

Et si quelquerois, sur l'herbe velte d'un vous vous réveillez, andez au vent, à la vague à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge du res qui fuit, à tout ce qui grant ce qui parle, de ce qui parle, dez quelle heure il vit, la vague, l'étoile, l'oinorisge, vous répondron l'heure de s'eniver prés être les et la

# Théâtre / Polar / Cinéma / Séries / Peinture / BD / jeux vidéos & crises



#### Edito de Thierry Libaert

## L'art et les crises

our ce numéro de rentrée, nous avons décidé de prendre un peu de recul et de sortir de nos visions traditionnelles axées sur le management des crises et l'approche opérationnelle. Notre ambition était d'analyser comment l'art se représentait les crises. Nous avions à l'esprit l'exposition « Ce qui arrive » qui s'est tenue en 2002 à la Fondation Cartier et où Paul Virilio avait voulu donner à voir les catastrophes. Notre approche était un peu différente puisque centrée sur le concept de crise. Concept un peu fourre-tout qu'il fallait tenter de délimiter.

Première contrainte de notre dossier, la crise n'est entendue ici ni dans ses causes, ni dans ses conséquences, mais dans la réaction qu'elle amène. Comment réagissons-nous face aux crises ; nous sommes donc ici dans une immédiateté, une temporalité limitée à l'instant présent.

Deuxième contrainte, il fallait délimiter également les dimensions de l'approche artistique et proposer des approches originales dans le regard que certaines disciplines artistiques pouvaient porter sur la crise. Nous avons écarté la littérature générale, domaine qui nous semblait hors de portée, pour privilégier des angles plus variés comme celui du cinéma, du théâtre, de la peinture, de la bande dessinée, de la littérature policière. Certaines libertés ont été prises avec les définitions de l'art puisque les jeux vidéo y furent introduits. D'autres thèmes auraient pu fiaurer comme la sculpture, l'architecture ou la photographie mais nos connaissances des auteurs étaient trop réduites. Nous avions également envisagé d'introduire un article sur la représentation publicitaire de la crise, mais là, c'est la substance qui nous manqua puisque nous ne pûmes repérer de publicité représentant une crise (et ce, même si la « crise » est souvent tacite et que l'acquisition du nouveau produit permet de la surmonter).

C'était là que se glissait la troisième contrainte ; la difficulté de séparer la représentation de la crise engendrée par l'œuvre. Le carré noir de Malevitch (1913) est la représentation d'une crise, mais celle-ci est indisso-



ciable de la crise qu'apporte le tableau en signifiant la fin d'une dimension artistique.

Le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 est peut-être le premier événement à avoir eu un impact majeur sur certains penseurs et artistes, et notamment par Voltaire et Rousseau. La foudre, les inondations, les éruptions volcaniques, les tremblements de terre sont ainsi présents en musique, littérature et peinture.

Dans son ouvrage Catastrophes, (Le Seuil, 2008), François Walter indique que la représentation de la gestion compassionnelle de la crise apparaît avec Napoléon III et que l'artiste ne peut qu'immortaliser cette action, ce qui en l'occurrence donnera des toiles comme celle intitulée : « Sa Majesté l'Empereur distribuant des secours aux inondés de Lyon » ou « l'Empereur visitant les inondés d'Angers ».

Si la représentation des crises passées semble teintée de fatalité et de religion (les deux étant fréquemment liées), la vision moderne reprend souvent le thème de l'apocalypse (Fin de partie chez Beckett, 100 ans de solitude chez Garcia Marquez, La Peste chez Camus, Le 7ème sceau chez I. Bergman. Quant à la représentation de la gestion de crise, c'est peut-être le cinéma et les séries télévisées qui nous la représentent le mieux. Dans ces films, deux constantes apparaissent souvent. D'abord le poids des considérations individuelles dans la prise de décision, que ce soit dans le film le plus emblématique de la gestion de crise « Docteur Folamour » (1964) de Stanley Kubrick ou dans un autre genre « 12 hommes en colère » (1957) de Sidney Lumet, à chaque fois le tempérament extrémiste d'un ou deux individus tire l'histoire vers des positions dangereuses. La composante individuelle est récurrente et le groupe s'efface devant le leader. Côté série télévisée, « The West Wing » apporte le meilleur témoignage de cette représentation moderne de la gestion de crise. La communication y est centrale, si bien que dans une scène où l'on s'interroge pour savoir si le Président doit appeler les parents d'une victime, la réponse est immédiate « pour pouvoir dire que nous l'avons fait ». Autre élément de cette représentation, l'extrême rapidité des prises de décision. Le Président pénètre dans la salle de crise, écoute ses conseillers, pose invariablement une question sur les conséquences humaines et tranche.

Dans ce numéro, vous trouverez ainsi plusieurs éclairages de ce que peut être une représentation artistique de la crise. Olivier Andreu qui connait parfaitement les phénomènes de crise pour les pratiquer dans une grande entreprise prend l'exemple de la série télévisée « The West Wing », Salem Brahimi, producteur présente une vision cinématographique globale de la crise et Didier Heiderich un focus sur un film « Persépolis ». Quittant l'audiovisuel, Sébastien Jardin, Sales Manager chez IBM qui nous a déjà proposé quelques articles pour notre newsletter, nous présente une vision originale de la représentation de la crise dans le jeu vidéo. Nadia Dhoukar, une des meilleures références françaises dans le roman policier contemporain, et par ailleurs responsable de la communication d'une importante fédération professionnelle nous offre son regard sur le polar et la crise. Marie Claude Cazottes qui exerce dans une grande entreprise de téléphonie et passionnée de théâtre propose sa vision théâtrale du sujet. Pour le thème « Bande dessinée », Jean Marie Pierlot, Enseignant à l'Université de Louvain et l'un des meilleurs connaisseurs de la communication associative, nous dévoile un point de vue original, notamment sur la base de la série Largo Winch. Coté peinture, Philippe Thirion, enseignant dans le MBA « Management, Communication & société » de la Sorbonne/Celsa, auteur d'un ouvrage à paraître début 2009 sur « les tableaux de bord de la qualité » nous offre un point de vue détaillé sur le célèbre tableau de Géricault, le radeau de la Méduse. Jean Marie Charpentier, auteur récent d'une thèse sur la place du débat dans les entreprises et professeur associé à l'Université Paris 13 nous présente une courte vision de la crise au travers d'un peintre contemporain, Gérard Titus Carmel.

Toutes ces analyses nous conduisent à une vision de l'art et de la crise, cette vision serait elle éloignée de la pratique de gestion de crise en organisation ? L'héroïsme teinté d'humanisme y est largement présent. Le lecteur se forgera son opinion sur le décalage éventuel, nous sommes bien sur à l'écoute de toute réaction.

#### Thierry Libaert

Directeur Scientifique de l'OIC. Coordinateur de ce numéro.

## **SOMMAIRE**

#### Roman policier et crise(s)

Par Nadia Dhoukar

#### Crise et théâtre

Par Marie Claude Cazottes

#### La Crise dans le Cinéma

Par Salem Brahimi

#### The West Wing: un monde en crise

Par Olivier Andreu

#### BD et communication de crise : la saga Largo Winch

Jean-Marie Pierlot

#### Persépolis, la crise rendue à l'universel

Par Didier Heiderich

#### Le Radeau de la Méduse

Par Philippe Thirion

#### Une poussée de feuilles après la crise....

Par Jean-Marie Charpentier

#### Les jeux vidéo ont modifié ma perception de la Crise. Bilan d'une expérience de jeu de plus de dix ans.

Par Sébastien Jardin

#### En bref

Par Didier Heiderich

#### Le Magazine de la communication de crise et sensible vol.16 © 2008 - Tous droits réservés

CCC Newsletter n°16 – Septembre 2008

#### Edité par l'Observatoire International des Crises (OIC)

Association loi 1901 - 11, rue Jean-Baptiste Guillot - 19460 Naves (France)

#### Directeur de la publication et rédacteur en chef

Didier Heiderich

#### Numéro coordonné par Thierry Libaert

#### Comité de rédaction :

.Thierry Libaert, éditorialiste et directeur scientifique de l'OIC

.Christophe Roux-Dufort, directeur des relations internationales de l'OIC

# Réécritures



Les « communicants » excellent dans la capacité de définir, de réduire, de protéger, de sublimer et en final d'influencer. Pour cela, nous assommons nos publics d'« éléments de langages » sans gloire et sans poésie ; nous évoquons avec conviction le « storytelling » dans d'obscures « reco », comme si la narration, autrefois art, n'était plus que méthode; nous pensons « fil rouge » pour mieux soustraire nos mémoires du fil de l'existence; nous mettons en scène la réalité pour l'oublier. Et ce qui m'effraye le plus dans tout ceci, c'est que la plupart du temps, ça marche.

Il n'empêche, le communicant « machine-à-fabriquer-du-prêt-à-penser-qui-vabien-et-dans-les-délais » peut se révolter contre ses propres méthodes. Les pages qui suivent refusent cette sombre condition pour retourner à la vie. Ici nous avons le plaisir d'abandonner la crise aux mots experts issus de différentes planètes. - Didier Heiderich.

## Roman policier et crise(s)

Par Nadia Dhoukar

roman policier cultive un rapport révélateur de celui entretenu par les sociétés occidentales durant le XXe siècle. Il est la crise, elle est son objet, voire sujet, meurtre perturbe un ordre moral, humain et individuel social. collectif. A la base de



toute crise, il y a la mort, certes le plus souvent atténuée mais la mort (d'une confiance, d'un accord, d'un groupe...). Or, la mort est la toile de fond du roman policier, elle se glisse successivement ou conjointement dans l'étoffe de ses trois personnages centraux : la victime (objet de la crise), l'enquêteur (chargé d'en venir à bout), le coupable (à l'origine de la crise puis, une fois identifié, à sa fin). Tout roman est récit d'une crise, plus ou moins profonde, mais ce qui est notable dans ce genre littéraire c'est que, dès ses origines et jusqu'à aujourd'hui, il met en scène une communauté qui se dédouane et une justice défaillante : rares sont les représentants de la justice, à l'exception de figures telles Maigret ou San Antonio. Quant à la « communauté », elle est soit famille de la victime (parents, amis, entourage), soit entourage géographique (village, quartier, ville) pour devenir, dans le roman noir puis le néo-polar, métaphorique de la société et de l'ordre moral (représentée par le maire, le commissaire, etc.). Impuissante, pleutre ou préférant que les secrets du groupe y restent circonscrits, elle délègue l'enquête au détective privé pour que leurs affaires demeurent privées. Donc peu de policiers dans le roman policier, ou ridiculisés parce qu'incompétents. C'est le plus souvent le détective privé – ou ses avatars : prêtre, journaliste, médecin...- qui se charge d'enquêter et de rétablir l'ordre. Un personnage représentant d'une morale majoritaire mais libre de s'en démarquer, un personnage à mi-chemin entre le coupable et son juge, un personnage qu'on paie mais qu'on n'achète pas. Or, ce personnage chargé de mener l'enquête, récurrent ou pas, est selon nous « l'ingrédient » romanesque caractéristique de ce genre.



#### Le roman policier : premiers pas (1841-1929 environ)

Né dans les langes de la révolution industrielle à la fin du XIXe siècle avec Edgar Allan Poe<sup>1</sup> en Grande-Bretagne et Emile Gaboriau<sup>2</sup> en France, le roman policier emprunte pour construire ses figures romanesques leurs traits à des personnages en révolte, en crise, réels – Lacenaire, Cartouche, Marius Jacob, Vidocqou littéraires – Edmond Dantès<sup>3</sup>, Vautrin<sup>4</sup>, Javert et Valjean<sup>5</sup>, Rodolphe<sup>6</sup>. Diffusé en roman-feuilleton, il met le plus souvent en scène un personnage récurrent capable d'insuffler son fil directeur à une intrigue et de susciter suffisamment l'intérêt du lecteur pour que ce dernier achète le numéro suivant.

C'est ce personnage, du côté du Bien -le chevalier Dupin<sup>7</sup>, Sherlock Holmes<sup>8</sup>, Hercule Poirot<sup>9</sup> ou Rouletabille<sup>10</sup>- ou du Mal -Arsène Lupin<sup>11</sup>- qui se révèle, à mesure des épisodes, être en crise. Une crise existentielle, qui conditionne son rapport au monde et à l'enquête et le dote d'une complexité. Une crise qui s'apparente, dans un univers

Une crise qui s'apparente, dans un univers manichéen, à une déchirure chez le héros. Déchirure à l'origine de son implication dans une enquête où il puise de quoi colmater ses failles. »

manichéen, à une déchirure chez le héros. Déchirure à l'origine de son implication dans une enquête où il puise de quoi colmater ses failles. Considérons-en trois qui évoluent à la même époque. Sherlock Holmes, brillant détective, au service de la société, du Bien, est un homme solitaire, cocaïnomane, entouré de mystère et toutes ses aventures sont sous-tendues par le thème du double (cf. Watson, son frère Mycroft et son ennemi intime, Moriarty). Chez Arsène Lupin, tantôt au service de la justice, tantôt cambrioleur, doté de moult visages et identités, aspirant à aimer, contraint à ne pouvoir le faire, la fissure est presque palpable, même s'il demeure toujours du côté de la morale. Quant à Rouletabille, enquêteur fils d'un assassin, retrouvant au long de l'enquête son histoire, ses parents et des origines troubles, il incarne parfaitement la déchirure qui traverse l'enquêteur du roman policier. La crise en lui est tant originelle que les analogies entre roman policier et mythe ædipien ne manquent pas. C'est face à une autre crise ayant pour origine un meurtre que ces personnages, dans l'action, regagnent leur unité. L'enquête et ses acteurs constituent un miroir unifiant, face auguel ils se positionnent et gagnent leur complétude.

Lors des premiers pas du genre la crise est double. Un meurtre a été commis qui perturbe l'ordre, perturbation symbolisée par un cadavre. L'enquêteur, en

<sup>3</sup> Le Comte de Monte-Cristo, d'Alexandre Dumas.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Avec Double Assassinat dans la rue Morgue, 1841.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Avec L'Affaire Lerouge, 1865.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Figure essentielle de la Comédie Humaine, de Balzac. Cf. Le Père Goriot, la troisième partie des Illusions perdues et Splendeurs et Misères des Courtisanes.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Les Misérables, Victor Hugo.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Les Mystères de Paris, Eugène Sue.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Edgar Allan Poe.

<sup>8</sup> Sir Arthur Conan Doyle.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Agatha Christie.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Gaston Leroux.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Maurice Leblanc.

cherchant comprendre, révèle ses propres fissures qu'il colmate, le plus souvent en révélant le nom de l'assassin devant une assemblée. En se rendant maître de l'éniame, il extériorise souffrances et crise et l'élucidation de l'enquête a valeur de catharsis (le roman policier, dans ses schémas, cultive bien des rapports avec la tragédie), pour lui comme pour l'assemblée. Cette assemblée est représentation d'une communauté close. Le schéma est donc le suivant : la crise touche une communauté qui délèque un personnage extérieur, lui-même déchiré, pour assurer un retour à l'ordre. Le crime demeure circonscrit à une poignée de personnes et est résolu par un personnage extérieur qui gagne son étoffe et sa complétude le long du chemin de l'enquête/quête. Il parvient toujours, même imparfaitement, à dénouer l'écheveau et à rétablir l'ordre : la victime est « vengée », l'enquêteur rasséréné, le criminel confondu. A la fin de sa lecture, le lecteur éprouve une sensation de satiété : l'ordre a été perturbé puis rétabli par un personnage qu'il retrouvera lors d'une prochaine aventure.

#### Le roman noir (Etats-Unis, 1929)

Après la querre, le schéma se complexifie. Aux Etats-Unis, naît le roman noir, lui aussi publié en feuilletons, dans les Pulps. Dashiell Hammet puis Raymond Chandler en sont les deux chantres. Dans leurs romans, le manichéisme s'estompe, la frontière entre le bien et le mal est fluctuante de même que la crise ne passe plus d'un personnage à l'autre. Elle est tant partout que les étiquettes, victimes, enquêteur et coupable deviennent imprécises. Il s'agit pour des personnages devenus des antihéros, Sam Spade<sup>12</sup> ou Philip Marlowe<sup>13</sup>, de lever le voile de la réalité, de montrer ce que dissimulent les apparences. Apparaît alors un monde en crise, gangrené par la corruption, la soif de pouvoir, l'argent et les guerres de gangs. Le personnage, lui, ne souffre plus de la déchirure béante de ses prédécesseurs, celle des origines, de l'écartèlement entre le bien et le mal : il souffre au jour le jour, concrètement, pour s'en sortir, vivre et rester en vie.

Problèmes d'argent, d'éthique, bagarres... le personnage du roman noir essaie de faire de son mieux, composant avec un monde entre chien et loup. Au niveau de l'intrique, il ne s'agit plus d'un meurtre mais de toute une série de cadavres qui, à mesure, jonchent le roman. Ces morts ne viennent pas perturber l'ordre établi : ils révèlent que, derrière cet ordre, se tapit le désordre moral. La violence, maîtresse du roman noir est symptomatique d'une crise-gangrène. Cette crise est celle du monde, partout sécrétée : dans l'enquête, les figures des coupables et de l'enquêteur, dans l'ambiance et le décor. Les villes du roman noir sont nimbées de brouillard, souvent nocturnes, truffées de ruelles sombres ou d'impasses, d'immeubles et de maisons en ruine à l'image d'un monde qui s'effrite... Le coupable ? Lorsque le lecteur achève sa lecture, il connaît les noms des coupables de tous les meurtres, mais le regard démystificateur du détective lui a révélé que coupables et crimes sont perpétrés par la société. C'est elle qui les enfante, elle qui est la crise et toute idée de communauté est disloquée, lire La Moisson rouge<sup>14</sup> suffit à s'en convaincre.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Détective privé imaginé par Dashiell Hammet : cf. Le Faucon maltais, 1930.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Détective privé créé par Raymond Chandler, cf. Le Grand Sommeil, 1939 ; Adieu ma Jolie, 1940 ; La Grande Fenêtre, 1941; La Dame du Lac, 1943 et Fais pas ta rosière, 1949.

<sup>14</sup> Premier roman de Dashiell Hammet et premier roman noir, publié en 1929. Ce roman met en scène un détective dont on ne sait rien si ce n'est la mission qui lui est affectée. Son but est de déclencher une guerre des gangs, de débarrasser la ville (communauté)- Poisonville !- de la corruption.

Les figures du criminel gagnent en épaisseur –ils ont des circonstances atténuantes-celles de l'enquêteur également : il est humain, faillible, corruptible si cela lui permet d'arriver à la vérité, il a parfois tué pour se défendre, il est sujet à la peur, aux faiblesses, contraint de gagner sa vie au péril de son existence. Face au monde en crise, il demeure malgré tout, moralement, un représentant de l'humanité. Dans le même pays, quelques années plus tard (à partir de 1940), le roman policier devient celui « de la victime »<sup>15</sup>, son personnage principal n'est plus enquêteur extérieur au drame, il est le sujet même du drame. Une personne « normale », sans talents ni ambition notables, est soudain prise dans un engrenage dont elle va chercher à s'échapper. Pour ce faire, elle mène l'enquête. Ce alissement de personnage principal est révélateur : d'abord détective infaillible qui se rend maître de la crise, la sienne et celle d'une communauté, puis personnage évoluant dans un monde en crise dont il ne peut venir à bout mais auquel il reste malgré tout perméable, le personnage devient obiet et sujet de la crise. En somme, la crise s'amplifie et ressuscite ce personnage de la victime, auparavant inactif, cadavre objet de l'enquête qui devient objet et sujet de l'action. Des mutations et glissements qui s'expliquent par l'actualité du monde : la guerre 14-18 et, aux Etats-Unis, la Prohibition. Le gouvernement interdit l'alcool et pactise dans le même temps avec des bandes organisées pour mettre en place des réseaux de distribution supposés clandestins: où est la vérité, où sont le bien et le mal, les victimes et les coupables, par où débuter la gestion d'une crise à peine incarnée ?

Le roman policier, parce qu'il met en scène la mort sous tous ses visages (mort physique, de l'âme ou de l'humanité mais l'oubli, aussi l'abandon...), est miroir des un hantises de l'homme. **Hantises** ravivées par l'actualité. C'est la raison pour laquelle le roman noir naîtra en France lors de la Seconde Guerre mondiale, avec Léo Malet et son détective Nestor Burma. A mesure

Le roman policier, parce qu'il met en scène la mort sous tous ses visages (mort physique, de l'âme ou de l'humanité mais aussi l'oubli. l'abandon...), est un miroir des hantises de l'homme.»

que l'Histoire révèle l'inhumanité de l'homme, les figures centrales du roman policier s'amenuisent: le personnage principal devient désenchanté, en lutte contre une gangrène du monde qui risque de devenir la sienne. L'idée d'humanité est écornée et les sociétés occidentales sont en crise. Crises politique, religieuse, sociale. Au début jeu de pistes et de rôles, pure intrigue à la Cluedo, le polar<sup>16</sup> devient univers épais, sombre au propre et au figuré, peuplé de personnages complexes et la naissance de la psychanalyse au début du siècle n'y est pas étrangère.

