Mécanique de l'imaginaire américain

Michel Chandelier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/63>

DOI : 10.4000/entrelacs.63

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2005

Pagination : 6-14

ISBN : 978-2-912868-70-1

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Michel Chandelier, « Mécanique de l'imaginaire américain », *Entrelacs* [En ligne], 5 | 2005, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/63> ; DOI : 10.4000/entrelacs.63

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

Mécanique de l'imaginaire américain

Michel Chandelier

D2R2, le robot de Star Wars, réalisé par Georges Lucas.

Terminator réalisé par James Cameron.

- 1 L'observation attentive du cinéma américain des trente dernières années fait apparaître depuis *L'Aventure du Poséidon* de Ronald Neame (1972) une collection significative de films structurés autour du thème mécanique. Ces films ne se bornent pas à reprendre chacun à sa manière un motif fréquent de la littérature et du cinéma. Ils y recourent pour sa capacité à exprimer sur un plan métaphorique l'état, reconsidéré par l'imaginaire, de la société américaine confrontée à une crise d'identité durable engendrée par les mouvements culturels et sociaux des années soixante, la Guerre du Vietnam et la mise en cause des institutions nationales après le *Watergate*.
- 2 Le thème de la machine ne résume pas à lui seul l'impact de cette crise sur les représentations américaines véhiculées par le cinéma. Il apporte sa contribution singulière à un ensemble plus vaste qu'organisent d'autres motifs et que nous avons dénommé « cinéma superlatif »¹ pour rendre compte de la promotion qu'il assure de la démesure et du prodige comme dimensions structurantes du récit autant que de la mise en scène et auxquelles l'illustration de l'histoire nationale et des réalités humaines se trouve subordonnée. Dans la distribution de cet ensemble voisinent parmi beaucoup d'autres des films aussi divers que *La Tour infernale* (1973), *L'Exorciste* (1973), *Halloween* (1978), *Rambo* (1982), *Jusqu'au bout du rêve* (1989) ou *Forrest Gump* (1993) dont la succession articulée dans le temps dessine par-delà leurs différences comme un unique récit évolutif commentant sur un mode métaphorique l'adaptation progressive des Américains à la crise de leurs représentations.
- 3 Dans une autre société, de semblables causes n'auraient sans doute pas produit des effets cinématographiques équivalents. Mais la culture américaine se trouve façonnée depuis la fondation du pays par la religion, la légitimité autant que la vitalité du mythe et la croyance des citoyens en la prédestination et en l'exceptionnalité de leur nation. Ces ingrédients déterminent un système de représentations particulier, sensible par son

idéalisme même et ses certitudes aux démentis que lui inflige l'Histoire et apte à réécrire celle-ci sous une forme imagée pour mieux la faire participer à la geste nationale. En faisant vaciller les repères de la réalité, en instillant un doute sur le projet du pays et le bien-fondé de ses valeurs, les événements des années soixante et soixante-dix engendrent un désarroi qui suscite en retour par un mécanisme compensatoire une forte activité mythologique. Celle-ci rejoue la dérive en changeant les acteurs et le cadre pour lui assigner une signification originale, cohérente avec le catéchisme américain et capable de transmuter événements funestes et évolutions réprouvées en épreuves divines. Aussi le résultat ne doit-il pas être mal interprété. La répétition des films-catastrophe au début des années soixante-dix, par exemple, et leur succès auprès du public ne procèdent pas de la rumination de l'échec, mais bien du dépassement de celui-ci et de la ré-appropriation de l'Histoire par sa réécriture à partir d'un code spécifique, celui forgé par les mythologies nationales.

- 4 Cette ré-appropriation est spécialement prise en charge par le cinéma qui tient aux Etats-Unis une place privilégiée définie par l'Hollywood des origines. À la fois outil d'acculturation et de propagation de l'idéologie et du projet américains, il a reçu une mission qui fonde son caractère spécifique : produire du rêve. Ce destin ne l'engage pas seulement à émerveiller son spectateur, il l'incline aussi à chanter l'Amérique pour reprendre l'expression de Jean-Michel Frodon dans son essai « La Projection nationale »² et à réinterpréter l'Histoire pour lui faire servir au mieux le projet des Etats-Unis. Cette propension stimule dans les films une tournure souvent mythologique tout au long de l'histoire de ce cinéma. Enfin, par l'institution de la star et le recours à la superproduction, celui-ci s'affirme dès l'origine attaché à l'élaboration d'images extraordinaires. Plus tard, sa lutte contre l'essor de la télévision exacerbera l'inclination pour accroître l'écart entre les deux univers audiovisuels.

