regarde, non seulement du haut des tours du pouvoir, mais aussi depuis l'ancre obscure de nos propres désirs. Présence à distance combinant brûlure et télécommunication, l'œil du maître tue : le regard de Sauron manque de détruire Frodon, parce qu'il voit la tentation du pouvoir qui l'habite. Plus efficace qu'un spectacle, le spectre, c'est le démon du chef en chacun de nous.