#### Une figure emblématique et marginale : Maigret (1931-1972)

L'auteur ayant mis en scène la ou les crises les plus complexes est sans doute Georges Simenon. Son œuvre, près de 400 romans policiers et « durs » confon-

<sup>15</sup> Avec William Irish, surnommé « l'Edgar Poe du XXe siècle », auteur, entre autres, de La Mariée était en noir (1940). Alfred Hitchcock s'inspira beaucoup de son univers : Fenêtre sur Cour, par exemple, est adapté d'un roman

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Terme apparu avec le roman noir, contraction de « policier » et de « noir ».

dus, met en scène des personnages en proie à la crise du sujet. Failles et horreurs du monde ne sont pas symbolisées comme dans le roman noir par des bandits, la violence, les guerres de gangs ou les meurtres : elles incubent chez des êtres du quotidien Le commissaire Maigret dévide les pelotes des destinées et révèle, avec compassion voire empathie, que la plupart des assassins qu'il confond sont d'abord des victimes. Maigret est une figure marginale de l'histoire du roman policier et dans le même temps emblématique de tous ses personnages. Il est représentant de la loi et de la morale puisqu'il est commissaire. Il n'est doué d'aucun talent particulier, c'est un bourgeois, marié sans enfant... un fonctionnaire. Lui aussi a pourtant affaire aux doubles, figures maternelles et paternelles hantent la série, mais il n'est pas en crise : il est apaisé, semble avoir compris et assumé son histoire et ce qu'il est devenu<sup>17</sup>. Une compréhension de lui-même qui le rend réceptif aux affres de ses contemporains. Entre le prêtre et le psychanalyste, Maigret est officiellement délégué par la communauté pour rétablir un ordre perturbé mais enquête et crime ont peu d'intérêt : ce qui compte pour Maigret, c'est l'homme. Lui-même est homme avant d'être commissaire et dans le monde de Simenon les étiquettes, castratrices d'identités, tombent. Les crises subies par les personnages chez Maigret sont identitaires; ils sont égarés dans leur propre existence dont ils sont souvent objet et non sujet (à tel point que, à de nombreuses reprises, Maigret enquête sur des cadavres). Leur environnement familial et social est à l'origine de leur déconstruction. Le meurtre est pour eux acte de libération ou acte tout court :

réaction. Au centre du roman, c'est donc davantage la crise humaine, individuelle mais métonymique, occupe Maigret et non celle subie par société: le meurtre. L'univers simenonien intègre, avec plus ou moins de force, plusieurs facettes de la crise dans le roman policier. Le meurtre, s'il perturbe l'ordre et la morale, n'est que la manifestation d'une crise plus dense et souterraine,

Ce qui compte pour Mairet, c'est l'homme. Lui-même homme avant commissaire et dans le monde de Simenon les étiquettes, castratrices d'identités, tombent.»

celle d'un individu et, à travers lui, d'une société toute entière. Maigret ne résout rien et il le sait, mais par l'écoute et la compassion il colmate les fissures d'une vie. Selon ce schéma, Maigret devient l'égal du criminel : le destin, origines et tempérament, a sauvé l'un de la crise, pas l'autre. Quant au lecteur...

Maigret figure sans doute parmi les derniers enquêteurs véritablement humains du roman policier français. Le roman policier, tout jeune qu'il est, connaît après la Seconde Guerre mondiale la même crise que celle du roman « traditionnel ». Après ce conflit, les figures d'hommes et d'humanité disparaissent, vidées de leur substance. Place au Nouveau roman, à l'Existentialisme, à l'absurde...: mots, idées, concepts, révolution, inanité du monde sont l'objet du récit, luimême déconstruit. L'homme, l'individu, disparaissent. Crise du monde, du roman, du roman policier. Le personnage récurrent disparaît, il n'est plus le sujet du roman. Boileau et Narcejac perpétuent brillamment le roman de la victime initié par Irish où une crise de son univers gagne progressivement, sans qu'il comprenne pourquoi ni comment, le personnage, victime d'un engrenage. Les

<sup>17</sup> Voir à cet égard deux romans, « genèse » du personnage : L'Affaire Saint-Fiacre et La Première enquête de Mai-



années d'après-querre marquent la naissance de la «Série Noire» qui publie des auteurs de romans noirs où, à travers le regard de personnages solitaires et insurgés, s'exprime une vision sociale et critique.

#### Le néo-polar (France, 1960 à aujourd'hui)

Le polar devient peinture de la crise. La crise en termes d'événements (mai 68, la fin de la gauche prolétarienne, querre d'Algérie, etc.) devient son sujet tandis que la crise dont souffre le personnage central du genre le disloque et l'annihile tant qu'elle n'est plus thème du roman : elle est banalisée. Le personnage comme réceptacle, miroir et objet de catharsis pour le lecteur, a disparu ou est tourné en dérision (cf. les romans de Frédéric Dard ou de Charles Exbrayat). Jean-Patrick Manchette qui initie le tournant du genre vers le néopolar avec la publication, en 1971, de L'Affaire N'Gustro qui s'inspire de l'affaire Ben Barka. Il publiera ensuite plusieurs romans, tous inspirés de crises pas du tout fictives (terrorisme, guerres des polices, xénophobie, guerre d'Algérie). Son dernier roman, La Position du Tireur couché, illustre bien l'anéantissement du personnage principal du genre, de son humanité, de sa croyance à un monde meilleur à l'origine de son implication dans l'enquête. Le style est dépouillé et n'offre jamais à son personnage, un tueur à gages, la possibilité de réfléchir sur lui-même, ce qui fait de lui un être dénué de toute humanité, ballotté par les circonstances que jamais il ne cherche réellement à dominer. Après lui, nombreux sont les auteurs à faire du roman policier un terrain de contestation du réel, reléguant l'intrigue fictive et la part de rêve que distillait le genre : Raf Vallet, ADG, Dominique Fajardie, Marc Villard, Thierry Jonquet, Jean-Bernard Pouy, Didier Daeninckx, Maurice Dantec... autant d'auteurs qui s'inspirèrent, selon des visions politiques différentes, des crises sociales. Le roman policier devient un long réquisitoire politiquement engagé à tel point que les auteurs s'affrontent sur les plateaux télé ou les salons. Le roman policier, loin de la fiction, devient pure peinture sociale, sans une once de rêve ni de rémission possible.

Le personnage central du roman policier est miroir des mutations sociales et les personnages qui demeurent dans notre imaginaire collectif sont ceux qui ont soit suscité un engouement tel que leur nom reste, soit ceux dont l'étoffe est tissée d'universel. Le lecteur, lors des

Le personnage, miroir du lecteur, terrain de catharsis, disparaît et le lecteur n'a plus qu'à affronter, sans bouc émissaire, un monde en crise.»

premières lettres du genre, se projette sur des figures de héros, Lupin, Holmes... pour résoudre les crises du monde. Puis il investit des figures d'anti-héros, faillibles mais terriblement humains dans leur capacité à se battre ou se débattre. Enfin, le personnage, miroir du lecteur, terrain de catharsis, disparaît et le lecteur n'a plus qu'à affronter, sans bouc émissaire, un monde en crise. Du moins dans le roman policier français car d'autres (cf. Montalban, PD James, John Ross Mac Donald, ...) poursuivent la veine plus classique du genre, avec ses intrigues, sa fiction et ses personnages récurrents. Côté français, on remarquera toutefois que l'auteur ayant rencontré le plus de succès ces dernières années est Fred Vargas, qui a renoué elle aussi avec la veine classique du genre, loin des affres et des crises de l'époque. Avant elle, Jean-Claude Izzo figure sans doute parmi les auteurs à avoir révélé, avec une plume à la fois tendre et acé-



rée, à quel point la crise est à l'origine du roman policier: crises du monde, d'un système, de valeurs et celle identitaire ne font plus qu'une et nichent au cœur d'un personnage, Fabio Montale, qui jamais n'en viendra à bout18.

#### Nadia Dhoukar

Nadia DHOUKAR, docteur es lettres, universitaire, spécialiste du polar et auteure d'ouvrages et de nombreux articles sur le sujet.

#### Chronologie (non exhaustive et synthétique)

#### Les grands personnages de la littérature policière, de 1841 à 1929

Construction en trois étapes du genre (1841-1929)

Edgar Allan Poe et le chevalier Auguste Dupin

Emile Gaboriau et le Père Tabaret

Sir Arthur Conan Doyle et Sherlock Holmes

Exploration des possibilités du genre jusqu'en 1930

Maurice Leblanc et Arsène Lupin

Gaston Leroux et Rouletabille

Angleterre: Gilbert Keith Chesterton et le Père Brown, Agatha Christie, Hercule

Poirot et Miss Marple

#### Personnages de la littérature policière, de 1929 à nos jours

Etats-Unis: naissance du roman noir

Dashiell Hammet, son personnage anonyme, Sam Spade et Ned Beaumont

Raymond Chandler et Philip Marlowe

France: années 30-60

Georges Simenon et Maigret Léo Malet et Nestor Burma

Années 60 aux années 90 : le personnage s'efface

Tourné en dérision (Frédéric Dard, Charles Exbrayat, Albert Simonin, Auguste Le

Breton, etc.)

La victime s'accapare le premier rôle (William Irish, Boileau et Narcejac)

Le néo-polar



## Retrouvez les 15 précédents numéros du Magazine de la communication de crise et sensible Toujours d'actualité et à télécharger gratuitement :

http://www.communication-sensible.com/CCCnewsletter/

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Dans une veine plus noire encore que Jean-Claude Izzo mais tout aussi poétique, voir également tous les romans de Robin Cook (Les mois d'avril sont meurtriers ; Le Soleil qui s'éteint, La rue obscène...).

## Crise et théâtre



« Douce vengeance et autres sketches » de de Hanokh Levin. A la Comédie-Française du 13 mars au 20 avril 2008. Mise en scène de Galin Stoev.

### Par Marie Claude Cazottes

### e théâtre, l'art dramatique par excellence! La crise, un événement dramatique, tragique?

Athènes est le berceau du théâtre, des concours tragiques existent depuis le VIe siècle av. J.-C. Depuis lors, 27 siècles se sont écoulés et des genres théâtreux nombreux sont apparus, mais la tragédie a laissé son empreinte indélébile.

Tragédie, drame, peut on donc en conclure que a scène de théâtre est le lieu de représentation de la « crise », quelle soit de la sphère publique ou privée ? La tragédie, en tous les cas s'ouvre sur une situation de crise, qui progresse jusqu'à un nœud, moment où les événements sont agencés de telle façon qu'ils ne peuvent qu'entraîner une chaîne d'actions qui mèneront la crise à sa résolution, le dénouement.

La pièce « Électre » par exemple s'ouvre sur un état de crise familial -réactions au mariage d'Électre- qui détermine les conflits entre familles et au sein des familles, auguel s'ajoute une crise politique: menace d'invasion d'Argos par les Corinthiens.

Par ailleurs, compte tenu des règles strictes des trois unités définies par Aristote dans sa « poétique », et notamment de l'unité d'action qui implique qu'il n'y ait qu'une seule intrigue principale dans la pièce, l'action est donc par conséquente circonscrite à la crise et à sa résolution. Cette crise est ressentie par le spectateur d'autant plus concentrée et prégnante du fait de l'unité de lieu et de temps (24heures).

Racine le premier, par l'application subtile des trois unités a magnifiquement servi l'art de la tragédie, et du théâtre en général. La tragédie racinienne, en effet, est économe et concentrée: elle est tout entière focalisée sur une « crise», qui peut logiquement éclater et se résoudre en quelques heures; mais ces quelques heures suffisent à décider de toute une vie, de toute une destinée. Conséquence de cette intrique réduite à un paroxysme critique, l'unité de temps apparaît tout à fait naturelle, de même que l'unité de lieu, car cette crise n'a pas besoin de beaucoup de temps ni d'espace pour se dérouler. C'est donc une esthétique de la concentration extrême: le temps de la crise est bref mais riche en tension émotionnelle; le lieu tragique, par son exiguïté même, devient un lieu théâtral parfait car c'est un carrefour de forces qui s'affrontent, en une lutte puissante et fatale, telle que la volonté de puissance dans Athalie, ou la jalousie dans Phèdre, qui amène les héros tragiques à leur ruine.

Est ce dire qu'une tragédie comme une crise peuvent avoir un heureux dénouement?

Et que toutes actions seraient vaines car l'issue serait néfaste?

Dans le langage courant, le mot tragédie est teinté de pessimisme: on qualifie de tragiques des événements terribles, tels que des guerres, des massacres, des désastres naturels...

Aristote insistait sur l'importance de la «catastrophe» finale et cette règle suivie par Sophocle est auand Œdipe se crève les yeux et s'en va comme un mendiant, après avoir appris l'horreur de son destin.

A l'époque de Shakespeare, en Angleterre, on définissait la tragédie comme l'histoire de la chute d'un

A l'époque de Shakespeare, en Angleterre, on définissait la tragédie comme l'histoire de la chute d'un personnage illustre, qui passe de la prospérité au malheur, et finit misérablement.»

personnage illustre, qui passe de la prospérité au malheur, et finit misérable-

Au début du XVIIe siècle existait un genre théâtral appelé tragi-comédie: ce genre de pièces n'était pas un mélange de tragique et de comique, mais une tragédie à fin heureuse, il avait donc paru nécessaire de créer un mot différent pour désigner ce genre hybride.

Pourtant, Corneille et Racine oseront, sur ce point, contredire Aristote et l'opinion traditionnelle. En effet, dans Cinna, Corneille s'inspire d'un épisode de l'histoire romaine: l'empereur Auguste découvre que Cinna, qu'il aimait et protégeait comme un fils, a dirigé un complot visant à l'assassiner. Cinna, un peu comme Rodrigue dans Le Cid, agissait surtout par amour: la femme qu'il aimait, Émilie, dont le père avait été exécuté sur l'ordre d'Auguste pour des raisons politiques, avait chargé Cinna de sa vengeance. Pourtant, à la fin de la pièce, c'est la clémence d'Auguste, et non son courroux, qui se manifeste.

C'est la grandeur héroïque, pour Corneille, qui est la base du tragique. L'essentiel est de voir le héros aux prises avec les forces de l'adversité; c'est ce combat, et non pas l'issue heureuse ou malheureuse, qui constitue l'essence du tragique.

Racine explique dans la préface de Bérénice, qu'il est nul besoin de sang ni de mort violente, « Il suffit que les passions y soient excitées, pour provoquer cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. »

C'est donc l'histoire de la pièce et notamment les péripéties (retournement de situation qui fait passer le héros du bonheur au malheur, ou inversement), et les reconnaissances, passage de l'ignorance à la connaissance, (par exemple, Œdipe apprenant que la reine Jocaste, qu'il a épousée, est en fait sa mère) qui procure des émotions aux spectateurs. Émotions dont au final ceux-ci tireront des enseignements pour leur vie réelle .On retrouve ici l'effet cathartique du théâtre.

De nos jours, la crise réelle, quelque soit son domaine, devrait aussi permettre à toutes les institutions ou partie prenante d'en tirer des enseignements à court ou moyen termes. En Chine d'ailleurs, les mots crise et opportunité s'écrivent de la même manière, laissant ainsi chaque acteur interpréter les événements à sa façon.

A partir de 1789 il n'est plus besoin d'aller au théâtre: la tragédie, catastrophes, et autres crises, existent dans l'Histoire elle-même, dans la rue.

Stendhal dès 1823, dans Racine et Shakespeare oppose le modèle désuet de la tragédie et de ses règles strictes à un théâtre résolument moderne, saluant en Shakespeare un précurseur.

Les années 1830 – 1835 voient la création de tous les grands drames romantiques de Hugo, Musset, Vigny: Hernani, Les Caprices de Marianne, Lorenzaccio, Chatterton.

Les romantiques veulent souvent saisir l'évolution d'un personnage dans le

temps, et non plus nécessairement analyser un caractère au moment d'une crise, comme le faisaient les classiques.

Au XXe siècle, un nombre important de pièces, ne suivent plus les règles de tragédie classique, mais comportent néanmoins des éléments tragiques. Certaines reprennent des sujets de la tragédie grecque antique:

Le tragique, de nos jours, est tout aussi présent au au XVIIe siècle, mais il sort de plus en plus des cadres du théâtre, tandis que ce dernier relate de plus en plus des crises réelles. »

Antigone, de Jean Anouilh, et La Machine infernale, de Jean Cocteau.

Le tragique, de nos jours, est tout aussi présent qu'au XVIIe siècle, mais il sort de plus en plus des cadres du théâtre, tandis que ce dernier relate de plus en plus des crises réelles. C'est le cas de genres théâtraux nouveaux comme le théâtre témoignage qui aborde des drames vécus par les personnels ayant subi des licenciements économiques (Les yeux rouges pour les employés de Lip; 501 blues pour ceux de Levis). Plus récemment des pièces témoignant des horreurs des génocides de la fin du XXe siècle : Olivier Py et son Requiem pour Srebrenica, ou encore Jacques Decuvellerie avec Rwanda 94.

Le théâtre forum ou théâtre-action, quant à lui, proche de l'improvisation a été inventé par le brésilien Augusto Boal dans les années 1960 avec pour objectif de résoudre des crises. La technique consiste à faire interpréter aux personnes des situations conflictuelles sur des lieux même de la crise (les favelas brésiliennes par exemple) en échangent leur personnage, par exemple, le directeur qui avait licencié tel salarié jouait le rôle du salarié et, à la fin de la scène, dont la conclusion est en général catastrophique - le meneur de jeu propose de rejouer le tout et convie les membres du public à intervenir à des moments clé où il pense pouvoir dire ou faire quelque chose qui infléchirait le cours de la crise.

De la tragédie grecque qui mettait en scène des crises mythiques d'inspiration divines pour éclairer l'opinion et par la prise de conscience prévenir les spectateurs de maux potentiels, à une certaine catégorie de théâtre actuel qui utilise le jeu pour régler des conflits existants, il apparaît évident que de tout temps crise et théâtre ont été l'un pour l'autre des sources d'inspiration réciproques. D'ailleurs ne dit on pas du reporter qui part sur les lieux d'une crise, qu'il rejoint le théâtre des opérations...

Marie Claude Cazottes

#### **Aperçu**

### L'amour de moi

Serges Gainsbourg, adaptation d'un poème médiéval.

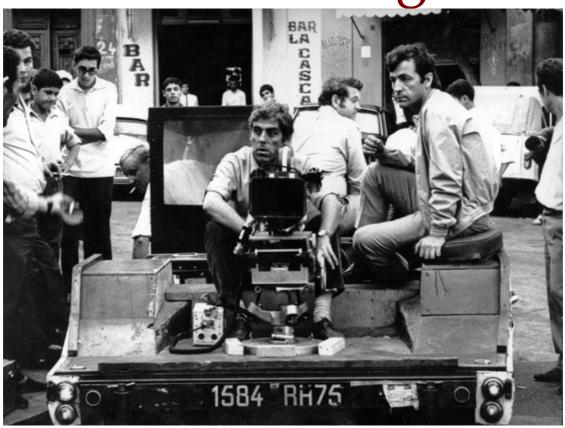
L'amour de moi S'y est enclose Dedans un joli jardinet Où croît la rose et le muguet Et aussi fait la passerose A la vie elle avait dit "pause " C'est ainsi qu'elle s'en est allée Je l'ai retrouvée au détour d'une allée Où à jamais elle repose Trois sentiments en moi s'opposent Le chagrin en est le tout premier En second viennent le remord et les regrets Enfin l'amour dont elle dispose J'aimerais lui dire tant de choses

Allongée près d'elle à ses côtés Alors mes larmes seront perles de rosée Pour arroser son laurier-rose



Collage d'Armelle Labbat

Le monde imagé



L'image comme but, comme objectif pour mieux marquer l'histoire. Forcément, le monde de la communication s'est emparé de l'image, généralement pour mieux la réduire alors qu'il s'agit d'imprimer la rétine pour faire passer un message en quelques secondes. L'image déformée, lissée, standardisée par Photoshop ne satisfait généralement que la prétention des communicants à être également des artistes. Mais alors que nous regardons émerveillés notre nombril, d'autres se sont emparés des crises, du cinéma à la bande dessinée en passant par la peinture. Ici se joue plus que des crises, mais également des drames qui parce qu'ils évoquent le particulier nous mènent vers l'universel, cette fois servi par des artistes. » – Didier Heiderich.

## La Crise dans le Cinéma

Par Salem Brahimi

Salem Brahimi travaille dans le cinéma et à notamment produit « Mon Colonel » de Laurent Herbiet et « Cartouches Gauloises » de Mehdi Charef

Avant propos: Il convient ici de noter que le sujet de la crise au cinéma doit s'entendre dans un sens très large et peu segmenté: la nature du sujet invite à déborder du cinéma pour explorer la télévision et notamment les séries TV. En effet, aux Etats-Unis souvent, en France bientôt, scénaristes, réalisateurs et producteurs content leurs histoires sur ces deux media et il est de plus en difficile de s'intéresser au cinéma sans penser à la télévision. Par ailleurs, les évolutions en qualité de la Série TV aux Etats Unis majoritairement, en France plus timide-



ment, ainsi que l'omniprésence de la crise sur tous les écrans (télévision et cinéma) invitent à faire des allers-retours transatlantiques, et entre TV et Cinéma au cours de notre explorations de ce sujet.

e cinéma aime la crise... et la crise le lui rend bien puisqu'on dit souvent que le cinéma est en crise depuis sa création... Avènement du parlant, chute puis renaissance des studios, arrivée de la télévision sur fond de maccarthysme aux US puis de la « Télévision est à moi » en France, avènement de la nouvelle vague, du nouveau Hollywood, déferlante des magnétoscopes, des nouvelles technologies, piratage, opérateurs internet et téléphoniques jouant les chiens (très riches) dans le jeu de quilles (moins riche) du cinéma. Tous ces évènements ont été, sont vécus comme des renouveaux autant que des crises... des réinventions d'un métier à la fois traditionaliste et innovant. Mais là n'est pas le sujet bien sûr... quoique... Peut-être que cinéastes et producteurs entretiennent une relation tellement intime avec la notion de crise qu'il y a un constant dialogue avec elle : le serpent insaisissable de la crise se faufile de l'écran de cinéma à la vie du cinéma, de la narration à la réalité.

