

Appel à communications
Colloque « Discours politique et cinéma de fiction »
Université de Lorraine, Campus Lettres et Sciences Humaines, Nancy
Interdisciplinarité dans les Études Anglophones (UR 2338)
Lundi 17 et mardi 18 mars 2025

En 1970, Michel Foucault mettait en relief les liens entre discours et pouvoir lors d'une leçon inaugurale au Collège de France : « [...] dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers [...] »¹. Cette problématique se retrouve dans les fictions cinématographiques ; ainsi, même si Costa-Gavras affirme que « le cinéma n'est pas un discours politique mais un spectacle », discours politique et cinéma semblent étroitement liés. En témoignent les nombreux longs-métrages qui mettent en scène des personnages prenant la parole en public pour défendre une cause, explorant ainsi la nature même de la politique en tant qu'art de la représentation.²

Pour ce colloque, le discours est entendu comme une prise de parole organisée de manière cohérente par un orateur, un locuteur, dans un contexte donné et face à un public ou auditoire spécifique, afin de transmettre une idée ou un message ; en ce sens, l'acception retenue est celle de *speech* et non de *discourse*, devenant synonyme de tirade ou d'allocution. Seront ainsi mis à l'écart la dimension écrite du discours, mais également les discours académiques, ou encore de célébration, et les débats.

Dans les films de fiction, certains protagonistes, dans l'exercice du pouvoir et de la gouvernance, récitent *verbatim* des tirades qui ont effectivement marqué l'Histoire – Morgan Freeman dans *Invictus* (Clint Eastwood, 2009), reprend le discours de Rivonia de 1964 d'un Nelson Mandela qui encourait la peine de mort ; Meryl Streep, qui incarne Margaret Thatcher dans *The Iron Lady* (Phyllida Lloyd, 2011), prononce le discours « Britain Awake », profondément anti-soviétique ; Karra Elejalde, dans *Mientras dure la guerra (Lettre à Franco*, Alejandro Amenábar, 2019), joue Miguel de Unamuno qui s'élève publiquement contre la violence et la barbarie des militaires putschistes dans l'amphithéâtre de l'université de Salamanque ; Lambert Wilson, qui prête ses traits au Général dans *De Gaulle* (Gabriel Le

¹ FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971, p. 11.

² HOBBS, *Léviathan*, Paris : Sirey, 1983, p. 177.

Bomin, 2020), lance l'appel du 18 juin. Les exemples cités illustrent, comme le rappelle Claire Demoulin³, cette pratique courante dans les biopics, « construits à partir des discours publics prononcés par des personnages historiques dont ils retracent tout ou une partie de la vie », interrogeant nécessairement l'articulation entre la réalité et la fiction. En réactivant ces discours devenus mémorables, le cinéma fait d'eux des « lieux de mémoire »⁴.

Les discours politiques au cinéma revêtiraient donc différentes formes, notamment des discours de leaders politiques, des plaidoyers pour le changement social, des déclarations de guerre ou des appels à l'unité nationale. Ils seraient utilisés pour représenter des moments historiques réels ou fictifs ainsi que pour mettre en lumière des problématiques contemporaines.

Au cinéma, l'allusion à des discours célèbres peut passer par l'utilisation d'images d'archives, qu'elles soient détournées ou non – ainsi, Goebbels et Castro resteront-ils muets, dépossédés de leurs opinions, croyances, valeurs mais aussi du pouvoir des mots, dans *A Foreign Affair* (*La Scandaleuse de Berlin*, Billy Wilder, 1948) et *Topaz* (*L'Étau*, Alfred Hitchcock, 1969) respectivement. À l'instar de Platon dans *Le Sophiste*⁵, Wilder et Hitchcock mettent alors leurs concitoyens en garde contre la séduction des orateurs habiles, qu'ils soient des hommes politiques ou des adeptes du sophisme. Ils rappellent également, à la manière de Pierre Clastres, que « Parler, c'est avant tout détenir le pouvoir de parler. Parole et pouvoir entretiennent des rapports tels que le désir de l'un se réalise dans la conquête de l'autre. [...] Toute prise de pouvoir est aussi un gain de parole ».⁶

Dans d'autres cas de figure, la réalité historique est manipulée pour obtenir l'effet désiré et permettre à l'orateur de transmettre les prises de position du réalisateur et/ou du scénariste. C'est notamment le cas des satires antihitlériennes, l'exemple le plus célèbre étant *The Great Dictator* (*Le Dictateur*, Charlie Chaplin, 1940) où tous les spectateurs auront reconnu Hitler en Hinkel, comme ils auront reconnu Mussolini en Benzino Napaloni. Pour concevoir la scène du discours d'Hinkel, Chaplin s'est inspiré d'images d'actualité, ce qui lui permet de « plong[er] » son dictateur « dans une mise en scène semblable à celle voulue par Hitler. Ou, plus exactement

³ DEMOULIN, Claire, « Les biopics d'hommes politiques : des 'films de discours' ? Croisements esthétiques, rhétoriques et politiques autour du film *Le Discours d'un roi* », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. XIV, n° 2, 2016.

