



**HAL**  
open science

## Quelques remarques sur l'apologie hollywoodienne

Éric Millard

► **To cite this version:**

Éric Millard. Quelques remarques sur l'apologie hollywoodienne. Mathieu Touzeil-Divina. Le Parlement aux écrans!, L'Épilogue, pp.49-56, 2013, L'Unité du Droit. halshs-00932015

**HAL Id: halshs-00932015**

**<https://shs.hal.science/halshs-00932015v1>**

Submitted on 16 Jan 2014

**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.

**LE PARLEMENT AUX ECRANS :  
QUELQUES REMARQUES SUR L'APOLOGIE HOLLYWOODIENNE**

Eric MILLARD

*Professeur de droit public à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense*

1 – Il est assurément difficile pour le Cinéma de parler du Parlement. Lors de notre colloque, notre cher Guy CARCASSONNE en avait clairement pointé les raisons : un film, c'est un scénario qui tient en haleine, et le travail parlementaire est rarement passionnant pour le grand public ; un film, c'est une histoire que l'on raconte et l'histoire parlementaire ne colle pas aux besoins d'un synopsis ; un film, c'est une lumière, des décors, et les enceintes du parlement ne font sans doute pas rêver ; un film enfin, ce sont des acteurs, et s'il y a de vrais orateurs au Parlement, il y a rarement de (bons) acteurs. D'un autre côté, il est tout aussi difficile de parler (ou d'écrire) sur le cinéma. Un film peut se raconter, s'expliquer, s'interpréter, mais avant tout il se regarde : il est une forme qui passe par l'image. La forme cinématographique est avant tout un ensemble de stéréotypes et de contraintes, plus ou moins assumées : quand Peter WATKINS dénonce avec force et raison la monotonie qu'impose la narration cinématographique actuelle (rythme, montage, etc.) à l'intérieur du cadre cinématographique, il accepte en même temps, et il ne pourrait en être autrement, ce cadre comme indépassable pour l'art cinématographique.<sup>1</sup> Il serait donc vain d'attendre du cinéma qu'il traite du Parlement comme en traiterait un essai, un traité : même documentaire, le film qui se donnerait le Parlement pour objet fait appel à d'autres ressorts que la seule raison, et va jouer avec nos sentiments, nos réactions, nos émotions, en représentant un jeu parlementaire dans une histoire qui, rarement, et pour les raisons que Guy CARCASSONNE relevait, est celle du Parlement lui-même. Le Parlement au Cinéma peut être un décor, un prétexte, un MACGUFFIN ; il n'est jamais le héros, le sujet, qui sont autres, qui sont ailleurs.

2 – Dans le cinéma états-unien, il existe une constante du film d'apologie. Une constante : des premiers GRIFFITHS (*Naissance d'une Nation*, *Intolérance*) au dernier SPIELBERG (*LINCOLN*), avec des productions à la qualité variable (et sans faire insulte à SPIELBERG, qui est un immense réalisateur souvent, et dont le *LINCOLN* n'est pas si mauvais, force est de reconnaître que seuls quelques réalisateurs classiques ont su faire des films d'apologie qui sont aussi des chefs d'œuvre cinématographique). Une constante mais non une hégémonie : nombre de films, y compris hollywoodiens, ne cherchent pas à faire une apologie, et certains d'entre eux, y compris hollywoodiens, peuvent même développer des approches critiques marquées.

---

<sup>1</sup> Voir WATKINS Peter, *Media crisis* (trad. Patrick WATKINS), éd. Homnisphères, coll. « Savoirs autonomes », Paris, 2004, et comme exemple de film dans une autre forme son magnifique *La Commune (Paris, 1871)*, 2000.

Cette apologie porte sur des choses complexes : le mode de vie américain, ses institutions, ses valeurs politiques, un certain idéal démocratique ; et cette apologie (quand le film est bon) est elle-même complexe : elle n'est pas exempte de critiques sur tel ou tel point, souvent acerbes, au nom de cet ensemble de choses. C'est ici qu'il peut être intéressant de s'arrêter sur la représentation du Parlement : comment, dans cette apologie complexe, le Parlement est saisi, analysé, ou fantasmé.