Si l'objet ici n'est pas de déraper sur la/les crise(s) du cinéma mais bien la crise traitée par le cinéma, il y a néanmoins quelques éléments d'affinité entre le cinéma et la crise intéressants à explorer... Il ne s'agit pas tant de corréler les crises que connaît le cinéma aux crises dont le cinéma traite que de simplement noter ce contexte d'intimité avec la notion de crise. Aussi, s'il est périlleux de se prononcer sur le fait que ce contexte soit anecdotique ou structurant, il semble que la notion de crise sous-tend le cinéma : tout d'abord de manière chronique (la fameuse « crise/réinvention » récurrente décrite précédemment) mais aussi la crise « ponctuelle » qu'est un film. Le tournage d'un film est par essence une période de crise : armée de techniciens en campagne, menés par un réalisateur et un ou des producteurs. Le bateau-film peut être un bateau ivre, ou un bateau d'une organisation prussienne, il peut naviguer sur une mertournage d'huile ou contre vents et marées, mais quoi qu'il en soit, personne ne s'y trompe: la crise est là. Le compteur tourne, l'hémorragie financière a commencé, le réalisateur sait que tout est fragile : ça se passe bien aujourd'hui mais qui sait ce qui se passera demain? Le doute est permanent : ces scènes décousues, tournées dans le désordre seront-elles au moins montables ? Et si elles le sont, le film sera-t-il l'objet espéré?

La Nuit Américaine (de François Truffaut, 1973) mais aussi Dansons sous la Pluie (de Gene Kelly et Stanley Donen, 1952) sont des films sur les films qui, chacun à leur manière, montrent de manière criante qu'un film est une crise et que le cinéma est indissociable de cette notion. La crise-film est ainsi un exhausteur de passions, qui permet de conter bien plus que le cinéma... On verra aussi que de cette intimité avec la crise découle une esthétique de la crise, assez narcissique.

Angoisse, risque financier, artistique, professionnel, doute sur l'avenir même de l'industrie... La crise et sa cohorte d'émotions entretiennent une relation intime avec les gens de cinéma. Ce ne sont pas les seuls métiers qui fréquentent la crise de si près. D'autres le font de manière bien plus régulière, spectaculaire

Les cinéastes et producteurs sont les seuls qui ont pour métier d'inventer, de raconter, de montrer des histoires entièrement vraies. puisque d'un bout à l'autre.»

avec des enjeux bien plus graves: hommes politiques (oserons-nous dire «hommes d'Etat», notion devenue tellement rare qu'elle paraît aujourd'hui désuète ?), forces de sécurité, journalistes, professions médicales, sportifs...

Oui... nombreux sont les métiers qui fréquentent la crise. Mais aussi relatives soient celles que connaissent les hommes et les femmes qui fabriquent des films par comparaison à toutes ces autres professions, les cinéastes et producteurs sont les seuls qui ont pour métier d'inventer, de raconter, de montrer des histoires « entièrement vraies », puisqu'ils les « ont imaginées d'un bout à l'autre », comme le disait si joliment Vian.

C'est sur ces histoires, plus ou moins inventées, que je veux me concentrer. La fiction au cinéma et à la télévision semble un champ déjà immense à explorer quand on pense la crise. Le documentaire, univers passionnant, a aussi beaucoup parlé de crises, notamment historiques. Toutefois, traiter du documentaire et de la crise est un exercice délicat : de quoi parle-t-on vraiment ? De l'objet documentaire (le film) ou de l'objet du documentaire (en l'occurrence, la crise) ? De plus, la crise vue par le documentaire ouvre la porte à d'autres débats plus généraux et cinéphiliques sur les dilemmes des documentaristes sur la narration et la restitution des faits explorés : risques de surdramatisation ; que montre la caméra et surtout que ne montre-t-elle pas ? Comment le montage influence-t-il la perception de la réalité ? Où finit l'engagement, ou si ce n'est l'engagement, au moins le point de vue nécessaire du réalisateur? Et où commence la manipulation ? Frôler ces débats passionnants, tout en risquant de s'y perdre, serait un exercice qui nous éloignerait du sujet de la crise au cinéma. Ainsi, du fait de l'étendue du champ de la fiction et des débatsdétournements que renferme l'univers du documentaire, il convient de priviléaier le premier domaine, tout en tournant le dos à regret au second.

C'est une banalité de le dire : la crise est un formidable ressort dramatique. Elle offre souvent une unité de temps et de lieu que l'écriture dramatique apprécie. Il s'agit aussi d'une loupe qui cristallise les doutes et les peurs d'une époque, magnifiant selon le traitement et le sujet (réaliste ou fantasmagorique) les qualités des héros ou l'humanité des protagonistes...

A ce titre, et beaucoup ayant déjà été écrit sur le polar (cf article de Nadia Dhoukar dans ce n°) peut-être convient-il de commencer par un genre plus spécifique (quoique pas exclusif) au cinéma. Un genre parfois considéré

comme secondaire mais fondateur: celui de la Série B en général (cette appellation regroupant souvent des films allant dυ grotesque passionnant) et du film d'invasion extraterrestre en particulier. années cinquante et soixante ont vu des dizaines de films de ce genre être tournés. Le schéma typique de

Il apparaît un rapport très simple à la crise : l'Amérique est un univers heureux mais menacé par l'absurdité destructrice de l'Autre.»

ces films apparemment de science-fiction emprunte, en fait, leur procédé narratif au cinéma d'horreur. La crise est presque toujours la même : des envahisseurs souvent monstrueux viennent sur Terre semer le chaos et la mort... Ce qui rend ces films à la fois passionnants et perturbants est le fait qu'invariablement l'Autre, l'alien (ce terme en anglais décrivant tant l'étranger que l'extraterrestre) est un facteur de crise. Il apparaît un rapport très simple à la crise: l'Amérique est un univers heureux mais menacé par l'absurdité destructrice de l'Autre. La récurrence de Mars désignée souvent comme la Planète Rouge dans les titres de ces films est révélatrice de l'obsession anti-communiste dans un contexte de Guerre Froide. Ainsi, ces films tournés à la chaîne, sans nul autre motif apparent que celui de divertir, sont en fait porteurs du regard de tout un pays sur lui-même et sur la menace que pose l'Autre. Dans ce cinéma, la crise est bien plus qu'une crise. La crise et la réponse qu'on lui apporte cristallisent un état du monde, un rapport à soi, à ses peurs, et à ce bonheur triomphant de l'Amérique des Trente Glorieuses mais sous menace permanente de la convoitise destructrice de l'Autre, fantasmagorique (le martien) ou réel (l'URSS).

Il y a des variantes à ces films de catégories B, tels que les films fondés sur la notion de contagion (morts vivants, maladies mystérieuses etc.): là encore, la crise que constitue la contagion -les rangs des individus sains se réduisant comme peau de chagrin- fait écho à des mythologies fondatrices de l'Amérique super-puissance (c'est-à-dire post-1945) qui vient de triompher de l'Allemagne nazie (souvent dépeinte comme une contagion -« peste brune »qui s'est abattue sur l'Europe, et qui a donné naissance à une des iconographies cinématographiques les plus célèbres : l'ombre nazie s'étendant comme une tache d'huile sur une carte d'Europe). Une Amérique triomphante mais qui doit déjà encore et toujours lutter contre une nouvelle épidémie, communiste cette fois. Dès lors, les narrations fondées sur la notion que la contagion progresse et que l'avenir de l'humanité est entre les mains de quelques personnages « sains » permettent de dire que la crise au cinéma n'est jamais qu'un prétexte, un faux-semblant, pour exprimer des notions sous-tendant la culture de manière plus profonde et fondatrice que le sujet du film ne le laisse penser. Le principe technique du cinéma est fondé sur la projection... et la crise -qu'elle soit invasion ou contagion-permet elle aussi au cinéma américain des années 1950 de projeter ses fantasmes de manière criante.

Les luttes réelles ou fantasmées de cette Amérique, qui sort d'une guerre « chaude » et se lance dans une autre, froide celle-là, et cette perception que l'Amérique enchaîne les crises, résonne fortement avec toutes les narrations « héroïques » depuis la Grèce antique : le héros, personnage exceptionnel, béni des Dieux par ses dons mais maudit aussi, du fait que personne ne le laissera en paix, ses talents étant nécessaires et vitaux à l'ordre et au « bien », enchaîne les épreuves et les défis. La quiétude lui est interdite, et malgré sa puissance, le héros ne peut échapper à son destin qui consiste à porter l'avenir collectif. Au cinéma, la crise a permis de faire des Etats-Unis ce héros béni des dieux et condamné à porter l'avenir du monde libre de crise en crise.

C'est dans le cadre de cette Amérique post-1945 et se lançant à corps perdu dans la guerre froide et containment (encore une expression intéressante : elle désigne tant le contingentement politique du communisme que l'acte de santé publique visant à circonscrire une épidémie) que naît une véritable dramaturaie de la crise que le cinéma et la télévision ne cessent

...nait une véritable dramaturgie de la crise que le cinéma et la télévision ne cessent d'explorer jusqu'à ce jour, de James Bond à la série 24 Heures en passant par la série des Die Hard.»

d'explorer jusqu'à ce jour, de James Bond (divers films de 1962 à ce jour) à la série 24 heures (créée par Robert Cochran et Joel Surnow, 7 saisons à ce jour depuis 2001) en passant par la série des Die Hard (de John Mc Tiernan 1988 et 1995, de Renny Harlin 1990, de Len Wiseman 2007)... Très classique et à la fois très particulière, la dramaturgie américaine (assimilons ici James Bond au cinéma américain en dépit de sa composante british, puisque ce sont des films issus des studios californiens autant, voire plus, que du génie de lan Flemming) de la crise repose sur le héros-Amérique (ou Occident), sur la notion que le bonheur est assiégé et qu'il va falloir, une fois de plus, s'affranchir de l'agresseur de ce bonheur, par l'astuce, l'héroïsme, etc.

A noter, enfin que le cinéma américain use et abuse de quatre éléments récurrents dans sa narration de la crise:

- une esthétique de la puissance face à la crise : les célèbres plans en mouvements d'établissement de périmètres de sécurité, d'installation d'impressionnants command-centers pour faire face à la crise, avec gros véhicules, hommes harnachés et prêts à intervenir et hélicoptères aravitant sans nul autre motif que le fait que c'est attendu... Il s'agit là d'une esthétique désormais standardisée qui raconte la crise mais aussi et surtout, qui raconte la manière dont l'Amérique souhaite répondre à la crise : avec puissance, initiative, détermination. A noter que cette esthétique est une fois de plus le signe de l'affinité du cinéma pour la notion de crise. En effet, cette image récurrente dans le cinéma américain est d'une certaine manière assez narcissique, puisque la vue de ces troupes en campagne maîtrisant l'immaîtrisable n'est pas sans rappeler ce à quoi aspire à être un plateau de tournage...
- une foi religieuse dans la technologie et le « système » comme solutions à la crise. Ainsi, c'est la technologie qui souvent, telle un deus ex-machina, sauve la situation... Il est intéressant de noter que 24 heures ne tire aucune conclusion sur le surinvestissement technologique et l'abandon de la composante humaine du renseignement américain qu'a révélés l'horreur du 11 septembre, faisant de l'improbable satellite espion allié à

l'informaticien génial le dernier rempart contre la moitié des crises gérées par Jack Bauer. La foi dans «système» est encore flagrante: qu'il s'agisse de séries de science-fiction (Star Trek, créé par Gene Roddenberry, séries de 1966 à 1969 puis de 1987 à 1994), d'action (24 heures), de films tels qu'Apolo 13 (fiasco devenu triomphe de la Nasa – de Ron Howard, 1995) ou Alerte (crise médicale traitée avec succès par le CDC américain – de Wolfgang Petersen, 1995) ou des séries plus réalistes et politiques (The

... car si on respecte la puissance du système, on continue à avoir foi avant toute chose en l'individu... Et c'est l'individu, tour à tour contre le système et avec lui, grâce à la technologie et parfois en dépit d'elle, qui aura raison de la crise...»

West Wing, série créée par Aaron Sorkin, 1999 à 2006), il y a toujours un élément : le « système » (La Fédération dans Star Trek, CTU dans 24 heures, l'équipe de la Maison blanche dans the West Wing, la NASA ou le CDC) a réuni en son sein les meilleurs des meilleurs. Le système gère la crise : il a pour cela sélectionné une élite qui « sait ». Naïf ou idéaliste (probablement les deux à la fois) ce traitement de la crise par la télévision et le cinéma est aussi extrêmement rassurant : la connaissance, la rationalité et la compétence permettent de gérer la crise et le système quel qu'il soit a choisi ceux qui sont aptes à le faire. Il n'est pas déraisonnable de penser que la foi culturelle (et cultuelle) de l'Amérique en la technologie et les procédures provient du fait que l'Amérique a été conquise grâce à la technologie et au process, lesquels ont permis à une population hétéroclite de maîtriser de vastes territoires et d'en tirer des richesses. La technologie et



l'organisation du travail au sein d'un système de procédures ont donc acquis un statut mythique puis mythologique qui fait qu'on les retrouve comme inévitables associées du héros face à la crise

- au sein de ces systèmes puissants et impressionnants (périmètres de sécurité, déploiement militaire, mise en œuvre de technologie, élite des élites choisies par le système pour faire face à la crise), il y a toujours un individu: Jack Bauer, MacLain, Martin Riggs, peu importe son nom. La crise et son traitement par le cinéma reproduit fidèlement l'Amérique et ses contradictions: car si on respecte la puissance du système, on continue à avoir foi avant toute chose en l'individu... Et c'est l'individu, tour à tour contre le système et avec lui, arâce à la technologie et parfois en dépit d'elle, qui aura raison de la crise...
- développement d'une pédagogie simplifiante de la crise : le film ou la série expose clairement l'enieu de la crise et tôt ou tard révèle une solution qui y mettra fin une fois pour toutes. En ce sens, la narration américaine de la crise est intimement liée au goût américain pour le problem solving. La notion que la crise ne sera jamais vraiment finie est vue par les scénaristes mais surtout les studios comme trop inconfortable.

Il faut noter ici la différence entre le cinéma américain et le cinéma français : la France ne s'est jamais lancée dans un tel cinéma de la crise, fût-elle d'«invasion» ou de «contagion» (série B) ou d'action (Die Hard, 24 heures, etc.). Cinéma plus mûr d'une France des auteurs, face à un cinéma plus juvénile et ludique d'une Amérique devenant plus vite et plus fort une société du divertissement? Peut-être... Toutefois, une telle explication ne satisfait pas tout à fait à elle seule. Car aussi divertissants (ou médiocres) soient-ils, les films d'invasion et de contagion sont en prise avec les peurs et les fantasmes les plus intimes de l'Amérique. Il est donc difficile de les réduire à leur simple forme de films de catégorie B...

Par ailleurs, ajoutons que des films ou séries moins « négatifs » ou obscurantistes que la plupart des séries B, tels que Le Jour où la Terre s'arrêta (de Robert Wise, 1951)» ou les Star Trek, séries très idéalistes fondées sur la découverte de l'autre, la foi en la science et sur les espoirs universalistes de paix issus des Nations Unies (une crise par épisode pour les capitaines Kirk ou Picard, allant de la crise diplomatique avec les Klingons jusqu'à la mort mystérieuse d'un membre de l'équipage), révèlent que la crise dans le cinéma américain permet à tous les fantasmes américains sans exception, qu'ils soient isolationnistes et paranoïaques ou pacifistes et généreux de s'exprimer. Il semble donc qu'il y ait une intime relation entre la narration filmique, la crise et les peurs et aspirations profondes des Etats-Unis.

En fait, il est raisonnable d'avancer que l'Amérique a toujours eu un rapport plus immédiat, voire épidermique à ses crises, politiques notamment, et que le cinéma américain exprime donc ces crises de manière récurrente et retentissante. La France ayant sans doute un rapport plus « intériorisé » à ses crises (certains diraient une culture du tabou et du non-dit), il se trouve que le cinéma français s'est longtemps tenu plus loin de la notion de crise.

En ce sens, le cinéma n'est pas tant un reflet des crises d'une époque que celui du rapport à la crise d'une société ou d'un pays. C'est à ce stade qu'il faut parler de la guerre. Car la crise absolue dans la vie des nations est bien la

guerre. Période de lois d'exceptions, de radicalisation des enjeux, où les nations et les sociétés jouent leur survie autant que le triomphe ou la dissolution d'un certain rapport au période monde, d'horreur et d'honneur, médiocrité de et d'héroïsme, la guerre est une crise qui permet aux grands méchants loups

En ce sens, le cinéma n'est pas tant un reflet des crises d'une époque que celui du rapport à la crise d'une société ou d'un pays.»

et aux blanches colombes d'une société, d'une culture de se retrouver...

En effet, là encore les cinémas/films de guerre français et américain révèlent un rapport à la crise radicalement différent : l'Amérique narre ses crises en temps réel... quitte à les oublier aussi vite qu'elle les as mises en images. La France prend du temps à formuler un discours, filmique ou autre, sur les crises qui l'ont traversée... L'exemple du cinéma américain pléthorique et quasiimmédiat sur la Guerre du Vietnam et plus récemment d'Iraq, opposé au cinéma français sur la collaboration ou la Guerre d'Algérie, plus rare et qui a pris près de deux générations pour se faire plus commun est souvent cité comme l'exemple archétypique de la différence entre les deux grands pays de cinéma que sont les Etats-Unis et la France dans leur traitement et leur vitesse d'assimilation des crises majeures qui ont traversé leurs histoires respectives.

Pourtant, conclure que seul le cinéma américain sait et aime traiter de la crise serait injuste. Le cinéma européen, français ou non, a quelques magnifiques fleurons de « cinéma de la crise » à son palmarès. Mais avant de faire l'éloge de la France, peut-être convient-il de faire un petit détour par Rome, Venise et Alger...

Avec La Bataille d'Alger, film algéroitalien de 1966 réalisé par Gilo Pontecorvo, narrant la prise de la Casbah par les Français, bataille au cours de laquelle toute l'équation militaire et politique de l'Algérie française est résumée: (victoire militaire au prix d'une défaite politique dont la France ne se relèvera pas), le rapport complexe que la France entretient avec ses crises, et le fait que le lien entre la crise et le cinéma est très chargé culturellement et politiquement, trouve un exemple flagrant: lorsque ce chef-d'œuvre du cinéma de

...lorsque ce chef-d'œuvre du cinéma de guerre reçoit le Lion d'Or à Venise, la délégation française quitte la salle en protestation... Imaginez ce que nous aurions dit si le public américain du Palais des Festivals avait réagi ainsi à la Palme donnée à Apocalypse Now ou Farenheit 911...»

guerre reçoit le Lion d'Or à Venise, la délégation française quitte la salle en protestation... Imaginez ce que nous aurions dit si le public américain du Palais des Festivals avait réagi ainsi à la Palme donnée à Apocalypse Now (de Francis Ford Copolla, 1979 soit 4 ans après le retrait américain du Viet Nam comme pour la Bataille d'Alger, fait 4 ans après l'indépendance) ou Farenheit 911 (de Michael Moore, 2004). Par ailleurs, La Bataille d'Alger, citée jusqu'à ce jour comme référence absolue du cinéma de guerre, n'a été diffusée la première fois à la télévision française que le... 1 er novembre 2004 sur Arte.

Pourtant, malaré ces refus initiaux de narrer la crise, l'étudier, la regarder à l'écran, refus bien incarnés par l'étonnant destin de La Bataille d'Alger très peu de temps après ce film, un nouveau type de cinéma de la crise naît en France... un cinéma qui «fera des petits» partout dans le monde, Etats-Unis compris.

Avec Costa-Gavras, Ζ de un type de cinéma naît. nouveau l'appelleront **Certains** « cinéma politique », quoique Costa-Gavras récuserait lui-même се terme, expliquant que tout film est politique. Notre propos sur la série B de science fiction et d'horreur des années 50 tendrait à confirmer cette

Pour 'Z' Costa-Gavras et sa monteuse Françoise Bonnot, ont développé une efficacité narrative qui est aujourd'hui utilisé par tous quand il est question de crise.»

opinion. En fait, le cinéma de Costa-Gavras, et de bien d'autres avec et après lui (Sydney Lumet, Sydney Pollack, puis Ken Loach et bien d'autres) est un cinéma de la crise: crise politique, crise morale, crise personnelle, crise familiale... Ainsi, Z n'est pas simplement un film politique sur le régime des Colonels en Grèce, c'est aussi l'histoire d'un petit juge qui, par son obstination, met en crise tout un régime, et ce faisant, s'isole et prend de grands risques personnels et professionnels au nom de l'idée qu'il a de sa fonction, de la justice et de la vérité. Dans Z, tout est crise : le juge, le régime, Irène Papas veuve éplorée, les camarades de l'homme politique assassiné, et les petites mains assassines au service du régime... On retrouvera ensuite l'omniprésence de la crise dans Les Trois Jours du Condor (de Sydney Pollack, 1975), Network (de Sydney Lumet, 1976) Le Mystère Silkwood (de Mike Nichols, 1983) et dans un grand nombre de films durant les années 1970 et 1980. Ces films sont à la fois très novateurs en ce sens qu'ils appellent un chat un chat, et n'usent plus de la métaphore alien ou autre pour traiter de sujets d'actualité ou non... mais surtout, Costa-Gavras, puis Lumet, Pollack et tant d'autres créent le « standard » de ce que va être la crise au cinéma : destin collectif porté par un individu symbolique mais pas forcément héros au sens classique du terme (il n'est pas un surhomme), narration menée tambour battant, permanence de la notion d'urgence pour exprimer la crise à l'écran.

A noter que l'un des traits différenciant ce cinéma du traitement « archétypique » de la crise dans le cinéma américain est le fait que le cinéma dit « politique » depuis les années 1970 accepte la crise et ne l'aborde plus en des termes simples voire simplistes de problem-solving. Peut-être est-ce là que le cinéma d'auteur, qu'il soit américain, européen en général ou français en particulier, fait valoir sa plus grande qualité face à l'efficacité des formules hollywoodiennes de la crise : cette capacité très adulte à comprendre que la crise n'est pas une donnée finie, et à ne pas trouver d'inconfort à l'idée qu'il faut en venir à bout aujourd'hui tout en sachant qu'elle sera là demain...