⁴ NORA, Pierre (Dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. II La Nation, Paris : Gallimard, 1986.

⁵ PLATON, *Le Sophiste*, trad. Martin Heidegger, Jean-François Courtine, Pascal David, Dominique Pradelle et Philippe Quesne, Paris : Gallimard, 2001.

⁶ CLASTRES, Pierre, « Le devoir de parole », *La Société contre l'État*, Paris : Éditions de minuit, 2011, p. 133.

peut-être, Chaplin s'approprié la mise en scène hitlérienne pour en détacher les traits principaux », rappelant à quel point les prises de parole du Führer étaient scénarisées à des fins de propagande.⁷ Plus récemment, dans la scène d'ouverture de *Er Ist Wieder Da* (*Il est de retour*, David Wnendt, 2015), Hitler se réveille au milieu d'un terrain vague dans le Berlin de 2011, sans souvenir de ce qui s'est passé depuis son suicide en 1945. Et dans *Il Caimano* (*Le Caïman*, 2006), Nanni Moretti, un cinéaste bien connu pour ses prises de position politiques, réalise une mise en abyme de la vie de Silvio Berlusconi. L'adresse de tels discours est alors double. Si l'orateur s'adresse à son auditoire dans le film, il interpelle aussi, par le biais de plans frontaux et de regards caméra notamment, les spectateurs derrière leur écran. Le pouvoir du film militant prend ainsi tout son sens.

Dans *A Clockwork Orange* (*Orange mécanique*, Stanley Kubrick, 1971), nous pouvons observer comment le langage, dans ce cas le Nadsat, va au-delà de la simple communication verbale pour devenir une forme de performance. Le Nadsat n'est pas uniquement un moyen de transmettre des idées ou des messages politiques, mais il devient lui-même un acte performatif, une expression de la révolte et de l'anticonformisme des jeunes rebelles. Cet exemple vient également nous rappeler que « la lecture publique d'un discours n'est pas seulement la reprise d'un texte ; elle est le signe d'une performance »⁸. Dans les deux cas, qu'il s'agisse du Nadsat dans *A Clockwork Orange* ou d'une lecture publique d'un discours dans *The King's Speech* (*Le Discours d'un roi*, Tom Hooper, 2010), le langage n'est pas simplement un moyen de transmission d'informations. Il devient une performance, une expression vivante qui transcende la signification littérale des mots. En politique, dire serait donc faire.⁹

Les discours purement fictifs se retrouvent, eux, dans tous les genres cinématographiques, du film d'espionnage (*Foreign Correspondent* [*Correspondant 17*, Alfred Hitchcock, 1940]) à la science-fiction (*Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith* [*Star Wars : Épisode III – La Revanche des Sith*, George Lucas, 2005] ; *The Day after Tomorrow* [*Le Jour d'après*, Roland Emmerich, 2004]) en passant par la comédie dramatique (*Mr. Smith Goes to Washington* [*Monsieur Smith au Sénat*, Frank Capra, 1939]) et le dessin animé (*Atlantis: The Lost Empire* [*Atlantide : l'empire perdu*, Gary Trousdale et Kirk Wise, 2001]).

⁷ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Le Dictateur de Charlie Chaplin*, Nouvelle édition [en ligne], Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2020, <http://books.openedition.org/pul/44965>.

⁸ DEMOULIN, Claire, *op. cit.*

⁹ AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris : Seuil, 1970.