3 – On pourrait dresser pour ce faire une liste impressionnante d'œuvres. Par facilité, par contrainte aussi, je me suis appuyé simplement sur 3 films qui ont tous l'avantage de faire partie de la liste des films classiques incontestés : *RUGGLES of Red Gap* de Léo MCCAREY (1935) ; *Mister SMITH goes to Senate* de Frank CAPRA (1939) ; *The Man Who Shot Liberty VALENCE* de John FORD (1962). Et que j'ai eu grand plaisir à revoir.

Ils font partie de l'âge d'or hollywoodien (1930-1960), tournés par des réalisateurs majeurs, en noir et blanc ; mais ils sont aussi tournés dans une époque politique particulière, entre le *New Deal* comme réponse à la crise (qui n'est pas qu'économique) de 1929 et le choc des années soixante du siècle dernier, celles de la guerre du Vietnam et des marches pour les droits civiques. De plus, ces films s'inscrivent dans trois genres différents, tous marquants de l'âge d'or hollywoodien : la comédie (*RUGGLES*), le western (*Liberty VALENCE*) et le film idéaliste naïf (*SMITH*). Enfin, ils situent leur action à une époque elle-même particulière : l'entre-deux-guerres contemporaine au tournage (*SMITH*), le tournant des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècle (et donc la période où l'immigration devient massive : *RUGGLES*), la période entre la fin de la guerre de sécession et les années 1890 (et donc la période où l'Etat s'installe dans l'ouest américain : *Liberty* – qui est aussi le nom de la maison de production que créa CAPRA en 1945 et qui lui permit de réaliser *It's a Wonderful Life*, toujours avec James STEWART comme dans *Mister SMITH* et *Liberty VALENCE* ; marqueurs symboliques).

Ces trois films réservent au Parlement une place très différente. CAPRA et FORD se répondent ici en quelque sorte : *Mister SMITH* est un film de l'immédiateté, qui s'inscrit presque dans les règles classiques de l'unité de temps, de lieu, et d'action, alors que *Liberty VALENCE* est construit sur un jeu subtil de flash-back qui retrace une histoire longue. Les deux héros (SMITH et STODDARD) sont parlementaires, et l'incarnation des valeurs américaines, véritable objet de l'apologie ; mais si SMITH est saisi en action, dans l'affrontement direct entre ces valeurs et le jeu corrompu du Parlement, STODDARD quant à lui décline sa propre construction et s'attache davantage à montrer d'où vient le parlementaire, ce qu'il a fait et ce qu'il est devenu : le parlement n'y est pas montré mais simplement évoqué. MCCAREY quant à lui ne semble même pas s'y intéresser, au point qu'il pourra sembler étrange de vouloir situer *RUGGLES* sur le même plan : quelques mots seulement, mais j'ai la faiblesse de croire que ces mots « disent » le film, et que cette représentation fugace est une des clés du film, et qu'elle relève de la même démarche apologétique. Mais il me faut sans doute commencer par présenter plus longuement ces films avant d'en proposer une rapide et imparfaite lecture.