Mais ce n'est pas uniquement dans son regard sur la crise que ce cinéma de la fin des années 60 et de toutes les années 70 innove. Le traitement artistique et technique de la crise par ce cinéma est aussi un point d'importance. Ainsi, il n'est pas surprenant que Z, en plus d'obtenir l'Oscar du meilleur film étranger, ait aussi décroché l'Oscar du meilleur montage : dans ce film, Costa-Gavras et sa monteuse Françoise Bonnot ont développé une efficacité narrative (rapidité du montage, recours très efficace à la musique, mais aussi sens de l'ellipse très poussé) qui est aujourd'hui utilisée par tous quand il est question de crise. Après avoir noté que l'Amérique est sans doute plus coutumière que la France d'un traitement rapide de ses crises au cinéma, un petit cocorico est donc de mise, vu l'influence de Costa-Gavras sur le cinéma de crise. Afin de conclure une fois pour toutes sur l'éternel débat de l'Amérique et de la France du cinéma face à leurs crises, il faut aussi remarquer qu'il n'est pas étonnant que Costa-Gavras ait trouvé des histoires à conter en France autant qu'à Hollywood : auteur au sens «français» du terme, avec un fort attachement à un traitement profond et subtil de ses personnages, Costa-Gavras est un cinéaste avant tout français. Pourtant, vu son influence sur le cinéma de la crise, et l'affinité que les Américains ont avec le traitement de la crise au cinéma, il était inévitable que son cinéma ait trouvé une place aux Etats-Unis, d'abord par la reconnaissance de son œuvre française (Z aux oscars) puis par une carrière occasionnellement américaine (Missing, 1982; Betrayed 1988; Music Box 1989; Mad City 1997).

Pour souligner la pérennité de ce cinéma de la crise des années 60-70, on peut suivre les filiations de ce type de cinéma plus d'une génération plus tard, notamment avec La Haine (de Mathieu Kassovitz, 1995), le cinéma politique (et de crise) de et/ou avec George Clooney et la série The West Wing entre autres. Ainsi, s'il y a un film français qui fait, à sa manière écho à Z, et qui montre à quel point le cinéma de la crise des années 70 marque le cinéma d'aujourd'hui, c'est bien La Haine de Mathieu Kassovitz... Tout comme le régime des Colonels va être mis en crise par un acte lourd initial (l'assassinat d'un activiste de gauche), le monde fragile de la banlieue va, dans La Haine, être mis en crise par un acte lourd initial (des émeutes suivies par la perte d'un pistolet par un policier)... La crise appelle la crise, dans une fuite en avant urgente et implacable. 7 et la Haine résonnent fortement l'un avec l'autre...

Plus récemment, Michael Clayton (de Tony Gilroy, 2007) et une série de films liés à l'Iraq renouaient avec cette grande tradition française ET américaine du cinéma de la crise politique... Fait révélateur de l'influence du cinéma dit « politique» des années 70, la critique faite à Michael Clayton était d'être fait du même métal que ce cinéma considéré -à tort à mon sens- du passé. Les louanges sur le film allaient dans le même sens, le Washington Post allant jusqu'à dire, en substance, qu'après 25 ans d'abêtissement du cinéma, Michael Clayton, film sombre, politique, de personnages en crise personnelle et professionnelle, marquait le retour des films pour adultes.

Ayant exploré les marques de fabrique du cinéma de crise « à l'américaine » (esthétique, foi dans le système et la technologie, foi dans l'individu, crise finie) et celles, proches mais plus nuancées et riches, du cinéma dit « politique », il convient maintenant de faire une mention spéciale d'une série qui se situe à la jonction de ces deux univers: The West Wing (A la Maison Blanche), série éminemment politique créée par Aaron Sorkin, pétrie de réalisme autant que d'idéalisme, et qui réussit l'exercice époustouflant de proposer à un public adulte une crise par épisode, gérée par l'équipe qui entoure le fictif président Bartlett. Fait unique à la télévision américaine, Aaron Sorkin fait confiance à son public, ne l'infantilise pas: la réalité de la crise est complexe, les personnages sont là pour faire face à la crise et non l'expliquer au public! Qu'on ne s'y trompe pas: la série est éminemment américaine en ce sens qu'elle respecte de nombreux « principes » de la crise vue par le cinéma américain: forte idéalisation du système qui a mis aux commandes les « meilleurs d'entre nous », pour reprendre une expression célèbre, foi dans le fait qu'un homme peut tout changer, etc. Toutefois, par son refus de simplifier la crise à l'extrême, et par son souci d'accepter l'inconfort de la crise permanente (par opposition à celle fan-

tasmée par l'Amérique que le héros résoudra), la série The West Wing est unique dans le paysage de la télévision aux Etats-Unis. L'article par Olivier Andrieu The West Wing: un monde en crise (ce numéro) offre une exploration passionnante de cette série et de ses tenants et aboutissants. A noter qu'Aaron Sorkin a encore frappé avec un long-métrage passionnant sur l'implication américaine en Afghanistan lors de l'invasion soviétique avec la Guerre de Charlie Wilson (de Mike Nichols, 2007). Là encore, tout en collant à la réalité

Il en ressort une série (West Wing) qui est le contraire de « 24 Heures »: il ne s'agit pas de simplifier la crise au point où il suffit de tuer un méchant pour tuer la crise. Au contraire, la crise est un état permanent, complexe dont on ne mesure jamais entièrement les tenants et les aboutissants.»

historique de la gestion d'une crise, il magnifie ses personnages par de brillants dialogues mais aussi réussit à insuffler un sens de la complexité de la crise grâce au personnage de Gust Avrakotos (intérprété par Philip Seymour Hoffman). Ce personnage en charge du bureau Afghan de la CIA offre au film la distance d'Aaron Sorkin: sans illusions, à la fois amusant et fin observateur, il n'a de cesse de rappeler que rien n'est jamais clair dans la crise: l'horreur d'aujourd'hui est la victoire de demain. La victoire d'aujourd'hui prépare la crise de demain... L'Afghanistan ne pouvait pas offrir de meilleure illustration à la nature polymorphe d'une crise à tiroirs.

Ce rapport adulte, subtil à la crise revient donc au cinéma, grâce à Aaron Sorkin, mais aussi -au cinéma- Paul Haggis (Crash, 2004; Dans la Vallée d'Eilah, 2007) ou George Clooney (notamment avec son très beau Good Night and Good Luck, 2005)... Toutefois, à l'heure où la télévision joue un rôle si puissant dans l'imaginaire collectif et où le rapport à la crise de l'Amérique prend des formes inquiétantes sur tous les écrans (Fox TV, 24 heures où la torture est la réponse à tout problème, Cloverfield de Matt Reeves, 2008; etc), on se prend à rêver qu'Aaron Sorkin revienne à la télévision pour apporter son regard qui joue des règles scénaristiques éprouvées (émotion, éléments mythologiques américains dans la narration, etc.) tout en apportant un regard adulte et subtil sur les crises nombreuses qui transpercent la vie politique, sociale et économique américaine.

Avec le cinéma de Guerre puis avec Costa-Gavras et certains de ses homoloques, nous avons surtout traité de la crise au cinéma au travers d'un spectre « sérieux », réaliste. Seule notre référence au cinéma d'action et à celui de catégorie B des années 50 a (-t-elle) permis de regarder la crise au travers d'un spectre différent que celui du réalisme... Mais même là... aussi fantasmagorique soit-elle, la vision de la crise de ce cinéma de catégorie B ou d'action est très « premier degré ». Elle ne propose pas de distanciation face à la crise. C'est là, au passage, qu'on peut fortement critiquer un tel cinéma qui contrairement au cinéma dit « politique »- n'avoue pas son point de vue, son regard sur le monde, et au lieu de narrer la crise de manière ouverte, associe la crise à des émotions, des réactions de dégoût et de peur, induisant entre le spectateur du film et la crise un rapport pavlovien («L'Autre = peur», « Rouge=destruction »).

Est-ce à dire que le cinéma ne peut traiter de la crise que de trois manières ? Soit l'allégorie fantasmagorique (et souvent dangereuse), soit le cinéma d'action, soit le réalisme «politique»? Bien sûr que non. C'est là que la comédie entre en scène. Bien entendu, dire que la comédie, fût-elle au théâtre ou au

Est-ce à dire que le cinéma ne peut traiter de la crise que de trois manières ? Soit l'allégorie fantasmagorique, soit le cinéma d'action, soit le réalisme politique?»

cinéma ou en littérature, est souvent fondée sur un état de crise relève du truisme. Le plus basique des vaudevilles est fondé sur l'état de crise : les amants cachés dans des placards, les mariages menacés par l'arrivée d'une ancienne flamme, le méridional directeur des postes éloigné de sa famille et jeté dans un environnement ch'timi nouveau, etc...

Il ne s'agit pas ici de faire un inventaire à la Prévert de toutes les crises mineures génératrices de comédies plus ou moins mineures mais plutôt de se limiter à quelques cas majeurs tant de crises que de comédies. Et dans ce cas, comment ne pas commencer par Docteur Folamour de Stanley Kubrick (1964), un chef-d'œuvre (rien de moins) dont le titre alternatif en dit long : «or : how I learned to stop worrying and love the bomb » (ou: comment j'ai appris à ne plus m'inquiéter et à aimer la bombe). Par sa galerie de personnages hauts en couleurs et extrêmes, dont la plupart sont magistralement interprétés par Peter Sellers, tous les aspects de la crise nucléaire et des dangers de la fission de l'atome se déploient dans un délire drôlissime. Le cas du Dr. Folamour est intéressant car il montre comment le cinéma peut être une machine à raconter la crise tout en la « convertissant ». Il y a dans le Dr. Folamour un conte plein d'avertissements sur l'ère nucléaire, mais ce n'est bien entendu pas un film moraliste : c'est là que la conversion intervient. En poussant tous les curseurs de la crise (folie guerrière, inconséquence politique, amoralité) à l'extrême, Kubrick et Sellers ont converti la crise en hystérie, le drame en comédie. C'est sans doute là l'un des types de traitement de la crise par le cinéma les plus jubilatoires.

Pourtant, rares sont les metteurs en scène qui réussissent ce type d'exercice. Steven Spielberg, avec le film 1941 (1979), sa seule tentative de comédie, montrait que malgré tout son talent, n'est pas Kubrick qui veut, et que la crise convertie en comédie est une prouesse cinématographique rare. Ironie du sort, Spielberg est pourtant l'un de ceux, notamment avec Rencontres du Troisième Type (1977) qui aura inventé certains des procédés les plus copiés du cinéma de crise américain : petits éléments du quotidien annonciateurs de la crise à venir, imagerie du « système » répondant à la crise avec une puissance aveugle, et un héros « challenger » d'abord ignoré par le système puis intégré à lui... Il aura inventé ces procédés mais n'aura jamais réussi à les détourner pour en dériver un rire subversif et critique sur la crise.

Ce n'est peut-être qu'avec Tim Burton que ce talent rare réapparaît sur les écrans américains avec un film qui, sans être le chef-d'oeuvre qu'est Dr. Folamour, est toutefois très réussi dans sa capacité à tourner au ridicule une crise, et au passage, critiquer une Amérique avec gourmandise et complicité: Mars Attacks (1996) boucle la boucle. Reprenant le cahier des charges du film de catégorie B des années 50, Tim Burton génère une crise classique du cinéma d'horreur et de science fiction, mais pas tant pour terrifier le public que pour moquer l'Amérique et ses excès. Tout comme Dr Folamour, la crise est là pour offrir un regard critique mais détaché... En ce sens, la comédie de la crise n'est pas tellement éloignée d'un certain type de cinéma dit « politique » : il y a un fort regard critique, un fort attachement à comprendre ce que la crise raconte sur notre société, vers où elle va. Seul le détachement qu'impose la comédie fait que ces deux genres si différents sont... eh bien... différents.

La crise est donc partout dans le cinéma. Dans sa vie autant que dans ses préoccupations et ses sujets de prédilection... Mais, alors que l'on serait en droit de penser que tout a été dit, fait, écrit, et filmé en ce qui concerne la crise au cinéma, le 11 septembre 2001 a introduit dans l'imaginaire collectif un nouveau type de cinéma de la crise. Il s'agit là d'une évolution tragique, passionnante mais surtout perturbante quant au propos que le cinéma peut tenir au sujet de la crise.

En effet, jusqu'à récemment, les grands « films-crise » hollywoodiens reposaient sur une forme de rationalité: Deep Impact (de Mimi Leder, 1998) ou Armageddon (de Michael Bay, 1988) montraient selon les calibres précédemment décrits (une élite qui fait face avec héroïsme à l'arrivée d'une météorite géante sur la trajectoire de la terre ; la connaissance scientifique et le leadership, américain en l'occurrence, qui triomphent de l'adversité) une crise suscitée par la nature et gérée avec succès. Independence Day (de Roland Emmerich, 1996) suivait aussi les mêmes préceptes, mais là, face à une énième invasion extraterrestre (tout y est dans ce cas: le pilote héroïque, l'informaticien génial qui plante un virus informatique menant l'ennemi à sa perte, et la foi dans le système puisque le président américain est lui-même un héroïque pilote... tout ce petit monde travaillant pour les USA, mais sauvant le monde et faisant, au passage, du 4 juillet la fête d'indépendance de la planète entière). Bref. Des calibres connus, donc... Des standards « positifs » : on comprend la crise, on la surmonte et, au bout de la crise, l'espoir.

Mais face à l'hébètement d'une Amérique frappée un mardi matin aveuglément et de manière si graphique et violente, un nouveau type de crise est paru sur les écrans américains. La crise qu'on ne s'explique pas. Plus de rationalité. Ca arrive, un point c'est tout. Dans cette crise, nouvelle au cinéma hollywoodien du moins, la fin de la crise ne permet plus l'espoir : au contraire, après la crise, rien ne sera plus jamais pareil. La crise n'est plus dépassement de soi. Elle est fin d'un monde tel au'on l'a rêvé.

Dans une certaine mesure, Spielbera annoncait cette tendance, avec sa version de la Guerre des Mondes (2005). Il est intéressant de voir que cette histoire de H.G. Wells est réinterprétée régulièrement pour faire anaoisses écho aux de l'époque : dans les années 50 puis les années 2000. Dans le film de Spielberg, la crise que constitue l'attaque des tripodes géants génère une imagerie très post-11 septembre: New-York en sang et en larmes, d'avion fuselage plein en Manhattan. Durant la promotion du

Mais face à l'hébétement d'une Amérique frappée un mardi matin aveuglément et de manière si graphique et violente, un nouveau type de crise est parue sur les écrans américains. La crise au'on ne s'explique pas. Plus de rationalité. Ca arrive, un point c'est tout.»

film, Spielberg a d'ailleurs dit qu'il pensait à Ben Laden quand il s'agissait d'incarner cette destruction aveugle. Par ailleurs, les mots sont aussi importants que les images dans le cas de ce film : Guerre des Mondes ? Nous ne sommes pas si loin d'un choc des civilisations, notion à la mode et pourtant fort contestable. On notera l'ironie du fait que personne n'a jamais souligné que H.G. Wells avait conçu ce récit pour tenter d'expliquer en quoi les guerres coloniales et les visées colonialistes des grands empires étaient intolérables de cruguté et d'arbitraire pour les peuples soumis à ces agressions.

Plus récemment, Cloverfield poussait ce regard hébété, sans explication sur la crise plus loin : le film se veut entièrement filmé par une caméra amateur qui change de main... La crise est simple mais sans explication: New-York est attaqué par une bête géante, sans que personne ne comprenne d'où elle vient. Le film n'offrira jamais la moindre explication « rationnelle ». Seule la peur, la dévastation et la survie sont filmées à hauteur de « monsieur tout le monde ». Le système n'anticipe rien, ne résout rien: il compte les pots cassés et ne peut que décider de raser Manhattan afin de venir à bout de la bête. Le système parachève la crise au lieu de la résoudre. C'en est fini des surhommes, de la foi dans le système, de la rationalité et de la conviction que la connaissance puisse permettre de maîtriser quoi que ce soit. Depuis le 11 septembre, le cinéma américain lâche, petit à petit, ses illusions que quoi que ce soit puisse être maîtrisé par qui que ce soit. La crise est donc désormais aveuale, inévitable et ce n'est pas tant l'élite censée en venir à bout qui intéresse la caméra des cinéastes, que la crise vécue par de simples gens. Si Cloverfield est soit une réaction épidermique soit une exploitation cynique de ce que peut être une crise en Amérique après le 11 septembre, il sera intéressant d'attendre les prochains films-crise américains et ce qu'ils raconteront du rapport passionnant, et profondément culturel que les Etats-Unis entretiennent avec leurs crises. Il faut craindre que le politiquement correct et les formules éprouvées du scénario validé par les studios « reprenne la main »... Toutefois, il y a fort à parier que les explorations de la crise façon post-11 septembre continueront à se déployer sur les écrans dans les années à venir, d'une manière ou d'une autre.

La France aussi se cherche dans sa manière de montrer des crises à l'écran. Mais alors que le cinéma réagit à la crise bien réelle en proposant comédies inoffensives et divertissements plus ou moins adolescents, c'est la télévision qui se réveille, sans doute mi-complexée par les percées de la fiction britannique et américaine, mi-contrainte par l'érosion des audiences face à la fiction télévisée « de papa ».

Canal Plus en tête, la fiction française commence à regarder la crise avec plus d'ambition. La série Engrenages (série créée par Alexandra Clert et Guy-Patrick Sanderichin, 2005 à ce jour) et les fictions politiques de Canal Plus sont les premiers bébés de ces désirs nouveaux de crise à la télévision... Ce qui est innovant dans ces fictions n'est pas tant leur traitement que la volonté nouvelle dont elles témoignent... Une autre histoire de crise sur nos écrans à suivre...

Mais alors que nous attendons de voir le cinéma et la télévision français et américains explorer le monde de la crise encore et encore, de manière nouvelle, la dramaturgie de la crise nous pose d'autres *auestions* bien inquiétantes... Car les dernières années n'ont pas seulement vu la crise venir sur nos écrans, elles ont aussi vu la dramaturaie et la méthodologie scénaristique venir dans nos vies et les crises bien réelles. Les agences de pub, les marques, les spin-doctors politiques n'ont que le story-telling à la bouche. La narration fait maintenant partie de la gestion

Car les dernières années n'ont pas seulement vu la crise venir sur nos écrans... elles ont aussi vu la dramaturgie, et la méthodologie scénaristique venir dans nos vies et les crises bien réelles. Les agences de pub, les marques, les spindoctors politiques n'ont que le storytelling à la bouche. La narration fait maintenant partie de la gestion des crises bien réelles...»

des crises bien réelles... Encore mieux... Après le 11 septembre, les services de sécurité américains, encore étourdis par le scénario totalement imprévisible qui s'était déroulé sous les yeux du monde, ont invité les scénaristes hollywoodiens à plancher sur tout l'univers des possibles terroristes qui pourrait s'abattre sur le pays... Enfin, nouvel ajout dans la boîte à outils du consultant, le « scenario planning » -technique assez rigoureuse dans l'absolu mais dont on imagine aussi les dangers si elle est mal digérée ou appliquée-s'est beaucoup développé ces dernières années. Les méthodologies scénaristiques et cinématographiques sont sans doute un outil séduisant pour faire face aux incertitudes du réel en général et des crises en particulier... Toutefois, il est inquiétant de noter qu'entre «raconter une histoire» et «raconter des histoires», il n'y a que quatre petites lettres. Quatre petites lettres dans lesquels peuvent se trouver le mensonge, l'artifice et le manque de lucidité... trois éléments bienvenus au cinéma, mais déjà plus effrayants dans le monde bien réel des crises...

Salem Brahimi est producteur au sein de Wamip Films, société qu'il a créée en 2001 et qui a pour vocation de produire des ouvres de catalogue. A la sortie de son école de commerce (Edhec, promotion 1994), Salem apprend les métiers du cinéma en étant tour à tour stagiaire, assistant (notamment de Costa-Gavras), puis en devenant régisseur général ou directeur de production sur de nombreux films. Salem a aussi co-écrit « L'Ange de Goudron » un long-métrage québécois de Denis Chouinard. Salem est né en mai 1972 et a passé son enfance à Londres, Alger et Tunis. Il a produit en 2006 le film « Mon colonel » avec Olivier Gourmet, Cécile de France et Charles Aznavour et en 2007 « Cartouches Gauloises » un film de Mehdi Charef avec Hamada, Thomas Millet, Tolga Cayir, Julien Amate, Zahia Said, Assia Brahmi. Il est membre de l'association Futurbulences.



### Reflexes de communication de crise

#### Par Didier Heiderich

ISBN 2-916429-06-9 - Collection : la communication et le management en pratique **1 document au format PDF à télécharger, 7 pages - 290 Ko** Coût indicatif pour la France 1,80 € \*

Ce document réflexe permet de passer rapidement au scanner l'ensemble des compartiments d'une communication de crise : évaluation de la situation, préparation des questions, messages, pilotage et organisation de la communication, relations presse.

Conçu comme un document de travail à lecture rapide, il contient plus de 250 items et 6 tableaux qui permettent de contrôler en mode réflexe les différents points d'une communication de crise.

Il pourra être également utile pour préparer la communication de crise d'une organisation ou d'une entreprise.