Affiche de *Mondwest*, réalisé par Michaël Crichton.

- 5 Le thème mécanique trouve sa place dans ce contexte en suivant la même évolution au fil des ans et des films que le courant superlatif à l'intérieur duquel il s'insère. Il subit dans son cheminement des changements d'états successifs qui renseignent sur la dynamique de la crise d'identité guidée par l'Histoire en marche. En effet, la machine n'est pas d'un récit à l'autre enfermée dans le même emploi, ni associée à la même polarité positive ou

négative. En suivant son itinéraire, des mutations s'observent qui ne répondent pas tant au souci de diversifier les dispositifs, qu'à la construction d'un discours. Au-delà, son élection par le cinéma américain de ces décennies éclaire les tensions articulant la crise et la lecture qu'en fait la nation.

États de la Machine

- 6 La trajectoire du thème de la machine dans le cinéma superlatif la conduit en une figure circulaire d'une représentation négative consommée dans la tragédie à son contraire favorisant l'évitement de cette dernière, avant de montrer dans d'autres films encore la restauration de la maîtrise de l'Homme sur elle. Elle dessine aussi en creux une évolution moins linéaire qui conduit la machine d'un état d'objet défaillant à celui d'acteur primordial du récit disputant à l'humain sa domination pour reprendre dans un troisième temps sa juste place.
- 7 Le cinéma américain inaugure le courant superlatif par le film-catastrophe. La machine y tient une place insigne pour traduire une société qui ne domine plus son destin. Qu'il s'agisse du paquebot de *L'Aventure du Poséidon* ou de l'avion de ligne de *747 en Péril* de Jack Smight (1974), chaque film confronte l'Homme à la machine défaillante. Celle-ci ne lui résiste pas encore, mais elle ne lui garantit plus sa sécurité, quand les éléments naturels la soumettent à une épreuve.
- 8 L'étape suivante intervient peu après. Elle impose une figure mécanique dérégulée, gagnant son autonomie et devenant malfaisante comme dans *Mondwest* de Michael Crichton (1973) qui décrit une révolte de robots humanoïdes contre leurs utilisateurs. S'amorce ainsi dans cette production l'anthropomorphisme mécanique qui imprégnera le thème avec récurrence dans les années 80. Les robots esclaves de *Mondwest* n'ont certes pas l'omnipotence, ni les desseins de l'ordinateur « Hal » dans *2001, Odyssée de l'Espace* de Stanley Kubrick (1968). Ils appartiennent plutôt à la famille des exploités conduits par le sort qui leur est fait à se mutiner. Cependant la révolte cantonne la menace dans l'ordre du ponctuel, de l'accidentel. Victimes des jeux des hommes, les robots inversent les rôles. Leur irruption ne marque pas dans le cinéma américain un changement d'état durable de la figure mécanique et de son rapport à l'Humain, mais l'introduction des robots de *Mondwest* fait progresser le discours en constituant la machine en adversaire, en rival même, quand elle ne s'affirmait jusque-là que système en déroute.
- 9 *Duel* de Steven Spielberg réalisé en 1972, mais pour la télévision, marque bien la transition vers l'installation de la figure mécanique dans un emploi d'adversaire personnifié de l'Humain. En gommant la présence d'un conducteur au volant du camion agressif sans l'effacer tout à fait, il maintient un équilibre efficace entre le réalisme et le fantastique qui s'immisce alors à pas comptés dans le cinéma d'outre-Atlantique.
- 10 L'un et l'autre et davantage *Duel* que *Mondwest* ouvrent la voie à une proposition plus extravagante stimulée par le succès en 1973 de *L'Exorciste* de William Friedkin : la déclinaison mécanique du thème diabolique. Les limousines meurtrières de *The Car* d'Elliot Silverstein (1977) et *Christine* de John Carpenter (1983) élèvent la machine au degré ultime de son pouvoir en lui conférant non plus seulement une autonomie, mais une faculté surnaturelle que les récits filmiques suggèrent d'essence démoniaque. Il n'est plus alors question d'un jeu brutal et primitif destiné comme dans *Duel* à contraindre le héros au surpassement, mais du parcours de destruction d'un emblème industriel de la