4 – *RUGGLES* : chef d'œuvre de la comédie américaine de l'entre-deux-guerres, marqué par tout le talent de MCCAREY, le film est un alliage parfait d'une construction rythmée, d'un scénario et de dialogues ciselés, et du jeu génial de Charles LAUGHTON, acteur britannique qui donne vie au héros (et réalisateur par ailleurs d'un seul film, mais peut-être un des meilleurs de tous les temps : *The Night of the Hunter*, 1955). RUGGLES est un majordome anglais au service d'un noble anglais. Celui-ci, au cours d'une partie de poker, mise et perd RUGGLES au profit d'un riche américain, FLOUD (joué par Charles... RUGGLES, *sic* !) qui le ramène dans l'Etat de Washington, dans sa propriété à Red Gap. L'épouse de FLOUD, et une partie de sa famille, voit ici un moyen de s'affirmer, grâce à ce majordome anglais, comme éduquée et maniérée dans cette bourgade de l'ouest américain du début du 20<sup>e</sup> siècle : d'apparaître comme des *WASP* de la nouvelle Angleterre. FLOUD lui-même, incapable de résister à sa femme, est le seul à voir RUGGLES comme un égal. De son côté, RUGGLES, après le choc de la nouvelle (l'ouest représente pour lui, incarnation de la hiérarchie sociale européenne et des rôles que cette hiérarchie assume, le pays des esclaves et des sauvages) s'installe dans son rôle d'immigrant, et s'approprié les valeurs supposées (apologie !) de la société américaine : valeurs politiques et juridiques, valeurs économiques et sociales. Alors que Mme FLOUD voudrait le voir développer ce qu'elle attend de la hiérarchie sociale de la vieille Angleterre, RUGGLES s'américanise, et s'oppose au point d'être licencié. *In fine*, il ouvre un restaurant (self-made man) et s'installe à son compte à Red Gap : au service, mais comme patron, donc comme homme libre.

Je le disais, un film ne se raconte pas : le charme et la force de celui-ci est entièrement dans la mécanique de la réalisation et le jeu, dans les textes aussi. Je le disais, *RUGGLES* paraît bien loin d'offrir une représentation du Parlement. Elle y est pourtant, dans une scène d'anthologie. Après avoir été licencié, RUGGLES songe à quitter Red Gap pour aller s'installer dans une autre ville américaine. Dans l'attente de son train, il se rend au saloon, où il retrouve FLOUD, à qui il apprend son licenciement. FLOUD s'y oppose et se propose de le réembaucher, mais RUGGLES refuse : « *I don't want to remain in service any longer. I want to make something of myself. I would like to stand on my own two feet. This is a land, Sir, of great opportunity, where all are created equal* ». FLOUD lui répond : « *Now you're talking, like LINCOLN said that day at Gettysburg* ». Mais alors qu'il veut citer l'adresse de Gettysburg, FLOUD ne s'en souvient plus, pas davantage que tous ceux qui sont dans le Saloon : « *what a fine bunch of Americans !* » conclut le barman. Mais pendant que chacun avoue son ignorance, dans un plan magnifique où sous l'oeil interloqué de FLOUD se découpe à peine éclairé le profil de RUGGLES, ce dernier, anglais en chapeau melon au milieu des cow-boys à peine urbanisés, se met à réciter en chuchottant l'adresse que le Président LINCOLN prononça le 19 novembre 1863 pour célébrer le cimetière à l'issue de la bataille (et des massacres) de Gettysburg ; puis reprenant plus fort devant l'assistance qui se rassemble autour de lui, il incarne et donne vie à chacun des mots :

« *Four score and seven years ago our fathers brought forth on this continent a new nation, conceived in liberty, and dedicated to the proposition that all men are created equal. Now we are engaged in a great civil war, testing whether that nation, or any nation so conceived and so dedicated, can long endure. We are met on a great battle field of that war. We have come to dedicate a portion of that field, as a final resting place for those who here gave their lives that that nation might live. It is altogether fitting and proper that we should do this. But in a larger sense, we cannot dedicate, we cannot consecrate, we cannot hallow this ground. The brave men, living and dead, who struggled here, have consecrated it, far above our poor power to add or detract. The world will little note, nor long remember what we say here, but it can never forget what they did here. It is for us, the living, rather, to be dedicated here to the unfinished work which they who fought here have thus far so nobly advanced. It is rather for us to be here dedicated to the great task remaining before us, that from these honored dead we take increased devotion to that cause for which they gave the last full measure of devotion; that we here highly resolve that these dead shall not have died in vain; that this nation, under God, shall have a new birth of freedom; and that this government of the people, by the people, and for the people, shall not perish from the earth<sup>2</sup> ».*

FLOUD conclut : « *I tell you, we already got a President but any time you want to run for mayor or sheriff, let me know* ». Proposition que rejette RUGGLES : « *I'm not ambitious for public office* ». Dans cette scène mythique, qui serait ridicule de pompiérisme sans l'extraordinaire présence de LAUGHTON, figure toutes les pépites que creuseront ces « *gold diggers* » de l'apologie hollywoodienne : les valeurs, mais celles de Gettysburg avant celles de Philadelphie ; l'homme ordinaire comme garant des valeurs, davantage qu'un Parlement qui n'est convoqué que comme élément d'un système duquel on se défie.