Voir: <a href="http://www.communication-sensible.com/business-class/">http://www.communication-sensible.com/business-class/</a>

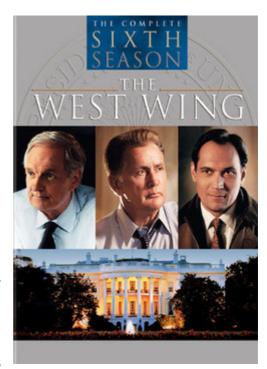
<sup>\*</sup> Prix indicatif pour la France métropolitaine au 25 aout 2008. Pour télécharger ce document, il vous suffit de passer un appel téléphonique surtaxé ou d'envoyer un SMS surtaxé via Allopass®. Vous recevez en retour un code d'accès que vous pourrez utiliser depuis cette page pour accéder au document. Les tarifs sont transparents et indiqués par Allopass avant de passer votre appel ou d'envoyer un SMS pour obtenir votre code d'accès. Ils diffèrent selon le pays et le mode de règlement.

## The West Wing: un monde en crise

### Par Olivier ANDREU. Paris

Olivier Andreu travaille sur les risques émergents dans une grande entreprise.

ette série, créée et co-écrite par Aaron Sorkin et diffusée sur NBC entre 1999 et 2006<sup>19</sup>, a initié un nouveau genre à la télévision, série politique. Aidés pour première fois par d'anciens membres



de la Maison blanche sous Clinton, Bush père ou Reagan (comme Dee Dee Myers ou Marlin Fitzwater,...), les concepteurs de « The West Wing » (« A la Maison blanche »), ont raconté pendant sept saisons, l'équivalent de deux mandats présidentiels, la vie du président des Etats-Unis et de ses proches collaborateurs, en décrivant avec beaucoup de réalisme le fonctionnement de la démocratie américaine et de ses institutions<sup>20</sup>.

Abordant tous les grands sujets qui préoccupent la société américaine (la peine de mort et le contrôle des armes, l'avortement, les délocalisations économiques, le terrorisme international, le conflit israélopalestinien et la question iranienne, les relations avec la Chine, le changement climatique et l'indépendance énergétique, etc.), la série cherche à réconcilier le citoyen avec la politique et adopte un parti pris inhabituel (au moins en France) en considérant le téléspectateur comme un être intelligent.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Diffusée en France jusqu'à 2006 par France Télévision et aujourd'hui par Série Club.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Les internautes américains s'exprimant dans les nombreux groupes de discussion consacrés à cette série (sur FaceBook par exemple) reconnaissent souvent avoir acquis leurs connaissances des institutions américaines grâce à « The West Wing ».

Ambitieuse et réussie<sup>21</sup>, cette série présente plusieurs caractéristiques, de forme et de fond qui en font un objet télévisuel remarquable, riche d'enseignements<sup>22</sup> de tous ordres :

«The West Wing» fonctionne sur un mode réaliste, en multipliant les références politiques, économiques, juridiques, historiques (toutes vraies,...et vérifiées) parfaitement intégrées aux dialogues brillants mais exigeants d'Aaron Sorkin ; le téléspectateur est ainsi noyé sous un déluge de chiffres et de références : budget de l'Etat fédéral, situation économique, jurisprudences de la Cour suprême, fonctionnement du Congrès,...

Mais le réalisme ne s'arrête pas là et s'étend également au fonctionnement des institutions, aux prérogatives des personnages, des fonctions qu'ils occupent et dans la mise en scène des fondements même de la société américaine: respect de la rèale de droit, séparation et indépendance des pouvoirs: exécutif, législatif, judiciaire, transparence et droit à l'information pour les médias et l'opinion publique,...toutes choses particulièrement malmenées ces dernières années aux Etats-Unis.

La série propose donc une vraie alternative aux deux mandats de G. W. Bush, quitte à écrire ou réécrire des épisodes pour mieux coller à l'actualité<sup>23</sup>. Il s'agit de proposer une réalité alternative ou une fiction dotée de tous les attributs de la réalité, chose que les scénaristes américains maîtrisent perfection. à la Comme l'écrit Julien Tendil<sup>24</sup> à ce sujet : «plus que de se

Comme l'écrit Julien Tendil à ce sujet : « plus que de se contenter de s'insérer dans la réalité de la vie de tous les jours de l'administration Bush en l'auscultant en quasi temps réel, Sorkin choisit de lui opposer son exact négatif »»

contenter de s'insérer dans la réalité de la vie de tous les jours de l'administration Bush en l'auscultant en quasi temps réel, Sorkin choisit de lui opposer son exact négatif »; le 11 septembre et la guerre en Irak, les crises humanitaires dans le monde, le cyclone Katrina,...tout est prétexte à (dé)montrer que d'autres réponses politiques sont possibles.

Dans un registre un peu différent, les productions de la BBC (« MI-5 », « State of Play », par exemple) réussissent également brillamment cette imbrication de la fiction dans la réalité politique, économique et sociale.

Quant au rythme incroyablement trépidant<sup>25</sup> de « A la Maison blanche », parfaitement en accord avec les dialogues, il s'exprime à travers la technique du walk and talk, déjà observée dans d'autres séries comme «Sports Night» ou «Law & Order». Suivis par la steadycam, les personnages parcourent les cou-

cf. *Génériqu[es* d'avril 2007, page 31 et sui.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Durant les sept années de sa diffusion, « The West Wing » a obtenu de nombreuses récompenses (deux Golden Globe Awards et vingt-six Emmy Awards) qui en ont fait une des séries américaines les plus récompensées.

nous renvoyons le lecteur vers l'excellente revue Génériques d'avril 2007 (n°3) et son dossier très complet sur le retour du politique dans la fiction.

Des évènements du 11 septembre 2001 au génocide rwandais en passant par Katrina.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Un ancien haut fonctionnaire de la Maison blanche reconnaissait qu'il n'aurait pas tenu plus de quelques semaines au rythme imposé aux personnages (longueur exceptionnelle des journées de travail, simultanéité des crises et autres évènements vitaux à gérer,...)



loirs de la Maison blanche tout en débattant et gérant les crises et les affaires du pays,...sans prendre le temps de s'arrêter ; l'effet est étourdissant.

#### Et la crise?

A la tête de la première puissance militaire et économique du monde, le président Bartlet et ses collaborateurs affrontent de nombreuses crises de toutes natures, mettant en avant les nombreuses limites auxquelles les décideurs (politiques ou économiques) sont soumis dans l'exercice quotidien de leur pouvoir. Si la série, « A la Maison blanche », est souvent qualifiée de fable utopique, car mettant en scène des individus irréels, alliant noblesse d'âme, intégrité et idéalisme politique, tels des «Jefferson Smith»<sup>1</sup> dans un film de Frank Capra, l'intelligence des scénaristes est de les confronter en permanence à des situations révélant leurs propres faiblesses, les contradictions de la société américaine, les inerties et le cynisme du système politique ou le poids des réalités économiques. Et nécessité dramatique oblige, les crises<sup>2</sup> n'arrivent pas non plus sagement les unes après les autres, mais simultanément, par deux ou trois, déstabilisant avec encore plus de force les institutions et les hommes en charge de les affronter.

Un lieu et un personnage, chacun emblématique, permettent d'appréhender la question de la crise et de sa gestion dans «The West Wing»: la salle de crise (Situation Room) et la porte-parole du président (White House Press Secretary), Claudia Jean Cregg, comme éléments et symboles du pouvoir en temps de crise.

La (vraie) Situation Room ou salle de crise, symbolise, en cas d'évènements graves, l'exercice d'un pouvoir à la fois expert et efficace, concentré entre les mains du président entouré de ses conseillers. »

La (vraie) Situation Room ou salle

de crise, symbolise, en cas d'évènements graves, l'exercice d'un pouvoir à la fois expert et efficace, concentré entre les mains du président entouré de ses conseillers. La Situation Room<sup>3</sup>, créée en 1962 sur décision de J.F. Kennedy et gérée par le National Security Council se situe sous l'aile ouest de la Maison blanche.

Avec la montée en puissance et en fréquence des crises internationales (tensions géopolitiques, terrorisme,...) et intérieures (catastrophes climatiques comme Katrina,...), cette salle de crise est devenue incontournable<sup>4</sup> dans le fonctionnement et la communication de la Maison blanche. Entièrement rénovée entre 2006 et 2007, elle s'est modernisée et dotée de moyens audiovisuels et informatiques modernes.

Cette évolution s'observe également dans la série : d'une simple salle équipée sommairement (vidéos-projecteurs, téléphones,...), la Situation Room de la fiction se transforme au fil des années (et un peu plus que la vraie) en centre ner-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> "Mr. Smith Goes to Washington" – 1939, de Frank Capra, avec James Stewart.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> crise intérieure et internationale, crise sanitaire et géopolitique, crise médiatique et environnementale,

Créée sous J.F. Kennedy, en 1962, elle est placée sous la responsabilité du Conseiller à la sécurité na-

avec, notamment sous G. W. Bush une rénovation complète et une mise à niveau des équipements électroniques de cette salle.

veux high tech, empli d'écrans et d'ordinateurs ultramodernes, comme si responsables politiques et scénaristes télé faisaient le même constat sur les nouvelles menaces d'un monde devenu plus instable et dangereux et sur les réponses à y apporter (lieu à la fois symbolique et opérationnel, dédié à la gestion de crise et concentrant les systèmes de communication, d'information, l'expertise et la prise de décision et représentation d'un pouvoir exécutif moderne, capable d'affronter les nouvelles menaces).

Une place majeure est également consacrée dans la série, à la communication, aux médias et à l'opinion publique, à travers le personnage de CJ Cregg, attachée de presse du président Bartlet. C'est un des rôles les plus intéressants et attachants de la série; c'est aussi celui que les scénaristes feront évoluer le plus au fil des sept

Une place majeure est également consacrée dans la série, à la communication, aux médias et à l'opinion publique, à travers le personnage de CJ Cregg, attachée de presse du président Bartlet.»

saisons, jusqu'à en faire le personnage le plus important après le président.

Pour créer ce personnage, Aaron Sorkin s'est directement inspiré de Dee Dee Myers, porte-parole de Bill Clinton de janvier 93 à décembre 94 et conseillère auprès de NBC sur la série. Aujourd'hui, ce poste stratégique de l'exécutif américain est occupé<sup>5</sup> par Dana Perino. Les conférences de presse sont au moins quotidiennes et le White House Press Secretary dispose de moyens importants (collaborateurs, prérogatives diverses,...) pour accomplir son travail. On est bien loin des tentatives maladroites et éphémères de l'Elysée pour instituer un semblant de porte-parole, façon « Maison blanche » en 2007.

C'est aussi l'exact reflet d'une Amérique, modèle et référence ultime de la communication sous toutes ses formes : nul doute que l'actuelle campagne présidentielle opposant B. Obama et J. McCain et sa « guerre totale » des images, des petites phrases et de la web-campagne version 2.0 est observée de près par tout ce que la planète compte de spécialistes es-communication.

Claudia Jean « CJ » Cregg<sup>6</sup> est donc une des pièces maîtresses du dispositif de la Maison blanche. Elle incarne le lien entre le président et les citoyens à travers le relais des médias (et notamment des correspondants accrédités auprès de « Maison blanche »). Etrange spectacle pour un non-américain que celui montrant tous ces journalistes omniprésents<sup>7</sup>, entourant les responsables politiques et posant sans cesse des questions.

Dans la série, CJ Cregg revendique la défense du droit des citoyens à être informés et à savoir. Cela s'exprime tout au long de la fiction par des discussions, débats (souvent très animés) avec ses collègues, au cours desquels le président est amené à trancher en faveur des uns ou des autres.

-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> depuis septembre 2007.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Jouée par l'excellente comédienne Allison Janney, primée à de nombreuses reprises pour ce rôle.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Les principaux correspondants accrédités disposent de bureaux au sein même de la Maison blanche.

C'est particulièrement vrai lors de la survenance de crises ou d'évènements importants: ainsi, dans un épisode de la saison 38, la Maison blanche découvre, au milieu d'une crise diplomatique avec un pays du Moyen-Orient, la présomption positive d'un cas de vache folle dans un élevage américain ; sitôt les mesures d'urgence décidées et les analyses ordonnées, la question de la révélation au public de ce cas est débattue dans le bureau ovale, entre le président et ses proches collaborateurs, dont CJ Creaa qui défend une action de communication pro-active envers l'opinion publique : «...ce sera plus grave si cette

affaire sort sur CNN avant que la Maison blanche ne le fasse». Mais le président et d'autres collaborateurs hésitent car les enjeux économiques sont très importants et la viande de bœuf est un des piliers de la culture américaine, comme le rappelle J. Bartlet: «les perturbations les plus grandes arrivent quand quelque chose en quoi on avait confiance

Ce à quoi CJ Cregg répond: « Monsieur le président, en cas de crise, les gens veulent être des soldats et non des victimes ; l'information crée la confiance. le silence crée la peur. » »

s'arrête de fonctionner». Ce à quoi CJ Cregg répond : « Monsieur le président, en cas de crise, les gens veulent être des soldats et non des victimes; l'information crée la confiance, le silence crée la peur ». Il est finalement décidé de faire sortir l'information par une « source intermédiaire » au sein du ministère de l'agriculture.

Autre épisode emblématique de la série : la survenance d'un accident dans une centrale nucléaire9. Alors que nous sommes en pleine campagne présidentielle<sup>10</sup> et que le président Bartlet est impliqué dans une grave crise internationale opposant la Chine et la Russie au Caucase et susceptible de faire basculer le monde dans une quatrième guerre mondiale, un grave accident survient dans la centrale nucléaire de San Andreo en Californie. Des rejets de vapeur radioactive sont rejetés dans l'atmosphère et le risque de fusion n'est pas écarté. Sitôt informée, la Maison blanche décide d'organiser une allocution du président déclarant l'Etat d'urgence dans l'Etat ; Jed Bartlet se désigne luimême directeur de la crise, suite à une remarque de CJ Cregg: « Monsieur le président, vu le nombre important d'acteurs et de niveaux de responsabilité en jeu il va falloir nommer rapidement un « Tsar ».

Si, à ce moment de la série, CJ Crega n'est plus l'attachée de presse du président, la communication occupe toujours une place importante dans le dispositif dramatique ; il est rapidement décidé de désigner un porte-parole unique pour l'ensemble du gouvernement et de l'administration et les rares manquements à cette décision sont immédiatement sanctionnés. Quant à la crise ellemême: en accord avec le gouverneur de Californie, l'ordre d'évacuation est transmis rapidement, sans hésitation; le président préfère voir des scènes de panique sur les routes que prendre des risques pour la santé des gens. Il est aussi décidé de donner au public un maximum d'informations factuelles ; le porteparole de la Maison blanche fait un point presse toutes les heures. On peut noter, curieusement, que les exploitants (totalement absents de l'épisode) de la

 $^{\rm 9}$  « Duck and Cover » - épisode 12 de la saison 7.

<sup>«</sup> The women of Qumar » - épisode 8 de la saison 3.

<sup>10</sup> nous sommes à la fin du second mandat de Jed Bartlet et le candidat républicain, partisan déclaré de l'industrie nucléaire et aussi sénateur de l'Etat de Californie.

centrale nucléaire accidentée sont rapidement présentés comme complètement dépassés par l'ampleur de la crise et ses conséquences. La situation finira par être maîtrisée, au prix de deux irradiations mortelles chez les ingénieurs intervenus sur le site et de plusieurs dizaines de milliers de personnes évacuées en urgence, sans parler des conséquences politiques qui bouleverseront le cours de la campagne présidentielle.

Conclusion: On pourrait continuer, presque à l'infini, de trouver des échos à cette série dans notre réalité politique et médiatique. C'est une des forces de « A la Maison blanche », d'avoir su dépasser le cadre télévisuel en devenant un objet de fascination journalistique, universitaire et politique dans la grande maiorité des pays occidentaux. Mais le nombre impressionnant d'articles que cette série a suscité dans des revues et journaux dits sérieux<sup>11</sup> ou de travaux universitaires, ouvrages<sup>12</sup> réalisés sur elle, n'est rien en comparaison de l'influence (sur les stratégies de communication, les tactiques politiques, les discours,...) que «The West Wing» a eu et continue d'avoir sur les leaders politiques de nombreux pays, L'influence se fait d'abord sentir aux Etats-Unis, tant chez les républicains que chez les démocrates depuis le début, en 1999, jusqu'à la campagne présidentielle<sup>13</sup>, alors que la série s'est arrêtée en 2007. Mais elle n'épargne pas la Grande Bretagne où travaillistes et conservateurs ne jurent que par Léo, Josh ou C.J<sup>14</sup>. ; la presse anglaise<sup>15</sup> avait d'ailleurs accusé Tony Blair de : «West Wing-isation of Downing Street». Quant à la France, si des politiciens comme J-L Bourlanges ou le député Pierre Moscovici avouent volontiers être « fan » de la série, le doute subsiste pour le président et le gouvernement, même si le style hyper-présidentiel s'accorde très bien avec celui de la série.

Mais à une époque ou leaders politiques et économiques sont souvent confrontés aux mêmes défis, aux mêmes risques et que leurs discours et leurs stratégies en viennent souvent à se confondre (faire de l'entreprise la référence ultime en matière d'action politique pour les uns et voir ses - nouvelles - responsabilités, sociale, environnementale,... dépasser le strict cadre économique pour les autres), la force didactique de «The West Wing» ne doit pas se limiter au seul champ politique.

Si celui de la communication (notamment à travers l'inoubliable C.J. Cregg) paraît évident, la gestion de crise pourrait également trouver là, dans la fiction en général et dans cette série en particulier, un terrain propice à la réflexion pour les experts et à l'émergence de nouvelles pratiques pour les entreprises,...dans un monde en crise.

### Olivier ANDREU

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> NYTimes, Washington Post, Times, Independent, Wall Street Journal, Le Monde, Foreign Policy, etc. <sup>12</sup> The West Wing: The American Presidency as Television Drama - Peter C. Rollins, John E. O'Connor (Ed) Syracuse University Press (May 03).

<sup>&</sup>quot;From West Wing to the real thing", The Guardian - Thursday February 21 2008 : article consacré à l'influence de la série sur l'actuelle campagne présidentielle et la rencontre entre B. Obama et Jimmy Smits qui joue le candidat démocrate dans "The West Wing"

John Spencer, l'acteur jouant Léo McGarry, Chief of Staff de la Maison blanche avait été officiellement invité par son « homologue » dans la vraie vie, Jonathan Powell, Chief of Staff de Tony Blair de 1997 à 2007, tandis que Godric Smith, porte-parole du Premier ministre anglais affichait fièrement une photo dédicacée de C.J Cregg dans son bureau de Downing Street : « When Whitehall Meets The West Wing », Washington Post - Sunday, May 14, 2006

<sup>15: &</sup>quot;The Triumph of The West Wing": The Independent, November 6 - 2001

## BD et communication de crise : la saga Largo Winch

## Jean-Marie Pierlot

epuis une vingtaine d'années, le célèbre duo composé du dessinateur Philippe Franck et du scénariste Jean Van Hamme met en scène la vie trépidante d'un aventurier qui a hérité, en tant que fils adoptif, de la fortune colossale d'un homme d'affaires à la tête d'un empire financier. Son nom: Largo Winch.

Largo Winch, beau diplômé des plus célèbres écoles commerciales du Royaume-Uni et des Etats-Unis tout en cultivant l'art de la fugue, succède donc à son père adoptif à la tête du



groupe W qui comporte groupes pétroliers, chaînes d'hôtels de luxe, compagnies aériennes, etc. Le père adoptif de Largo avait bâti son empire financier en appliquant la seule loi qui semble selon toutes les apparences prévaloir dans le milieu des affaires : celle de la jungle. Tous les coups y sont permis, même les plus immoraux, à condition qu'ils soient gagnants. Largo va tenter de mettre de l'ordre dans cette jungle au nom de certaines valeurs chevaleresques, et vivra donc des aventures tumultueuses, sa méthode de management hors normes se combinant avec un mode de vie trépidant à la James Bond, ce aui fait le charme de la série.

A la différence précisément de James Bond, qui travaille au service (secret) de l'empire britannique, Largo Winch évolue dans les milieux d'affaires internationaux, le siège du groupe étant situé à New York. La longue familiarité qu'a entretenu le scénariste Jean Van Hamme avec les sociétés multinationales rend particulièrement vraisemblables les déboires et accrocs financiers qui surgissent dans ce milieu.

La crise y est omniprésente, tout au long des quatorze épisodes déjà parus de cette ultra-célèbre B.D. (le succès n'en subit pas les effets : chaque tome a en effet été vendu à plus de 500.000 exemplaires). On y voit défiler des hommes d'affaires libyens prêts à tout, manipulant le patron peu scrupuleux d'une compagnie pétrolière concurrente, quand il ne s'agit pas des milieux de la drogue, du cinéma hollywoodien ou de la mafia chinoise. Deux des épisodes donnent même droit à un sentimental redressement d'une entreprise de fabrication de skis, dans une vallée où l'emploi se fait rare.

Comment la communication de crise est-elle présentée dans les Aventures de Largo Winch?

Concentrons-nous sur le premier épisode de la série, intitulé « L'Héritier ». Cette première livraison effet est en emblématique de l'ensemble de la saga, qui présente Largo Winch comme un P.D.G. hors norme, dont le modèle aventurier, lanceur de couteaux, doit être peu courant dans la vie réelle des entrepreneurs.

L'équipe de direction du groupe W. Le board se réunit au grand complet pour examiner comment communiquer l'annonce de cet événement. Il décide cependant de laisser la presse commenter le suicide dans le registre judiciaire.»

Les premières pages de L'Héritier

mettent en scène le père adoptif de Largo, Nero Winch. Atteint d'un cancer du cerveau, il vit ses dernières heures dans une confrontation dramatique avec l'un de ses chefs de division contre lequel il a monté un dossier l'accusant de manière irréfutable d'avoir détourné l'argent du groupe à son profit. Celui-ci précipite Nero Winch du toit de son gratte-ciel et déguise le meurtre de son patron en suicide.