La politique se révèle aussi être un art de la négociation, du compromis, de la mise en scène et de la théâtralité. Du jeu d'acteur à la politique, il n'y a d'ailleurs qu'un pas, questionnant la dichotomie entre esthétisation de la politique et politisation du cinéma. Donald Trump, connu pour ses caméos dans des films grand public, a fini, une fois à la Maison Blanche, par s'approprier les codes cinématographiques lors de ses déclarations publiques. Quelques décennies plus tôt, Ronald Reagan semblait tellement habitué à jouer les shérifs qu'il citait abondamment des longs-métrages bien connus dans ses discours présidentiels, comme *Mr. Deeds Goes to Town*¹⁰ (*L'Extravagant Mr. Deeds*, Frank Capra, 1936) et surtout *Rambo: First Blood Part II*¹¹ (*Rambo II : La Mission*, George P. Cosmatos, 1985). Des collaborateurs de Reagan vont jusqu'à affirmer qu'il a emprunté l'un de ses concepts phares – son initiative de défense stratégique – au film de Robert Wise *The Day the Earth Stood Still* (*Le Jour où la Terre s'arrêta*, 1951).¹² Un tel penchant pour le cinéma, s'il a pu servir la stratégie de communication de Reagan, a également fourni des arguments à ses détracteurs qui l'accusaient de brouiller les limites entre réalité historique et fiction cinématographique.¹³ Quant à Arnold Schwarzenegger, star du grand écran et Gouverneur de Californie au début des années 2000, il est devenu le « Conan républicain », citant à de multiples reprises des répliques du personnage éponyme. Mais même lorsqu'ils ne sont pas passés par le métier d'acteur, les politiques font leur cinéma, n'hésitant pas à citer des films dans leurs discours – comme Philippe Gosselin, député de la Manche, qui a repris une succession de répliques du film *OSS 117 : Rio ne répond plus* (Michel Hazanavicius, 2009) pour évoquer la transparence politique en 2017.

Discours politique et cinématographique ne font plus qu'un. Lénine déclarait : « Vous devez toujours garder présent à l'esprit que, de tous les arts, c'est le cinéma qui est pour nous le plus important »¹⁴, un propos auquel adhérait Walter Ulbricht, en RDA, puisqu'il donnait des instructions précises à ses cameramen qui devaient filmer ses discours en plan plus ou moins large en fonction du nombre de personnes présentes. Mais les grands dictateurs du XX^e siècle ne sont pas les seuls à avoir utilisé des techniques cinématographiques pour servir leur cause : lors de la campagne présidentielle de 2022, Jean-Luc Mélenchon a tenu un meeting à Lille retransmis grâce à des hologrammes dans onze autres villes de France. Avec des effets spéciaux

¹⁰ NEVE, Brian, *Film and Politics in America: A Social Tradition*, London & New York: Routledge, "Studies in film, television and the media" Series, [1992] 2005, p. 45.

¹¹ SHAW, Tony, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 273.

¹² *Ibid.*, p. 268.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Sovietskoïé* [*Le Cinéma soviétique*], n° 1-2, 1933, p. 10.

ou à la façon de dessins animés, les clips de campagne empruntent des éléments au langage cinématographique et exploitent le pouvoir visuel de ce médium. Certains candidats fusionneront ainsi la politique avec des éléments familiers du monde du cinéma pour capter l'attention et communiquer de manière originale avec les électeurs. En 2012, le candidat du Nouveau Parti anticapitaliste, Philippe Poutou, s'était présenté en tant que leader ouvrier dans un film muet intitulé « The Anticapitaliste », une parodie de *The Artist* réalisé par Michel Hazanavicius en 2011. En parallèle, en 2019, Boris Johnson avait opté pour une approche similaire en parodiant la comédie romantique *Love Actually* (Richard Curtis, 2003) dans son clip de campagne.

Ce colloque à vocation transdisciplinaire cherche à réunir des chercheurs de tous horizons afin d'explorer, selon la formule d'Hannah Arendt, la politique en tant qu'« espace entre-les-hommes », et ses relations à double sens avec le cinéma de fiction au prisme du discours.

Merci d'envoyer vos propositions de communication d'environ 300 mots, accompagnées d'une courte bio-bibliographie, à Manon Küffer (manon.kuffer@gmail.com) et Julie Michot (julie.michot@univ-lorraine.fr) pour le 1^{er} octobre 2024. Une réponse vous sera apportée au plus tard fin novembre 2024.

Langues de travail : français et anglais.

Comité scientifique :

Nicolas Blayo Ricardou (Université de Lorraine)

Stéphane Guy (Université de Lorraine)

Grégoire Halbout (Université de Tours)

André Kaenel (Université de Lorraine)

Nadège Mariotti (Université de Lorraine)

Sébastien Mort (Université de Lorraine)

Aurore Renaut (Université de Lorraine)

Lucie Rydzek (Université de Lorraine)

Marine Soubeille (Université de Lorraine)

Taina Tuhkunen (Université d'Angers)