**5 – SMITH.** CAPRA ne nous raconte pas autre chose même si le Sénat américain, reconstruit à Hollywood, est le cadre rêvé de ce discours. Suite au décès d'un sénateur de l'Etat, et en application de la section 2 du 17<sup>e</sup> amendement de la Constitution américaine, le Gouverneur nomme au Sénat un *monsieur-tout-le-monde*, SMITH, qui s'occupe de loisirs pour les enfants, comptant sur sa naïveté pour ne pas gêner les affaires

---

<sup>2</sup> « *Il y a quatre-vingt-sept ans, nos pères donnèrent naissance sur ce continent à une nouvelle nation conçue dans la liberté et vouée à la thèse selon laquelle tous les hommes sont créés égaux. 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 vîmes consacrer une part de cette terre qui deviendra le dernier champ de repos de tous ceux qui moururent 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 battirent ici le consacrèrent bien au-delà de notre faible pouvoir de magnifier ou de minimiser. Le monde ne sera guère attentif à nos paroles, il ne s'en souviendra pas longtemps, mais il ne pourra jamais oublier ce que les hommes firent. C'est à nous les vivants de nous vouer à l'œuvre inachevée que d'autres ont si noblement entreprise. C'est à nous de nous consacrer plus encore à la cause pour laquelle ils offrirent le suprême sacrifice ; c'est à nous de faire en sorte que ces morts ne soient pas morts en vain ; à nous de vouloir qu'avec l'aide de Dieu notre pays renaisse dans la liberté ; à nous de décider que le gouvernement du peuple, par le peuple et pour le peuple, ne disparaîtra jamais de la surface de la terre ».*

dans lesquelles le personnel politique de l'Etat est impliqué, et notamment la spéculation sur des terres achetées aux fins de les revendre dans un grand projet d'aménagement public. Or, SMITH fait une proposition de loi qui va remettre en cause ces calculs sans qu'il le sache : celle d'une création d'un camp de vacances pour les jeunes sur les terres mêmes achetées par les politiciens. S'ensuit une bataille parlementaire où, seul contre tous (évidemment) SMITH va finir par triompher du mal.

Là encore, la réalisation impeccable de CAPRA et le jeu de James STEWART qui porte ce combat physiquement emportent la bataille : la naïveté assumée du propos se transcende en apologie. Et CAPRA joue aussi bien avec les règles parlementaires pour construire la narration, qu'avec les références politiques et historiques qui lui permettent la démarche apologétique. Comme chez MCCAREY, on retrouve d'abord l'affirmation des valeurs, sur un mode quasi documentaire : la visite des monuments du Mall à Washington à laquelle dès son arrivée SMITH se consacre, et une insistance particulière sur LINCOLN et Gettysburg. Mais ensuite, une description minutieuse du petit monde de Washington (attachés parlementaires, journalistes, sénateurs, etc.) et un *crescendo* basé sur la fameuse technique du *filibustering* : l'obstruction parlementaire encadrée, que SMITH incarnera pour l'éternité, mais qui continue à être pratiquée (et de plus en plus souvent dans le jeu des Républicains contre l'administration OBAMA) comme Rand PAUL, un des leaders du *Tea Party*, qui se verrait bien en chevalier blanc comme SMITH, l'a encore montré en mars 2013 pour s'opposer à une nomination voulue par le Président OBAMA (il est vrai qu'il n'aura tenu qu'un peu moins de 13 heures, devant renoncer devant les nécessités de la nature, alors que certains prédécesseurs ont tenu plus de 24 heures, à l'image de SMITH). Gardant la parole (avec le soutien amusé puis complice du président de séance), SMITH va donc faire obstruction au vote du Sénat sur sa destitution, pour gagner le temps de retourner l'opinion : contraint de parler sans cesse, sans s'asseoir, il utilisera toutes les ressources, lisant par exemple la Constitution ; rare exemple où la règle juridique permet à la fois la construction du suspense (SMITH tiendra-t-il ? Va-t-il gagner son combat ?) et la rédaction du dialogue ! Critique sur les institutions (leur fonctionnement) et sur Washington (la dépravée), CAPRA pourtant met en exergue ce *filibustering* et d'une certaine manière en fait (ce que le *Tea Party* a bien compris) un outil de la garantie des droits des américains contre le Parlement : ambiguïté qui dénote bien que ce ne sont pas les institutions qui sont mauvaises, mais les hommes qui les (s'en) servent, parce qu'ils construisent une coupure entre le Parlement et le peuple. Pendant que SMITH occupe la scène parlementaire, c'est le combat dans la presse (le journal des enfants contre la presse aux mains des corrompus), l'appel direct au peuple et la formation de l'opinion publique qui arbitreront : le peuple réel contre le Parlement.