Cette mort brutale suscite, on s'en doute, un trouble énorme au sein de l'équipe de direction du groupe W. Le board se réunit au grand complet pour examiner comment communiquer l'annonce de cet événement. Il décide cependant de laisser la presse commenter le suicide dans le registre judiciaire, dans l'attente de l'annonce de la succession de Nero Winch. L'héritier fait fiqure d'inattendu, car personne au sein du groupe, à l'exception du principal collaborateur du défunt, John D. Sullivan, n'était au courant de l'existence de ce fils adoptif, qui avait jusque là été tenue secrète.

Les épisodes suivants de la série ne manqueront pas de rebondissements, c'est même le moteur du suspense de cette B.D. Mais cette première succession d'événements dans la gestion du groupe W met en scène tous les ingrédients d'un scénario de communication de crise :

- Un PDG milliardaire qui disparaît dans des conditions suspectes
- Une crise de succession difficile, le PDG disparu ayant dirigé son groupe d'une main de fer en accumulant d'énormes pouvoirs financiers
- L'arrivée d'un inconnu à sa succession.

Etrangement, alors que le vieux Nero Winch semblait fort diminué par la maladie (il ne pouvait plus se déplacer qu'en fauteuil roulant, victime d'une paralysie provoquée par son cancer du cerveau), aucune cellule de crise n'a été constituée pour établir un scénario de communication de cette succession. On apprendra d'ailleurs, dans la suite de l'épisode fondateur de la série, que l'héritier a eu bien du mal à rejoindre le siège new-yorkais du groupe W. Il a en effet été inculpé de meurtre par la justice turque, pays où il séjournait et où un mystérieux inconnu qui lui veut beaucoup de mal s'est arrangé pour le mettre dans ce sale pétrin ...

La série Largo Winch met en scène d'innombrables situations de crise du groupe W. La résolution de ces crises passe par le comportement de justicier de l'héroïque héritier qui assume son rôle avec brio, son père adoptif ayant pris soin de le former dans les meilleures écoles de management. L'effet de vraisemblable produit par le spectacle de nombreuses expertises financières ne va pas cependant jusqu'à s'enrichir de simulation de scénarios de communication de crise. La presse est considérée comme un dangereux amplificateur de rumeurs, la cellule de crise est constituée des membres du board, quand il ne s'aait pas de Largo Winch tout seul ...

Bref, le jeune étudiant qui espère apprendre par la B.D les stratégies de communication de crise des grandes entreprises en sera pour ses frais. Mais il prendra plaisir à imaginer l'aventure que représente le fait d'être riche ...

Jean-Marie Pierlot, Maître de Conférence invité à l'Université Catholique de Louvain.



## Crises, de 1 à 150

## Par Thierry Libaert

ISBN 2-916429-07-7 - Collection: 360° 60 pages – PDF à télécharger Prix indicatif pour la France 14,90 €\*

### 3ème édition

« Un ouvrage de 60 pages présentant les principes et références essentielles de toute gestion et communication de crise. »

http://www.communication-sensible.com/business-class/

\* Prix indicatif pour la France métropolitaine. Le prix pourra être modifié à tout moment sans préavis.

## Persépolis, la crise rendue à l'universel

Par Didier Heiderich



Marjane sur le lieu supposé où est enterré son oncle, derrière la prison.

nterdit par le régime des mollahs en Iran<sup>16</sup> et stupidement censuré au Liban<sup>17</sup> où il s'achète sous le manteau pour 2\$, le film d'animation « Persépolis » de Marjane Satrapi perpétue ainsi l'histoire qu'il raconte, celle de l'universalité du comportement des êtres en situation de crise.

Comment expliquer un tel succès pour un film d'animation et autobiographique qui raconte l'histoire de Marjane, de petite fille à femme, plongée au cœur des crises qui ont secoué la lointaine et étrangère Iran? Probablement par cette volonté d'universalité voulue par Marjane Satrapi « le dessin, par son côté abstrait, rend le propos universel » déclare-t-elle<sup>18</sup> avant d'ajouter sans ambages «l'image réelle aurait donné un côté film de bougnoules.» En désincarnant les personnages, en évitant soigneusement le pathos de l'horreur, elle nous fait ainsi grâce de nos propres turpitudes : sans image typée, chacun peut reconnaître une part de lui-même dans Persépolis.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Cf. http://www.ecrans.fr/Persepolis-anime-Teheran.html

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Cf. http://www.lalibre.be/culture/cinema/article/410867/persepolis-interdit-au-liban.html

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Voir le making off du film.

Universel également car c'est du particulier, de la singularité que l'universalité. L'anecdote vaut ici mille exposés savants qui s'égareraient dans les limbes anecdotiques. Et cette histoire universelle qui nous est conté est

Les personnages du film se glissent dans chaque espace de liberté vacant, profitant du moindre souffle de vie.»

celle du choix en situation de crise. Car malgré les bombardements et le million de morts de la guerre Irak - Iran, malgré l'enfermement idéologique imposé par les mollahs, malgré le carcan des gardiens de la révolution, malgré la dépression qui étouffe un temps Mariane, les personnages du film se alissent dans chaque espace de liberté vacant, profitant du moindre souffle de vie. Universel, encore, grâce à la grand-mère, personnage attachant et tellement libre qu'il bouscule les conventions européennes qui nous semblent subitement moralisantes. Pour cette grand-mère, rien n'est grave sinon la mort et lorsque Mariane lui annonce en pleurs qu'elle va divorcer, la réponse de l'Iranienne est cinglante pour le convenu « ce n'est que ça ? » Car les crises nous apparaissent ici comme autant de conventions, d'arbitrages entre volonté et réalité. C'est ainsi que lors d'un long séjour à Vienne à l'abri des bombes, Marjane perd sa liberté en s'enfermant dans la mémoire d'une trahison amoureuse. Il lui faudra paradoxalement retourner en Iran pour retrouver son libre arbitre, même si le film permet de mesurer la force et le courage nécessaire pour regagner cette liberté. Car Persépolis nous rappelle que la liberté n'est pas uniquement le fait d'espaces, mais le fruit de la volonté. C'est ainsi que les personnages européens, une bande de punks, semblent ne plus savoir quoi faire de la liberté qui leur est accordée, se compromettent dans des superficialités qui deviennent autant de prisons : pour l'auteur, ce n'est pas le monde qui fait obstacle à la liberté, ni même la pesanteur du destin, mais soi. Mais ce film qui est tout sauf moraliste donne une limite à cette liberté : l'intégrité. C'est ainsi qu'ayant dénoncé un inconnu pour échapper aux gardiens de la révolution, Marjane se trouve face à sa grand-mère en rage qui lui rappelle toute l'importance de l'intégrité. Marjane qui se défend « Je n'avais pas le choix...» recoit pour réponse définitive « On a toujours le choix! »

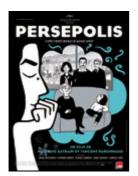
Universel, aussi, lorsque le film ridiculise l'autorité des mollahs et aardiens de la morale islamique. plan Sur се moralistes autoritaires de tous poils, que l'on voit resurgir au détour crises, peuvent retourner dans le placard qu'ils n'auraient jamais du quitter. Car

L'autorité nous est montrée sous le visage de l'absurdité la plus cruelle et Persépolis nous rappelle que la morale d'Etat, fait du roi, confine forcément au ridicule.»

l'autorité nous est montrée sous le visage de l'absurdité la plus cruelle et Persépolis nous rappelle que la morale d'Etat, fait du roi, confine forcément au ridicule. C'est ainsi qu'il nous est narré que faute de pouvoir tuer une vierge, il est d'usage de la marier de force afin de l'exécuter ensuite : ainsi l'autorité peut s'exercer tout en sauvegardant la morale. Et l'auteur de s'en emparer pour les tourner en dérision. Les mollahs et autres gardiens de la morale ont le pouvoir de faire régner la terreur et de tuer ? Qu'importe, Marjane les résume pour mieux les réduire à leur sombre condition : « Des cons. »

Universel enfin, car Persépolis nous rappelle que toute crise, même la plus épouvantable, révèle une part d'opportunité. Ici Marjane, devenue femme, décide de s'approprier la crise pour en sortir grandie. L'instant est important. Il est symbolisé par une promesse faîte sur la tombe de son oncle « Je serai intègre. » Et Marjane Satrapi, l'auteur, de faire de cette crise le prétexte de Persépolis, devenu déjà un classique, qui nous permet à chacun de grandir. Persépolis n'est pas un film, c'est un accomplissement. Résilience oblige.

DH



Persépolis fut d'abord une BD en 4 tomes avant de devenir un film d'animation.

Le film est visible à partir de 10 ans a obtenu le prix du jury du Festival de Cannes 2007.

Aux Césars 2008, il obtint celui du Meilleur Premier Film ainsi que celui de la Meilleure Adaptation.



# Modèle de plan de communication

**Didier Heiderich** 

ISBN 2-916429-04-2

Collection: la communication et le management en pratique

1 document au format Word™ à télécharger 12 pages - 280 Ko, version 2008

Coût indicatif pour la France 1,80 €\*

Ce modèle de plan de communication en 10 rubriques traite des aspects stratégiques, opérationnels et organisationnels du plan de communication.

Au format Word et réalisé sous forme de canevas, il vous suffira de compléter les différents points pour réaliser votre plan de communication.

#### http://www.communication-sensible.com/business-class/

\* Prix indicatif pour la France métropolitaine au 25 aout 2008. Pour télécharger ce document, il vous suffit de passer un appel téléphonique surtaxé ou d'envoyer un SMS surtaxé via Allopass®. Vous recevez en retour un code d'accès que vous pourrez utiliser depuis cette page pour accéder au document. Les tarifs sont transparents et indiqués par Allopass avant de passer votre appel ou d'envoyer un SMS pour obtenir votre code d'accès. Ils diffèrent selon le pays et le mode de règlement.

## Le Radeau de la Méduse

Par Philippe THIRION

ercredi 25 août, la foule se presse à l'inauguration dans le Salon carré du Louvre. Une œuvre aux proportions monumentales de 25 pieds de long sur 16 de hauteur  $(7,16m \times 4,91m)$  et aux tonalités brunâtres nappées violent clair-obscur, s'impose aux regards des visiteurs. Sous le



presque anonyme « Scène de naufrage » qui figure dans le livret officiel du salon, elle capte vite les commentaires des chroniqueurs. L'ouverture du Salon le jour de la saint Louis était certes une façon traditionnelle d'honorer le souverain, mais ce choix ne sera pas de bon augure pour le pouvoir. En cet été 1819 la presse pro-gouvernementale comme celle d'opposition, se feront l'écho de l'œuvre d'un jeune peintre inconnu de vingt-huit ans, Théodore Géricault (dont bien des commentateurs écorcheront d'ailleurs le nom dans leurs papiers).

La scène que représente l'immense toile est en revanche bien vite identifiée par les visiteurs et les critiques ne s'y trompent pas qui, malgré le titre bien neutre imposé par la censure dans le catalogue du Salon, reconnaissent dans la vision tragique des naufragés le désastre de la frégate La Méduse trois années auparavant.

Exposée de nouveau en Angleterre deux ans plus tard, en 1821, sous son véritable titre cette fois, « le Radeau de la Méduse » s'imposera comme une œuvre majeure, fondatrice de l'école romantique française. Le clairvoyant Comte de Forbin, directeur général du musée du Louvre et tout monarchiste qu'il fût, dès 1824, aussitôt après la mort brutale de Géricault à peine âgé de 32 ans, en fera l'acquisition pour les collections du musée qui aujourd'hui encore l'accueille dans les salles de l'aile Denon (1er étage, salle 77).

L'historien Michelet dira de Géricault: «C'est la France, c'est notre société toute entière qu'il embarque sur ce radeau de la Méduse». Cette œuvre est aussi, de plusieurs manières, une œuvre emblématique de la façon dont l'artiste dans le choix de son sujet peut représenter la crise, dans ses multiples dimensions, voire être lui-même par son œuvre objet de crise, tant par la rupture esthétique qu'elle exprime que par le discours politique qu'elle développe, consciemment ou même au-delà de l'intention originelle de l'artiste.

### A l'origine une crise née de l'incurie d'un commandement

Après Nicolas Poussin, Annibale Carracci et Anne-Louis Girodet-Trioson, tous trois peintres de scènes de naufrage et également exposés au Louvre, Géricault a choisi un naufrage récent et qui a frappé les esprits. Il trouve là un sujet d'exception pour décrire l'angoisse de la destinée et les affres de la nature humaine au cœur d'une crise.

La crise relatée dans le tableau de Géricault trouve son origine dans le choix des hommes et la désignation d'un officier, Hugues Duroy de Chaumareys, ancien émigré, de 51 ans, survivant des royalistes décimés par Hoche sur la plage de Quiberon en 1795...mais un amiral qui n'a pas navigué depuis près de vingt-cinq ans. Il commande pourtant un fleuron de la flotte française, La Méduse, frégate de trois mats et quarante-quatre canons, la plus moderne et la plus rapide de notre marine. Elle aurait même dû, en rade de Rochefort, dans la débâcle des Cent Jours, accueillir l'Empereur et sa suite pour une fuite vers les Amériques qui n'aura jamais lieu le port étant sous la menace du feu anglais. Avec la Seconde Restauration et le retour de Louis XVIII sur le trône, l'Angleterre doit restituer à la France son ancienne colonie du Sénégal. La Méduse est désignée pour transporter le nouveau gouverneur, le colonel Julien Schmaltz, son épouse et sa fille, des scientifiques, des troupes, les finances et le matériel. Le 17 juin, de l'île d'Aix, une flottille conduite par La Méduse (avec à son bord plus de 400 passagers) sous le commandement de Chaumareys appareille en direction des côtes africaines.

Très vite le commandement se caractérise par son mépris des subordonnés et n'écoute pas les avis des marins chevronnés. Au sein même du commandement du navire les tensions sont vives entre Chaumareys et deux de ses lieutenants, Espiaux et Reynaud. Enfin, la tension est également palpable entre hommes de la monarchie restaurée et anciens des armées impériales.

Dès le 23 juin on déplore un homme à la mer, un jeune mousse que la chaloupe dépêchée à son secours ne parviendra pas à sauver.

Contre l'avis de ses officiers, Chaumareys veut couper au plus court et continue le 1<sup>er</sup> juillet à longer la côte Mauritanienne tandis que les autres vaisseaux, l'Echo, la Loire et le brick l'Argus prennent le large. Dans la nuit du 1er au 2 juillet le capitaine de l'Echo par signaux lumineux tente en vain d'avertir Chaumareys qu'il navigue trop près de la côte. Les marins jettent régulièrement des sondes pour connaître la profondeur de l'eau sous le bateau ; de 36 brasses le matin le fond n'est plus qu'à 15 brasses en début d'après-midi. Muré dans son entêtement Chaumareys prévenu, au lieu de réduire la voilure, donne ordre au contraire de hisser les bonnettes. En quelques instants la sonde n'envoie plus que six brasses de fond. A seize heures, toutes voiles dehors, La Méduse s'enfonce à vive allure profondément dans les sables des hauts-fonds du banc d'Arguin, à cent cinquante kilomètres de la côte africaine et, comble de

honte, par beau temps calme et marée haute! Tous les ingrédients de la crise qui s'impose et n'aurait jamais dû survenir.

Après l'échec de plusieurs tentatives pour remettre à flots la frégate, Chaumareys donne le 5 juillet l'ordre d'abandonner le navire. Les officiers, les passagers...les fonds destinés à l'administration de la colonie et une partie des soldats et marins, prennent place dans la chaloupe et six canots. Chaumareys dont le sens de l'honneur d'officier semble quelque peu en berne est parmi les premiers à quitter La Méduse. Les embarcations ne peuvent accueillir les près de 400 passagers. Aussi un radeau de fortune d'une vingtaine de mètres est construit à la hâte et 152 hommes, essentiellement des soldats, doivent y prendre place. Sans eau, ils ne disposent que de 75 livres de biscuits et de six tonneaux de vin. Dix-sept hommes préfèrent demeurer sur la frégate dans l'espoir d'être rapidement secourus (trois seront retrouvés encore en vie et à moitié fous cinquante-deux jours plus tard). Plus indigne encore ; alors qu'il est prévu que le radeau soit remorqué par les rameurs des canots et la chaloupe qui seule possède une voile, celle-ci toujours commandée par Chaumareys, ne parvient pas à guider l'ensemble. Au lieu de se rapprocher de la côte...les naufragés dérivent vers la haute mer... Dès la première nuit, dans une certaine confusion, les amarres qui relient le radeau à la petite flottille sont coupées les unes après les autres. Désormais le calvaire des naufragés du radeau peut commencer.



Géricault dans l'image ultime qu'il nous livre du radeau laisse entrevoir seulement le gouffre d'horreur que connurent les naufragés.

Sous un soleil implacable, bien loin de l'image d'un ciel sombre rendue par Géricault, les naufragés à la dérive sont livrés à eux-mêmes, sans que la moindre autorité ne régule pulsions et instinct de survie.

Les deux premières nuits une tempête fait rage et les récits racontent qu'une vingtaine d'hommes tombèrent alors ... ou furent poussés à la mer. Suicides, noyades des blessés et malades, rixes sous l'emprise de l'alcool, s'enchaînent dans un climat de violences permanentes où les plus forts éliminent les plus faibles. On est loin là aussi de l'image en forme de fraternité, y compris entre européens et noirs ou métis, que nous présente le peintre. Certains survivants, comme d'autres rescapés un peu plus d'un siècle et demi plus tard au cœur des Andes, découpent la chair des cadavres pour s'en nourrir. Géricault interroge aussi ses contemporains renvoyés à la part d'animalité enfouie au cœur de l'homme et révélée par la crise : « qui aurions-nous été sur le radeau de La Méduse?».

Le 17 juillet au matin enfin, le maître canonnier de la Méduse aperçoit une voile à l'horizon. C'est le brick l'Argus qui recherche l'épave pour y récupérer des documents officiels! Mais l'Argus s'éloigne sans avoir vu le radeau. C'est semble-t-il cet instant d'une pulsion de survie que le peintre nous présente. Le moment de l'espérance à son comble et de la désespérance plus grande encore qui suivra, la voile s'éloignant à l'horizon. Quelques heures plus tard cependant l'Argus repassera à proximité du radeau et cette fois l'aperçoit. C'est, enfin, la délivrance.

Le héros est-il le métis fruit de l'union des deux races et qui, juché sur un tonneau, soutenu par les bras d'un compagnon d'infortune, adresse des signaux désespérés au lointain navire? Un marin noir, un «nègre» dit-on alors, se distingue également

Le caractère politique de l'œuvre est incontestable bien que longtemps nombre de commentateurs lui refusèrent toute intentionnalité.»

parmi les survivants, hommes blancs noirs ou métis égaux devant la mort et l'espérance.

Le caractère politique de l'œuvre est incontestable bien que longtemps nombre de commentateurs lui refusèrent toute intentionnalité. Ce qui est tout de même une singulière appréciation pour un peintre qui, en rupture avec toutes les conventions en vigueur, a choisi de prendre son sujet dans un fait d'actualité encore brûlante et qui fut au cœur du débat politique. C'est ce que rappelle dès le dévoilement du tableau la censure du catalogue du Salon d'août 1819. Quelques années plus tard avec son Chasseur de la Garde puis avec le Cuirassier Blessé Géricault récidivera dans des œuvres aux clés de lecture politiques. «Jeune homme de bonne famille» nombre d'auteurs ont considéré qu'en Géricault «le peintre dominait le penseur », un peintre certes au génie incontesté mais un « peintre seulement ». Ce n'est pas notre interprétation de l'homme et de ses intentions (notamment son engagement personnel dans les Cent Jours dans les « Mousquetaires Gris » vient démentir un comportement de simple observateur), mais qu'importe, car en matière de crise ce n'est guère l'intention du médiateur qui compte mais la perception qu'en a le public.

Les gazetiers de 1819 ne s'y trompent pas d'ailleurs quand ceux qui soutiennent le gouvernement, comme La Gazette de France ou Le Drapeau Blanc, s'attaquent à l'œuvre d'un pur point de vue pictural et violant les canons académiques, en évitant de mentionner le nom de La Méduse. Tout comme la pièce de théâtre «Le naufrage de la Méduse » avait un an plus tôt été rebaptisée par la censure «Le banc de sable» et maquillée à force de pirates et d'équipage Malais (alors que Géricault était en plein travail, quittait les esquisses pour passer à la toile finale), l'œuvre peinte doit être neutralisée en « Scène de naufrage ».

n'y aura cependant ni ambigüité Malais ici. ni L'observateur attentif en effet (le tableau était initialement exposé à hauteur d'homme) notera que l'un des personnages principaux, celui qu'on a souvent désigné comme «le père», homme mûr assis au premier plan, le seul tourné face à nous, le seul qui se détache comme souligné par l'étoffe rouge qui entoure sa tête et drape son dos, porte autour du cou la croix de la Légion d'Honneur, ne laissant aucun doute sur la nationalité et le caractère contemporain des

Tout comme la pièce de théâtre « Le naufrage de la Méduse » avait un an plus tôt été rebaptisée par la censure « Le banc de sable » et maquillée à force de pirates et d'équipage Malais (alors que Géricault était en plein travail, quittait les esquisses pour passer à la toile finale), l'œuvre peinte doit être neutralisée en « Scène de naufrage ».»

naufragés, même si l'on aurait pu s'attendre à trouver sur la toile davantage de témoignages des uniformes de l'équipage. La Méduse est bien un acte d'opposition, d'une double opposition artistique et politique.

En faisant poser et figurer sur le tableau Corréard et Savigny, deux rescapés qui dès le 13 septembre 1816, de retour en France, publiaient dans le très opposant Journal des Débats leurs révélations sur le scandale de l'échouage, l'incurie du commandement, l'abandon de l'équipage, la tragédie du radeau à la dérive, Géricault conforte la portée réaliste et donc politique de son œuvre. Ce drame qu'avait tenté d'étouffer le gouvernement – c'est même la marine britannique

qui avait rapatrié en France les survivants devant les réticences du Ministère français de la Marine à y procéder! – est donc ravivé par une représentation de 7 mètres sur 4 qu'il est difficile d'ignorer...