**6 – Liberty VALENCE.** Plus de vingt ans séparent SMITH et Liberty VALENCE : *The times they are-a-changin* va bientôt chanter DYLAN, et FORD a dépassé la maturité. Un jeune avocat (comme le LINCOLN du *Young Mister LINCOLN* que FORD avait déjà mis en scène en 1939), STODDARD (STEWART encore) suit le chemin de son époque (juste après la guerre de sécession) vers l'ouest encore sauvage. Il veut y implanter le droit, mais agressé

par des bandits (Liberty VALENCE) il s'installe parmi des fermiers qui veulent que leur territoire accède au rang d'Etat de l'Union, à l'opposé des éleveurs qui les attaquent. STODDARD se fait maître d'école et veut transmettre le savoir : prétexte encore à une leçon d'instruction civique qui glorifie les valeurs américaines et la démocratie. Liberty VALENCE, à la solde des éleveurs, s'oppose à lui et dans un duel STODDARD croit le tuer (malgré sa visible absence de maîtrise des armes). Auréolé de cette gloire, il est désigné par les fermiers comme leur délégué à l'assemblée du territoire qui doit choisir d'adopter ou non le statut d'Etat, puis fait une longue carrière comme gouverneur, sénateur et ambassadeur. Voilà, chronologiquement exposée, l'histoire officielle que raconte le film.

Mais sa complexité (et sa beauté : assurément un des très grands western de FORD, sinon le plus grand, tiré du beau roman de Dorothy JOHNSON) vient de ce que le film est justement une remise en cause de l'histoire officielle. La construction du film commence par la fin : STODDARD, ce monument de l'histoire américaine, revient dans le village des fermiers pour l'enterrement d'un anonyme (devenu anonyme...) et la presse s'interroge sur sa présence. STODDARD raconte alors son histoire telle qu'elle s'est passée (*flash back*), et notamment le fait que si tout le monde a pu croire qu'il avait tué Liberty VALENCE, c'est en réalité DONIPHON (John WAYNE au sommet de son art) qui a tiré, pour sauver la vie de STODDARD. La conclusion en est connue : en revenant à l'époque à laquelle le récit se tient, le journaliste ne publiera pas l'histoire vraie car « *This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend* ». A la différence de CAPRA, et sans doute en écho avec MCCAREY, FORD ne cherche pas la vérité et ne croit pas que la vérité est le ressort de l'action politique : il dessine les conditions du fonctionnement social, et s'accommode des mythes qui le soutiennent.