Toutefois, contrairement à la tradition, la toile ne sera pas

C'est même la marine britannique qui avait rapatrié en France les survivants devant les réticences du Ministère français de la Marine à y procéder!»

acquise par le Musée du Louvre dès la fin du Salon, sanction et échec cuisant pour un Géricault quelque peu découragé après s'être donné corps et âme pendant une année et demie à ce projet. Il décidera alors de quitter la France pour l'Angleterre (et une nouvelle passion...pour le cheval!). Mais la renommée de l'œuvre est déjà établie.



Le peintre nous offre la vision d'une crise dans la crise, l'instant où les naufragés espèrent un salut incertain d'une voile à l'horizon.

Les survivants font une évaluation immédiate de la situation; le risque de ne pas être vus par le seul navire dont ils croisent la route après douze jours à la dérive, autant dire une condamnation s'il poursuit sa route. La tension des hommes vers l'horizon donne une appréciation de la dangerosité tandis que leurs moyens de maîtrise sont dérisoires : agiter quelques lambeaux de vête-

ments et d'uniformes pour tenter signaux désespérés. imagine encore les cris faibles des naufragés, dans une mer toujours bien agitée dont le creux des vaques à droite du tableau donne la mesure sous un ciel lourd.

Les désespérés éprouvent la certitude que c'est leur seule chance. le sentiment l'urgence du navire qui s'éloigne, tandis que la «crise» est d'une ampleur totale dont témoignent

Le peintre nous offre ici deux horizons temporels; le temps qui s'écoule lentement au cœur de la crise durant les douze jours d'errance depuis le naufrage dont témoignent les corps et le radeau, et ce temps de rupture, lorsau'on entrevoit une sortie de crise, la voile salvatrice »

des corps sans vie, au premier plan à droite un corps dénudé à demi émergé... Géricault, au réalisme violent mais qui sait composer pour son propos artistique, nous fait grâce de corps... ou morceaux... qui témoigneraient trop explicitement des scènes de cannibalisme.

Le peintre nous offre ici deux horizons temporels; le temps qui s'écoule lentement au cœur de la crise durant les douze jours d'errance depuis le naufrage dont témoignent les corps et le radeau, et ce temps de rupture, lorsqu'on entrevoit une sortie de crise, la voile salvatrice, quand bien même est-elle une illusion car à cette distance le sauvetage est improbable, même à la longue vue aucune vigie ne pourrait distinguer ces quelques hommes accrochés à des rondins.

Aucune organisation dans cet instant, mais l'improvisation et le chaos comme depuis l'échouage de La Méduse. Chacun y va de son initiative, tour de Babel paradoxale dans un espace aussi réduit. Les alliances ne sont plus que temporaires et aléatoires en petits groupes épars. Est-ce pour cela qu'un insupportable sentiment d'impuissance semble habiter l'homme à l'étoffe rouge, déjà témoin, comme le révèle sa décoration, d'un Empire déchu. Son regard se perd dans le lointain, au-delà du spectateur.

Seul un naufragé pratiquement au centre du tableau semble encore témoigner d'une tentative de transcendance, les mains jointes en un geste d'appel désespéré à la Providence.

Et ainsi Géricault nous fait entrer dans la crise, dans un réalisme qui submerge l'idéal, le peintre se fait médiateur entre l'événement et ses contemporains, à peine trois ans après les faits, deux ans après le retentissant procès qui suivi.

## Géricault dans son œuvre audacieuse s'engage dans la voie d'une « crise créatrice ».

Par sa technique le peintre refuse contraintes des normes classiques. Il cherche une liberté création. L'audace influencera Géricault probablement Delacroix, futur chef de file des romantiques, qui a partagé la longue création de l'œuvre pendant près de dix-huit mois et posé pour l'un des personnages du radeau (un cadavre face contre le plancher du radeau face contre le rabras gauche étendu). deau, L'œuvre n'est pas encore romantique. Elle se place au

Jusqu'alors les souffrances de l'homme se paraient des fastes de l'Histoire, les grands épisodes bibliques, les exploits des héros antiques et hauts faits des monarques. Aucun héros n'émerge vraiment de la crise étalée sous nos yeux. Pas de noble figure évoquant l'imagerie d'un Achille ou d'un Hector du David. Ici les hommes souffrent. »

terme d'un néo-classicisme qui s'épuise et à l'aube d'un romantisme en gestation dans le réalisme cru qu'expose le peintre. Jusqu'alors les souffrances de l'homme se paraient des fastes de l'Histoire, les grands épisodes bibliques, les exploits des héros antiques et hauts faits des monarques. Aucun héros n'émerge vraiment de la crise étalée sous nos yeux. Pas de noble figure évoquant l'imagerie d'un Achille ou d'un Hector du David. Ici les hommes souffrent, un souffle de vie anime encore certains d'entre eux, soutenu par le seul instinct de conservation. Pas de héros mais une réalité toute animale.

Après l'idée du tableau qui naît dès 1817, puis des croquis, études et de nombreuses esquisses, le tableau lui-même fut peint de novembre 1818 à août 1819. Il est le fruit d'une recherche approfondie. Géricault a réuni tous les éléments lui permettant d'atteindre un réalisme extrême, allant même jusqu'à soudoyer des infirmiers de l'hôpital Beaujon voisin du vaste atelier qu'il a loué, pour se faire porter des fragments anatomiques, bras, pieds, têtes de décapités, pour mieux saisir dans ses études anatomiques les images de la mort. Deux tableaux également célèbres naîtront de cette préparation minutieuse, les Têtes (Musée de Stockholm) et les Membres (Musée de Montpellier). Il retrouvera et interrogera longuement des survivants du radeau; l'ingénieur géographe Alexandre Corréard et le jeune chiruraien auxiliaire Henri Saviany qui avaient publié dès la fin 1817 un récit de leur calvaire. Il fera même poser pour lui dit-on sept des survivants!

Les visiteurs du Salon de 1819 seront d'emblée frappés par la tonalité brunâtre et le clair-obscur qui dominent l'œuvre, en rupture violente avec les couleurs vives de la peinture néo-classique. Pour obtenir cet effet particulier Géricault utilisera le bitume alors en vogue. Ce matériau a cependant comme caractéristique de demeurer instable et de s'assombrir avec le temps. Ce qui conduira même le Louvre à faire réaliser en 1859 une copie grandeur nature de l'œuvre (aujourd'hui conservée à Amiens).

La palette des couleurs, dans la veine des baroques napolitains ou du Caravage, traitée avec la technique du grattage, est ainsi particulièrement réduite pour mieux entrer en résonnance avec les naufragés. Elle va du noir au beige avec tous les tons de bruns fondus dans des contours flous et confortant dramatique. l'impression Un

La palette des couleurs, dans la veine des baroques napolitains ou du Caravage, traitée avec la technique du grattage, est ainsi particulièrement réduite pour mieux entrer en résonnance avec les naufragés. »

élément se détache cependant, l'étoffe rouge foncé que porte l'homme mûr au premier plan à gauche.

Cependant Géricault, qui s'est parfaitement documenté, bien que disposant de tous les éléments lui donnant les moyens d'une expression pleinement réaliste, sublimera cette réalité. Les personnages, rasés, coiffés, aux muscles particulièrement marqués ne reflètent pas la pitoyable réalité des corps meurtris par douze jours de famine. Les cadavres présentent une peau certes pâle mais idéalisée sans les marques violettes de la décomposition. De même, l'artiste se libère de la réalité contextuelle en nous présentant le radeau au creux des vagues d'une mer violente sous un ciel sombre et lourd. Mais comment exprimer la tension de la crise sous un ciel dégagé bleu azur dominant une mer d'huile ? Il résume son message: des naufragés abandonnés, en proie à la douleur, victimes appelant à la compassion.



Enfin le radeau tel qu'il apparaît ici est le frêle esquif que l'on peut imaginer, le peintre se centre sur la perception que le public bien informé par le procès et les récits publiés pouvait avoir du radeau. Géricault avait même retrouvé le charpentier de La Méduse qui comptait parmi les survivants et lui avait demandé de reconstituer le radeau dans le vaste atelier qu'il avait loué. Pour autant quel réalisme ? L'artiste mêlera réalité et allégorie. Le véritable radeau avait certes été construit à la hâte et mal construit (il subira d'ailleurs nombre

de voies d'eau), mais il était taille sans d'une commune mesure avec le modeste radeau d'environ quatre mètres de côté que nous présente Géricault. Le radeau, sur lequel s'entassèrent

Le tableau n'offre au regard aucune symétrie ; il reflète le désordre et le chaos.»

150 marins lors de l'abandon du navire échoué était long d'environ vingt mètres et large de sept.

L'artiste n'a que faire d'une reproduction rigoureuse de la réalité. C'est l'intention, le message, qui lui importe. Sublimé dans la monumentalité de l'œuvre il veut frapper l'imaginaire de ceux qui contemplent l'œuvre, quitter le fait divers et l'élever au rana de l'Histoire.

Pour l'anecdote, l'observateur attentif notera que l'on ne peut distinguer le moindre pied nu de l'un des dix-huit passagers et cadavres du radeau, les pieds qui devraient apparaître en raison de la position des corps, comme celui du cadavre au premier plan gauche, sont bandés, masqués par des linges. Une étude de la toile aux rayons X aurait depuis fait apparaître la difficulté du peintre, et finalement son renoncement, à représenter des pieds nus qui le satisfassent...



Le tableau n'offre au regard aucune symétrie; il reflète le désordre et le chaos de la survie dans le radeau. Plusieurs lignes de force s'en dégagent dont au premier plan le radeau surchargé et au second plan la mer menaçante, au loin quasi-invisibles, les voiles de l'Argus. Au fur et à mesure de la réalisation de son œuvre Géricault réduira la taille du bateau salvateur, rendant d'autant plus incertaine l'issue. D'ailleurs, si l'on observe attentivement la voile du radeau, on constate que celle-ci est gonflée par un vent qui l'entraîne vers la gauche, à l'opposé même de la route de l'Argus, à l'opposé du sens de la lecture, symboliquement vers le théâtre de la mort, le théâtre d'un martyre sans gloire.

Des cent cinquante deux naufragés qui avaient pris place à bord du radeau douze jours plus tôt, seuls quinze embarquent le 17 juillet à bord de l'Argus, cinq encore mourront peu après leur arrivée à Saint-Louis du Sénégal.

Géricault dans son œuvre a saisi les ingrédients de la tragédie qui s'est jouée dans et autour du radeau, nourrie des ingrédients de la tragédie classique ; unité de lieu de temps et d'action. Mais ici la tragédie se fit crise ; crise humaine avec des désespérés livrés à eux-mêmes, mus par le seul instinct de survie et qui se livrèrent même à des actes de cannibalisme, crise politique avec le rappel qu'apporte son œuvre monumentale alors que l'intense émotion et le procès qui suivirent le retour en France des survivants étaient encore dans toutes les mémoires, la condamnation en cour martiale de Chaumareys et la démission du vicomte Dubouchage Ministre de la Marine, et enfin crise artistique, par la rupture avec le néo-classicisme qu'il engage, annonçant au cœur même des murs de l'Académie le mouvement romantique.

Avec beaucoup d'autres après lui – on peut penser au Guernica de Picasso, au Cri de Munch -, Géricault aura ainsi libéré le peintre du cadre des conventions picturales pour le rendre acteur et médiateur de ce moment privilégié car paroxystique qu'est la crise.

### Philippe THIRION

Intervenant au CELSA (MBA)

## **Aperçu**

## Une poussée de feuilles après la crise....

Un dimanche de juillet au château de Compiègne, à la rencontre d'œuvres récentes -« les Feuillées » – (peintures, estampes, papiers) de Gérard Titus Carmel. Présentées en « allée » et « contre allées », ces « feuillées » constituent une belle et rare émergence. Une poussée végétale aux couleurs fortes qui a bien des égards s'apparente à une sortie des profondeurs et du vertige de la crise. Une crise du sens, une crise de confiance, une crise du langage et de la représentation qu'autrefois Titus Carmel approchait au plus près par le dessin exclusivement. On se souvient de ses dessins aussi dépouillés que précis, des bâtons, des chiffons entremêlés comme autant de buttes témoins d'une perte, d'une absence. Leur force tenait à la disparition du sens, jusqu'au trouble parfois. Le poète Yves



Feuillée (Memento mori n°2), acrylique sur vélin d'Arches collé sur carton 100,5 x 73,3 cm

Bonnefoy, qui le connaît bien, a pu dire de Titus Carmel qu' «il a été et demeure le témoin du négatif ». Ses dessins des années 70-80 ont porté loin la douleur de « notre époque en état de crise ». Ses dernières œuvres - et plus encore chez lui le passage du dessin à la peinture - ne sont certes pas la représentation d'un « positif » enfin trouvé ou retrouvé après la crise. Elles marquent seulement qu'au-delà de la désolation et du tragique qui demeurent, il y a des émergences, des possibles. Elles ont ici la forme d'impressions de feuilles, de traces végétales composées et reliées en continu, comme des fossiles vivants et colorés. Ressourcement en somme. La possibilité, comme le dit Titus Carmel lui-même, de « hisser de la beauté vers le ciel ».

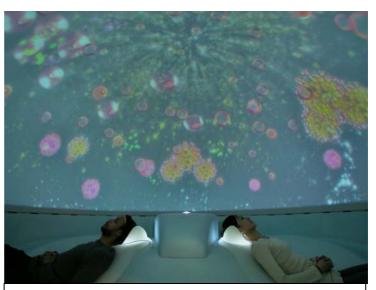
#### Jean-Marie Charpentier

Professeur associé en communication à l'université Paris 13.

## Les jeux vidéo ont modifié ma perception de la Crise. Bilan d'une expérience de jeu de plus de dix ans.

Par Sébastien Jardin

es millions d'exemplaires vendus, un public plus largement touché que celui des blockbusters du cinéma américain dont la tranche d'âge va de dix à quarante ans, des scénaristes dignes des plus grands auteurs, une technologie repoussant sans cesse l'expérience de jeu, des stratégies de communication de plus en plus élaborées...



Mariko Mori, 'WaveUFO', 1999-2002. Vue de l'intérieur. L'artiste japonaise s'est inspirée, entre autres, de l'univers des jeux vidéo

Il est évident que les jeux vidéo d'aujourd'hui sont bien loin de leur ancêtre « Pong ». L'heure est à la complexité, au challenge, à l'esthétisme, au défi solitaire ou en équipe mais surtout au réalisme. Plonger dans la peau d'un agent secret, incarner un soldat d'élite lancée dans une mission a priori perdue d'avance, infiltrer et démanteler des aroupes terroristes, revivre les grandes batailles de notre temps; voilà autant de challenges passionnants que nous permettent de relever les grands éditeurs du marché aue sont Ubisoft, Windows Games, Eidos Interactive ou encore Electronic Arts.

L'objectif de cet article est de montrer en quoi l'expérience de jeu des « gamers », ces joueurs occasionnels ou accros qui parcourent les mondes virtuels et les missions proposées, est un nouveau prisme de perception de la Crise; un espace où la frontière entre virtuel et réel est faite de pointillés plus ou moins espacés. Nous allons soumettre un retour d'expérience et une analyse factuelle basée sur des années de pratique personnelle d'un type de jeu spécifique et très répandu qu'est celui des FPS (First Player Shooter); ces jeux où vous prenez part en solo ou en équipe(s) à de périlleuses missions souvent inspirées de faits réels.

Ce mélange entre violence et actualité existe depuis des siècles. Il suffit de parcourir les galeries de peintures du Louvre, d'observer les tableaux présents dans nos Eglises ou encore de lire certaines pièces de théâtre pour en trouver la preuve. Le cinéma a lui aussi joué son rôle : de Top Gun à Rambo en passant par SWAT, violence et actualité se mêlent toujours davantage. Cependant, un grand pas a été franchi avec les jeux vidéo. Nous sommes passés du stade de spectateur à celui d'acteur. Désormais, même si le scénario du jeu suit un ordre conçu à l'avance, le joueur est maître de ses mouvements, de ses actions et de ses choix. Quand je décide d'abattre l'ennemi lambda en premier, c'est moi qui ai fait ce choix et non pas le peintre, l'auteur ou le réalisateur. Etre acteur de son destin et prendre part à de grandes batailles sans risque réel, voilà quelque chose de grisant voire même d'excitant.

Prenons, pour commencer, quelques exemples afin de démontrer en quoi les FPS puisent leurs thèmes dans l'actualité et comment ils s'en inspirent pour plonger le joueur dans un univers où la frontière entre réalité et fiction est ténue:

Call Of Duty 4 - Modern Warfare: « Jeu de tir en vue subjective qui se déroule dans un contexte contemporain et qui permet de suivre deux conflits fictifs en parallèle. Le premier place le joueur dans la peau d'un marine américain coincé dans une guérilla urbaine au Moyen-Orient, tandis que dans l'autre lui fait incarner un agent d'élite britannique embarqué dans des missions discrètes en Russie et Europe de l'Est.» (www.jeuxvideos.com)



Crysis: « Jeu de tir à la première personne, Crysis plonge le joueur au coeur des Philippines, sur une île de fort bonne taille à la jungle bien dense, où se trament de sombres affaires. En 2020, l'armée nord-coréenne y est en place, et c'est à vous qu'il

incombe de découvrir ce qu'il se passe.» (www.jeuxvideos.com)







Ces trois exemples font parties des meilleures ventes de ces derniers mois et les prouesses technologiques que l'on expérimente repoussent toujours plus loin l'expérience de jeu. Il suffit de regarder ces captures d'écran pour se rendre compte du niveau de qualité et du réalisme de ces titres. Mais au-delà de la finesse du trait, de la précision du pixel, des mouvements des adversaires calculés sur des modes aléatoires ou encore de l'expression du visage des personnages, apparaît un élément essentiel de la Crise : la perception. Car c'est bel et bien notre perception de la Crise qui se modifie au travers de ces heures passées à planifier des missions, à faire exploser des ponts, à tirer à l'arme lourde depuis un avion sur des troupes au sol...

Les évolutions technologiques renforcent ce sentiment de réalisme et cette modification de notre perception. Il y a, ne serait-ce qu'un ou deux ans, le visage de l'ennemi était imparfait alors que maintenant il ressemble trait pour trait à votre voisin. Si je prends mon expérience personnelle, dans le dernier volet de Call Of Duty cité plus haut, au moment de loger une balle dans la tête d'un ennemi depuis un poste isolé avec un fusil de sniper, j'ai eu un moment d'hésitation me disant : « il a l'air tellement réel! ». Rassurez-vous, cette hésitation n'a duré qu'un quart de seconde mais il reste vrai que ce réalisme visuel, ces inspirations d'actualité, ces missions confiées virtuellement modifient avec certitude la façon que les joueurs (à commencer par moi-même) ont de percevoir les Crises du monde réel.

Désormais, quand le Journal Télévisé montre les frappes aériennes de l'US Air Force en Iraq, il y a comme un sentiment de déjà vu et même de déjà « vécu ». On se dit « tient, c'est comme sur mon ordinateur» ou alors « il vise moins bien que moi ». Nous avons l'impression de savoir

Désormais, quand le Journal Télévisé montre les frappes aériennes de l'US Air Force en Iraq, il y a comme un sentiment de déjà vu et même de déjà ' vé-CU '. »

faire ce que l'on voit sur notre écran et l'impact de ce que nous est présenté perd ainsi de sa puissance. Ce qui est paradoxal et intéressant c'est que quand le même Journal Télévisé montre le résultat au sol de ces frappes et les conséquences sur les populations, cela engendre une réaction de dégoût et d'horreur. Nous touchons là un point crucial dans le sujet de la perception de la Crise: le référentiel.

C'est de ce référentiel que dépend la modification dans la perception de la Crise. Par référentiel, entendons le référentiel historique et social, cette conscience qui permet de faire la différence entre réel et virtuel. En effet, à la lecture de ces quelques lignes, on peut être tenté de dire que les jeux vidéo rendent agressifs et banalisent la violence. Nous sommes ici dans le même débat que celui engendré par l'affaire du lycée de Columbine de laquelle sont nées de nouvelles critiques envers l'icône rock qu'est Marilyn Manson. Pour ma part, je ne pense pas que les jeux vidéo rendent violents; pas plus que la musique ne peut le faire. Ils sont un amusement et/ou un défouloir mais pas une graine de haine plantée dans le terrain fertile de notre jeunesse innocente. Ce positionnement possède néanmoins une condition nécessaire : être doté d'un référentiel de valeurs qui permet d'établir une frontière claire entre les phases virtuelles de jeu et les horreurs du combat réel. Certes, les militaires, qu'ils soient pilotes ou fantassins, s'entraînent de plus en plus au travers de jeux vidéo. Cependant, eux seuls sont sur le terrain à risquer leur vie. Les « gamers » dont je fais partie ne connaissent pas le stress de la balle perdue ou de l'opération de nuit. Nous ne faisons que jouer et c'est l'éducation reçue, le référentiel historique et social possédé qui permet de faire la différence entre réel et virtuel. Il est néanmoins vrai que si ce référentiel se dissipe, il est possible de perdre pieds et d'adopter un comportement violent.

habitude Cette que nous prenons au travers des jeux vidéo change la perception de la Crise. La Crise transmise par les Médias perd de son impact mais ne désolidarise pas du sort des personnes que nous y voyons si et seulement si nous possédons un référentiel historique et social solide. C'est également la raison pour laquelle je ne pense pas

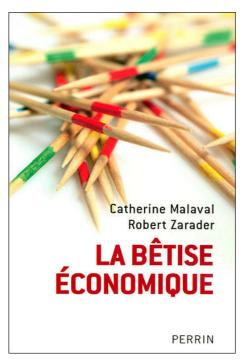
Quoi qu'il en soit, les Médias devront à présent véhiculer leurs messages en fonction d'un public de plus en plus averti et armé dans un monde où la frontière entre violence, réalité et actualité est floue.»

non plus que les jeux vidéo nous individualisent. Afin de prouver ce point de vue, il suffit de voir l'attention que les éditeurs mettent à faire tendre leurs titres vers le mode multi joueurs et le succès de ces derniers grâce à de nouvelles missions et de nouvelles options de jeu. Le sentiment d'équipe revient donc bel et bien au goût du jour et c'est ce que les joueurs les plus accros recherchent de plus en plus. Après tout, est-ce plus intéressant de partager ses exploits avec ses équipiers ou avec sa souris et son clavier ?!