Les personnages se répondent comme dans un jeu de miroir, dans des oppositions complexes qui ne se recouvrent pas : le bien (les fermiers) et le mal (les éleveurs, que l'on ne voit qu'au travers des bandits qu'ils emploient – Liberty VALENCE – et des politiciens qui les représentent) ; la vieille loi de l'Ouest (Liberty VALENCE mais aussi Tom DONIPHON) et la loi moderne du droit, des institutions et de l'Etat (STODDARD). Il s'en dégage une nostalgie un peu cynique dans lequel FORD ne rejette pas les institutions même s'il laisse transparaître que les institutions n'ont pas le monopole du bien contre la loi de l'ouest ; et FORD saisit ce passage à l'Etat en indiquant la condition de son acceptabilité : que les institutions ne se coupent pas du peuple. D'où la question que James STEWART aux cheveux gris pose à sa femme : « *Would you be too sorry if we just stop and leave Washington. I thought about come back here to live, maybe open up a law office* ». *Flash-back* dans le *flash-back*, retour aux sources de l'histoire sinon au début du film, maintien du lien au peuple qui rend acceptable la politique institutionnelle. Mais aussi acceptation de la loi et des institutions, et finalement confiance en elles : les institutions ne suffisent pas et il ne faut pas les laisser à la corruption (même tonalité que chez CAPRA), mais elles importent et (à la différence de MCCAREY sûrement, de CAPRA sans doute) il importe que l'homme (extra) ordinaire les fasse vivre en se construisant comme homme (ordinaire) dans les institutions.

7 – Il ressort d'abord de ces films une forme certaine d'ambiguïté, d'idéalisme et d'édification. L'ambiguïté est sans doute le point le plus intéressant : les films sont ambigus, l'ensemble des films donne également une vision ambiguë de l'apologie des valeurs démocratiques. Chez MCCAREY, il semble bien qu'il y ait un désintéret pour les valeurs des institutions ; toutes les valeurs démocratiques résident dans l'homme juste et bon, et plus particulièrement dans le modèle de l'immigrant, qui a fait ce pays en venant y chercher la liberté et y créer son entreprise – et la scène rapportée semble même aller plus loin, en opposant l'immigrant qui s'approprie ces valeurs alors que les états-uniens, de souche à peine plus ancienne, paraissent déjà les avoir banalisées, et oubliées... éloge de la virginité et critique, même légère, de la routine qui endort le peuple. Chez CAPRA au contraire, les institutions sont bonnes et somme toute valorisées, mais elles sont corrompues par les hommes, par la profession du politique qui ne peut être qu'une professionnalisation corrompue ; il est alors nécessaire que l'homme bon, l'homme de la rue, intervienne dans ces institutions pour empêcher la paralysie et le dessaisissement du peuple par les gouvernants (retrouvant une lecture littérale de l'adresse de Gettysburg : critique forte de la routine corruptrice des politiciens). Chez FORD enfin, les choses se compliquent et interrogent les deux visions précédentes manichéistes. Les institutions sont bonnes mais le regard est modérément optimiste par rapport à ces institutions, car à une image unique du mal répondent deux images concurrentes du bien, entre lesquelles FORD hésite : la métaphore de l'Homme qui tua *Liberty* – la liberté – est évidemment importante, pour signifier le passage de la loi de l'Ouest à celle des institutions, mais dans cette succession – le passage du Territoire à l'Etat – il n'y a pas le mal qu'identifie FORD, ni dans la loi de l'Ouest qui disparaît, ni dans la forme moderne de gouvernement qui s'implante. Une nostalgie peut-être, mais une nostalgie assumée comme telle, et renvoyant une forme de bien au passé, en se résolvant à une autre forme de bien au présent. L'ambiguïté est alors assumée et il n'est pas indifférent que le seul moment où FORD met en scène les institutions est le moment de ce passage. C'est alors l'ensemble de ces trois films qui propose une vision ambiguë des institutions : d'un côté l'acceptation, parce que cela fait partie des valeurs américaines et de ces institutions, du Parlement, de l'autre côté la mise en lumière (plus ou moins violente) de la corruption de ces valeurs au sein du Parlement. Il n'est pas neutre ainsi que chez CAPRA, c'est bien un outil parlementaire, procédural, qui permet à SMITH de gagner (en partie) son combat, ce qui en dernière instance révèle bien une croyance, ou une confiance forte, dans les vertus des institutions parlementaires.

Evidemment, tout ceci baigne dans un idéalisme assez béat : l'homme bon, les valeurs politiques américaines dont on fait l'apologie, ne sont pas interrogés, mais affirmés, sans aucun réel recul critique sur le phénomène politique, ni en général, ni dans le cadre socio-historique envisagé. L'homme bon, c'est bien sûr le spectateur américain, appelé à la vigilance. Et c'est bien pour cette raison que cette apologie semble aussi et surtout (toute qualité esthétique mise de côté) participer d'une entreprise d'édification. Le rappel constant de la grandeur de LINCOLN, des thèmes de Gettysburg, notamment mais pas

seulement relèvent d'une démarche d'instruction civique (que FORD d'ailleurs met en scène...), et le cinéma s'inscrit bien ici dans une conception idéologique du média populaire, à une époque où il est seul à fournir la narration de l'image animée (la télévision s'y substituera en partie, et la complexité du FORD des années soixante n'est peut-être pas étrangère à la concurrence que la télévision proposait alors), et dans un contexte où l'instruction scolaire ne paraît pas suffire à cette démarche, particulièrement dans une nation d'immigration.

**8** – Une critique politique de cette apologie est alors assez facile à esquisser, et elle l'a été bien mieux et plus profondément déjà été proposée par les critiques et historiens du cinéma, et les politistes. FORD et CAPRA, au moins, sont deux cinéastes engagés, et avec l'efficacité de leur indéniable talent ils sont au service des idées de certaines parties de la droite américaine. Rien d'étonnant à ce que les parlementaires du *Tea Party* se comportent désormais comme autant de *Monsieur SMITH* : il y a davantage entre eux qu'une proximité, sans doute une réelle osmose, même si leur discours est moins angélique, bien qu'aussi naïf. Mais au-delà de cette évidence, il faudrait sans doute aller plus loin. L'apologie, idéaliste et edificatrice, est certainement aussi un moyen de contenir une réaction toujours possible de ce peuple qui, à juste titre nous disent les films, peuvent se sentir floués, exclus, bernés par les institutions : contenir une réaction anti-institutionnelle et la focaliser contre le personnel politique ; vieille antienne de l'antiparlementarisme et du populisme. Non que les réalisateurs ne soient pas sincères (ce ne sont pas que des faiseurs), mais bien parce que Hollywood, et derrière ce mot comprenons la puissance économique-politique des majors du cinéma de l'époque (de toutes les époques), s'inscrit durablement dans un agenda politique fondamentalement conservateur, partagé et négocié. Bonnes ou mauvaises, les institutions ne sont jamais interrogées, les valeurs américaines ne sont jamais mises en question (même pour ensuite les défendre et les refondant) : si le Parlement fonctionne mal, ce ne peut-être parce que cette institution est critiquable, mais bien parce que ceux qui y siègent sont corrompus et que ceux qui devraient y siéger parce qu'ils ne le sont pas refusent d'y aller (MCCAREY) ou peinent à s'y imposer (CAPRA). Alors bien sûr, FORD semble nous dire le contraire en nous traçant le portrait d'un politicien qui réussit sans se corrompre, d'un homme bon qui incarne les institutions : mais ultime pied de nez, celui-ci est devenu une légende, et toute sa carrière se fonde et se légitime sur un fait irréel, sans lequel il ne serait pas entré en politique c'est-à-dire sans lequel dans une démocratie il n'aurait pas eu la confiance du peuple. Il n'a pas tué Liberty VALENCE et il porte sur la scène politique moderne en les adaptant les valeurs que DONIPHON ne pouvait envisager sur cette scène. FORD est conscient des faits, mais il construit lui aussi la légende. Qu'il nous le dise en le faisant est sans doute l'aveu d'un pessimisme, et une forme d'honnêteté (ainsi que la preuve de son incontestable génie cinématographique) ; mais ce n'est là qu'une forme ultime de l'apologie, assumée, et non une interrogation.