Les FPS jouent un rôle dans l'évolution de la perception de la Crise pour les « gamers » mais n'en sont pas la seule explication. Nous pouvons ici nous poser rapidement la question de la démocratisation des compétitions de paint-ball ou de la diffusion massive de combat réel (« free fight ») sur les chaînes du satellite sur cette perception de la Crise. Même si les jeux vidéo ne constituent pas la seule explication de la modification de notre perception de la Crise, il n'est pas moins vrai que les angles des articles et les prises de vue des photographes de guerre devront compter avec l'expérience virtuelle des conflits armés qu'ont des millions de joueurs sur la planète. Irons-nous à la surenchère ? Peutêtre. Quoi qu'il en soit, les Médias devront à présent véhiculer leurs messages en fonction d'un public de plus en plus averti et armé dans un monde où la frontière entre violence, réalité et actualité est floue.

## Chronique des livres

De Thierry Libaert



## Catherine Malayal et Robert Zarader. La bêtise économique. Perrin. 208 pages.

Une analyse très documentée et très pertinente des crises Lu, Metaleurop et Toyal. Lu était la crise qui démarra en janvier 2001 à propos de la fermeture d'une usine de Danone à Calais, Métaleurop était l'usine située à Noyelles-Godault dans le Nord et qui ferma brutalement en 2003 laissant un fort chômage et un site pollué, et Toyal l'entreprise envers qui le député du Béarn Jean Lassale fit une grève de la faim pour protester contre une extension de bâtiment hors de sa commune en mars 2006.

Ces 3 affaires sont ensuite remises perspective. Chacune comporte un volet social majeur et l'opinion publique y joue un rôle -qui la dépasse un peu- majeur. Les auteurs constatent que Danone et Toyal

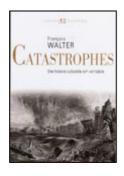
furent durement sanctionnés alors que leur comportement réel fut peu contestable alors que MetalEurop a échappé à toute sanction et fait fortune sous un nouveau nom: "la voyoutocratie financière rapporte mieux que les vérités industrielles et économiques" (page 156). La place de la "considération" apparaît au centre des dispositifs de confiance dans les dispositifs de communication de crise selon les auteurs qui montrent que la survalorisation de la réputation n'est pas un abri devant les crises.

Seule critique, la fin de l'ouvrage est trop peu argumentée pour emporter l'adhésion: "pourquoi l'entreprise devrait-elle répondre de tous les maux environnementaux, sociaux et éthiques de la société? (...) Le mythe de l'entreprise responsable et coupable a vécu. Débarrassée de la charge morale qui pèse sur elle, l'entreprise repensée sera certainement mieux à même de contribuer à la reconstruction des repères collectifs" (page 189).

T.L.

A lire également de Catherine Malaval et Robert Zarader sur votre magazine : Du storytelling au « sorry-telling »

http://www.communication-sensible.com/download/storytelling.pdf



## François Walter. Catastrophes. Une histoire culturelle 16ème-21ème siècle. Seuil. 382 pages.

Ouvrage très complet et remarquablement documenté sur notre perception des catastrophes le long des derniers siècles. L'auteur montre que la religion a longtemps imprégné la lecture de la crise, la vision protestante insiste sur les manifestations du pouvoir de Dieu, alors que la catholique croit que ce sont les forces maléfiques qui sont responsables

de la catastrophe. Faute d'explications rationnelles, les références religieuses « demeurent le seul moyen de donner du sens aux inquiétudes ». Peu à peu, les explications rationnelles commencent à émerger, à l'exemple des inondations aux Pays bas en 1717, considérées certes comme une punition divine, mais qui aurait pu être contenu si les digues avaient étaient renforcées! Parmi les auteurs majeurs, Blaise Pascal et Pierre de Fermat qui ont introduit le calcul des probabilités sont des contributeurs de cette modification de croyance vers des approches plus rationnelles des crises. François Walter consacre un chapitre au tremblement de terre de Lisbonne en 1775 car il marqua profondément son époque et déclencha de nombreux débats notamment avec Voltaire et Rousseau sur la responsabilité de l'homme : « convenez que si la nature n'avait point logé là 20 000 maisons de 6 à 7 étages, le dégât eût été beaucoup moindre » (Rousseau).

L'événement qui marque le tournant vers une explication purement «humaine » est la rupture du glacier du Gietroz en 1818 où la responsabilité des ingénieurs est incriminé sans équivoque ». Le vrai tournant n'intervient pourtant que vers les années 1960 et face à des phénomènes anciennement qualifiés de naturel, on se tourne désormais vers des explications où la responsabilité de l'homme est questionnée. Le tsunami de 2004 étant une illustration d'une catastrophe présentée comme « tout sauf naturelle » en raison de l'absence de détection suffisante du danger.

L'arrivée de la presse à partir du milieu du 19ème siècle modifie la représentation de la crise et offre également une lecture plus scientifique des événements. Le politique ne peut rester à l'écart et on assiste lors des inondations de 1856 dans les bassins de la Loire à l'entrée d'un nouvel acteur : « Napoléon 3 inaugure la pratique du voyage compassionnel en venant sur place témoigner sa sympathie aux victimes », de même l'accent mis sur la valorisation du comportement des sauveteurs ne se démentira pas.

L'auteur observe, à la suite des premières catastrophes industrielles (la 1ère étant celle l'explosion de l'usine chimique d'Oppau en Allemagne en 1921) et des réflexions d'U Beck, que le risque est désormais partie intégrante de notre développement et que la science et la technique ne sont plus une solution pour réduire le risque mais que celui-ci est constitutif de notre nouvelle modernité.

Les nouvelles réflexions sur la catastrophe sont présentées, d'abord celle de Günther Anders, considéré comme le 1<sup>er</sup> penseur du sujet, celle de Hans Jonas qui amena le principe de précaution sur lequel F Walter reste critique, et celle de Jean Pierre Dupuy.

Si l'ensemble de l'ouvrage est remarquable la conclusion est plus discutable : «l'histoire culturelle légitime ainsi la relativisation des discours». Que l'auteur constate que la perception de la catastrophe a toujours été présente au long de l'histoire ne conduit pas, à notre sens, à relativiser la réalité des menaces nouvelles.

T.L

## **Aperçu**

« Mais la génération dont je parle sait bien que cette crise n'est ni ceci ni cela : elle est seulement la montée de la terreur consécutive à une perversion des valeurs telle qu'un homme ou une force historique n'ont plus été jugés en fonction de leur dignité, mais en fonction de leur réussite.»



Edvard Munch (1863-1944) Le Cri. 1893.

#### Extrait - Albert Camus, La crise de l'Homme.

Conférence donnée par Albert Camus au McMillin Theater de l'université de Columbia (New-York) le 28 mars 1946

## En bref, par Didier Heiderich



Actualité de l'Observatoire International des Crises (OIC)

## Première thèse de doctorat sur la communication sensible

L'Observatoire International des Crises a le plaisir de vous annoncer que Thierry Libaert a obtenu le 25 février 2008 son doctorat en Sciences de l'information et de la communication à l'Université de Louvain.

Sa thèse portait sur "la communication sensible comme paradigme des nouvelles évolutions de la communication d'entreprise" et nous nous félicitons de cette première thèse sur le sujet de la communication sensible qui regroupe un grand nombre de domaines de communication de l'entreprise, la communication environnementale, d'acceptabilité, de crise, etc.

Thierry Libaert après avoir défini le concept a montré son rôle central dans la communication d'entreprise, a proposé une typologie, présenté ses caractéristiques, causes, conséquences. Le jury était composé de Valérie Carayol, Gerard Derèze, Axel Gryspeerdt (directeur de thèse), Jos Pirson, Joel Saucin et Philippe Marion.

Sa thèse est disponible en téléchargement sur le site de l'Université de Louvain

## Chine

#### Rencontre avec une délégation chinoise

Une rencontre a été organisée le 16 mai 2008 avec une délégation de journalistes du «China Work Safety Newspaper». Après avoir rencontré des instances britanniques à Londres, la délégation a désiré rencontrer Didier Heiderich, président de l'OIC à Paris. A l'agenda de cette rencontre courtoise : la communication et gestion de crise, la presse et son fonctionnement (notamment la liberté de la presse) et la transparence en situation de crise. Cette rencontre a permis de mesurer l'immense écart qui existe entre le fonctionnement de la presse en occident et en Chine. Mais est-ce véritablement une surprise?

Rappelons que dès 2006, l'OIC a appelé les entreprises à la raison face au miracle économique chinois « Il nous semble encore plus évident aujourd'hui que les entreprises qui s'installent, délocalisent ou achètent en Chine doivent faire preuve de discernement, de vigilance, de rigueur industrielle, de responsabilité sociale et environnementale.»

## Revue de presse

Le Nouvel Economiste. Mars 2008. Interview de Thierry Libaert sur la transparence dans l'article "Vidéo tyrannie".

http://www.nouveleconomiste.fr/s1425/site-LNE1425-p1-4.pdf

Les Echos. Février 2008. "Société Générale: ignorance et déséguilibres" Article rédigé par Christophe Roux-Dufort. http://www.lesechos.fr/info/analyses/4690039.htm

Le Figaro. Janvier 2008. "L'affaire risque d'entacher la SocGen pendant 15 ans". Interview de Didier Heiderich

http://www.lefigaro.fr/societes-francaises/2008/01/25/04010-20080125ARTFIG00495-unemise-en-scene-serait-une-grave-erreur-de-communication.php

Europe1. Janvier 2008. "Total et L'Erika." Interview de Thierry Libaert http://www.communication-sensible.com/download/europe1-oic-tl-janvier2007.mp3

L'Express / L'Expansion. Janvier 2008. "Gestion de crise: comment faire passer un message difficile ?" Interview de Christophe Roux-Dufort et de Didier Heiderich http://www.lexpansion.com/carriere/management/gestion-de-crise-comment-fairepasser-un-message-difficile 135449.html

## **Nomination**

### Le Bureau de vérification fait il peau neuve?

En tout cas, le thème de la publicité écologique et un vrai sujet. Thierry Libaert est nommé au Conseil paritaire de l'ARPP (Autorité de régulation professionnelle de la Publicité) au titre de ses fonction dans à la fondation Nicolas Hulot. Comment évitez le greenwashing, et d'abord est ce possible ? Il a rédigé un court texte de présentation du pourquoi son association, la Fondation Nicolas Hulot, a décidé d'y participer. www.pacte-ecologique.org/pdf/bvp.pdf

## **Ouvrages**



Parution en juin 2008 de "Communiquer dans un monde incertain" de Thierry Libaert aux éditions Pearson.

Le livre est la deuxième édition mise à jour de l'ouvrage paru en 2004 sous le titre "Communication, la nouvelle donne".

Se procurer le livre :

http://www.tkglhce.com/click-3106286-10475636?url=http://www.alapage.com/-/Fiche/Livres/9782744063244/communiquer-dans-un-monde-incertain-thierrylibaert.htm?donnee appel=FZZWF&cjsku=9782744063244



### Parution en avril 2008 du Topos « Le développement durable » coécrit par Thierry Libaert et André-Jean Guérin

Cet ouvrage offre une synthèse de l'ensemble des connaissances sur le développement durable, ceci à l'échelle internationale.

### Se procurer le livre :

http://www.jdogocy.com/click-2732609-

10478215?url=http://www.alapage.com/mx/?type=1&tp=F&donnee appel=FZZWF&l is bn=9782100514557



### Modèle de cahier des charges d'un site web et de son référencement

#### Par Didier Heiderich – Document au format WORD

Nouveau venu dans l'espace Business Class du MCCS, ce modèle commenté de cahier des charges de création d'un site web traite des aspects stratégiques, opérationnels et organisationnels de la réalisation d'un site web et de son référencement. Il s'applique à de nombreux cas : site internet corporate ou de marque, site web de présentation des produits et services, site web événementiel, etc. Coût indicatif pour la France 1,80 €

http://www.communication-sensible.com/business-class/cahier-des-charges-siteinternet.php



Actualité de la formation en communication de crise et communication d'influence

### Formation « Communication de crise », 2 jours. Paris, les 24 et 25 septembre 2008

Au programme: comprendre et anticiper les crises, stratégies et messages, rebondir, relation avec les médias, mise en situation (exercice) et séance de média training individualisée. Le nombre de places est limité pour cette formation qui compte des références de haut niveau.

Formation animée par Didier Heiderich, président de l'Observatoire International des Crises et Stephen Bunard, journaliste, media trainer et coach communication.

#### Information:

http://www.communication-sensible.com/formation/



## Formation: Relations publiques sur Internet, les 17 et 18 novembre 2008 à Paris

Blogs, wikis, référencements, communiqués en ligne, flux RSS, web 2.0 : Développer la notoriété de votre entreprise

sur le net et anticiper les rumeurs.

Formation animée par Laurent Durgeat de PRFormance et Didier Heiderich Information et inscription :

http://www.strategies.fr/formations/detail form.php?id produit=17619&id domaine=10 55&from=liste form conf.php





### Conférence. Forum Cap'Com à Nantes

Thierry Libaert Interviendra le 10 décembre 2008 sur la communication sensible. http://forum.cap-com.org/programme/

## ,pour mémoire

Ce que vous avez peut-être raté sur le site depuis notre dernier email de novembre 2007...



## Du storytelling au « sorry-telling », 2008

Par Catherine Malaval, docteur en histoire (Lowe Strateus) et Robert Zarader, docteur en économie (Equancy & Co), auteurs de La bêtise économique, Perrin, 2008

Dans un monde d'information accélérée, raccourcie et zappée, souvent vite oubliée, la médiatisation et la captation du

lecteur/auditeur empruntent souvent des chemins faciles, tentants et tortueux à la fois, ceux de la déformation, l'amalgame, la psychologisation des faits. La sélection subjective de la parole rapportée prime, comme l'oubli de la polyphonie, cette exigence de l'histoire d'être racontée à plusieurs voix. C'est dans ce contexte marqué que le concept de « storytelling » est né et se développe. Storytelling aujourd'hui, narratologie ou science du récit hier : le storytelling, par l'interprétation, se substitue à l'histoire des faits, pour devenir avant tout un mode de communication que se partagent tout autant des spin doctors que des journalistes, soumis à la pression de la nouveauté et de l'éclat médiatique. Pire même, il devient une sorte de passage obligé qui permet aux premiers de vendre leurs histoires aux seconds, aux seconds de vendre leurs histoires à leurs lecteurs/auditeurs. Raconter l'Histoire, raconter une histoire ou raconter des histoires: c'est dans ce pas de trois que se joue souvent la transformation du storytelling... en sorry-telling, autre manière d'exprimer le passage de la narration des faits à la désolation des acteurs.

11 pages, pdf: http://www.communication-sensible.com/download/storytelling.pdf



## Le Clémenceau et le France : de la crise au silence, 2008

par Thierry Libaert et Christophe Roux-Dufort

La marine française a longtemps représenté un objet de grande fierté nationale. C'est avec beaucoup de circons-

pection que les français ont assisté il y 2 ans aux derniers soubresauts d'un de ses plus beaux fleurons, le porte-avions Clémenceau. Battu par un petit Zodiac affrété par Greenpeace qui voyait là une belle occasion de rappeler l'affaire du Rainbow Warrior, empêtré par une polémique sur le désamiantage, retardé par les autorités égyptiennes lors du franchissement du canal de Suez, anéanti par le gouvernement indien qui au final refusait son désamiantage sur ses côtes, le navire croupit toujours dans la rade de Brest en attendant des jours meilleurs.

La suite: http://www.communication-sensible.com/articles/article0188.php



#### En bref, par Didier Heiderich



Ce que révèle la crise de la Société générale : Principe d'incertitude, crise boursière et comportement à risque. 2008

Thami KABBAJ, interviewé par Thierry PORTAL

Avec 4,9 milliards d'Euros de perte, l'affaire de la Société Générale constituera vraisemblablement LA plus grande perte financière d'une banque à l'échelle de la planète pendant encore de longues années.

Hors du commun, cette crise semble avoir, au "mieux", ruiné pour longtemps une réputation acquise de haute lutte par l'établissement bancaire, situé jusqu'ici au 3ème rang français, et connu pour sa bonne gestion et sa "parfaite" maîtrise des risques ; au pire, l'avoir amené au bord du gouffre (la faillite) tel qu'évoqué par Le Monde du 29 janvier 2008.

http://www.communication-sensible.com/articles/article0187.php

### Micro-crises: une prise en compte nécessaire. 2008

Par Stéphane Saint-Pol, I.A.E de Lille

A la prise en compte des risques majeurs et des crises qui en découlent, il convient de ne pas négliger les micro-crises qui, si insignifiantes qu'elles le paraissent peuvent, par accumulation, nuire de manière durable à l'image d'une organisation. Cet article tente de définir la micro-crise et en présente deux exemples.

La suite: http://www.communication-sensible.com/articles/article0186.php



## Alliances avec les parties prenantes : une lecture stratégique selon le jeu de GO

Par Thierry PORTAL et Sylvianne VILLAUDIERE, janvier 2008

En utilisant l'univers stratégique propre au jeu de GO, cet article souhaite éclairer l'une des nouvelles pratiques que déjà plusieurs grandes entreprises françaises mettent en œuvre pour avancer sur le terrain de la responsabilité sociale et environnementale : s'appuyer sur les parties prenantes

et constituer des structures ad' hoc pour les impliquer dans leur gestion et leur devenir. 13 pages, pdf: http://www.communication-sensible.com/download/jeu-de-go-etalliances-strategiques.pdf

## ,factice

#### « Selon les blogueurs chinois... » : Une affirmation à 5 centimes !

«Une blogueuse chinoise révèle le pot aux roses : les autorités chinoises paieraient 50 centimes de Renminbis (0,05 euro) pour chaque commentaire favorable au gouvernement posté sur Internet. » De quoi nous alerter sur la réalité d'une opinion chinoise actuellement déliée à toutes les sauces par les médias.

http://observers.france24.com/fr/content/20080716-50-cents-people-infiltres-netchinois-censure



#### En bref, par Didier Heiderich



#### Greenwashing condamné

Selon Libération du 13 août 2008 (1), « le pétrolier Shell a été condamné pour publicité mensongère. Le groupe se vantait de contribuer au développement durable dans un projet d'exploitation de sables bitumeux. » Il nous reste à méditer sur les limites éthiques de la

communication... Sur le même registre, Pierre Simon, Bernard Ramanantsoa, Bénédicte Faivre-Tavignot (Respectivement président de la chambre de commerce et d'industrie de Paris; directeur général du Groupe HEC; directeur pédagogique du mastère HEC développement durable) mettent en garde dans Le

Figaro (2) les entreprises sur le risque de « ridiculiser les enjeux ».

(1) « La pub écologique de Shell jugée «mensongère» » http://www.liberation.fr/actualite/economie\_terre/344932.FR.php

(2) « Entrepreneurs, profitons du développement durable! » http://www.lefigaro.fr/debats/20070827.FIG000000162 entrepreneurs profitons du dev eloppement durable.html



## Place Branding:The State of the Art

By PETER VAN HAM

This article examines the relevance of place branding as a political phenomenon in international politics. After setting place branding in a historical and conceptual context, it maps out the connections between branding and international politics by looking at three examples.

http://www.clingendael.nl/publications/2008/20080300 cdsp art ham.pdf

#### Emotions in Mediation: Disputant Perception of the mediator.

Joshua Smilovitz. Netherlands Institute of International Relations 'Clingendael' http://www.clingendael.nl/publications/2008/20080100\_cdsp\_diplomacy\_smilovitz.pdf

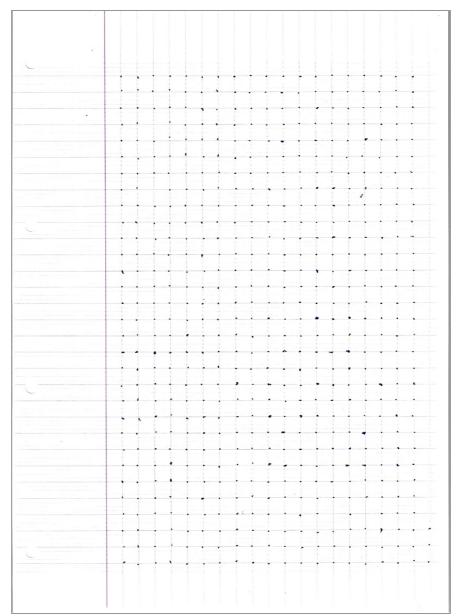
#### Que sais-je gratuit : le lobbying

GILLES LAMARQUE, Chargé de cours à l'Ecole des Hautes Etudes Commerciales http://www.anthenor.fr/images/que sais je.pdf

## Digital Artifacts for Remembering and Storytelling: PostHistory and Social Network **Fraaments**

Fernanda B. Viégas, David H. Nguyen, Jeffrey Potter, Judith Donath. http://alumni.media.mit.edu/~fviegas/papers/posthistory\_snf.pdf

## **Aperçu**



"RHEC", Marc.

## Magazine de la communication de crise et sensible

Edité par l'Observatoire International des Crises (OIC) – Association loi 1901

www.communication-sensible.com

Vol. 16 – septembre 2008

ISBN 2-916429-16-6 Dépôt légal septembre 2008