société américaine stigmatisé comme possédé. Il est intéressant à noter qu'à l'instar de ce qui vaut pour la pré-adolescente de *L'Exorciste*, la diabolisation de l'automobile affecte une catégorie de l'univers culturel américain réputée auparavant sans subordination à la malveillance. L'opération mythologique vise donc à souligner la détérioration de cet univers et non à révéler une nature négative auparavant insoupçonnée.

Duel, réalisé par Steven Spielberg.

- 11 Le glissement vers le fantastique accuse une dégradation de la représentation et insinue l'accentuation du malaise. Jusqu'à là, les écarts de la machine se manifestent à partir de ses propriétés physiques. Même retournée contre son auteur, elle reste une mécanique. En se laissant contaminer par le registre fantastique, elle change d'identité et cesse d'être maîtrisable, une reprise en main par l'Homme s'affirmant plus hypothétique dans cette nouvelle donne. La dérive avoue aussi une fuite dans l'imaginaire sous la pression des événements.
- 12 Les véhicules de *The Car* et *Christine* introduisent la représentation d'une machine apparentée au monstrueux, représentation qui s'affirme ailleurs dans *Alien* de Ridley Scott (1979) avec l'extraterrestre métallique acharné à exterminer les membres du vaisseau spatial, évacuant ainsi la composante humaine d'un univers déjà dominé dans ce film par le mécanique. Cousin du « Hal » de 2001, *Odyssée de l'Espace*, l'ordinateur « Joshua » de *Wargames*, un film réalisé par John Badham en 1985, participe de la même orientation. Une machine évoluée s'emploie à précipiter l'Humanité dans le chaos d'un conflit thermonucléaire global. Mais, par l'astuce du jeune héros, le pire sera évité et la machine, domptée, retrouvera sa destinée fonctionnelle.
- 13 Dans ces deux films, la monstruosité de la figure résulte autant de son apparence que de son comportement ou de son projet. Avec la monstruosité, l'itinéraire de la machine amorce un repli. Après le sommet atteint en la diabolisant, elle se rabaisse au niveau de

l'Homme. La métamorphose infiltre dans la représentation de la machine une notion d'altérité plus ou moins inconciliable. En fait, ces nouveaux avatars en annoncent un autre. D'objet à l'origine, la machine s'élève peu à peu au rang de sujet et bientôt à celui d'un autre soi-même.

- 14 Ainsi la dénomination par un prénom de l'ordinateur dans le film de John Badham n'est pas insignifiante. Outre que « Joshua » se révèle être celui du fils défunt de l'inventeur, instillant l'idée que l'ordinateur en assure la survivance mécanique et que son comportement constitue une révolte contre le père, l'anthropomorphisme qu'il met en évidence, comme le prénom Christine dans le film de John Carpenter, introduisent la nouvelle perspective offerte à la machine par le cinéma américain au milieu des années 80 : l'humanisation. Elle n'implique pas encore un changement de polarité du thème mécanique, mais le prépare.
- 15 Si, dans *Alien*, se trouve démasqué sous son enveloppe humaine insoupçonnable un androïde programmé pour empêcher l'équipage du « Nostromo » de détruire l'intrus extraterrestre introduit à bord, au contraire, dans *Star Wars* de George Lucas en 1977, des robots dont l'identité mécanique ne fait aucun doute, s'affirment doués de sentiments et soutiennent avec fidélité les humains. Ces orientations contradictoires en apparence révèlent en réalité un développement supplémentaire à l'œuvre. Au Terminator invincible de James Cameron (1984) qui sème la mort sur son passage s'opposent les « répliquants » de *Blade Runner* de Ridley Scott (1981) aspirant à l'humanité ou le *Robocop* de Paul Verhoeven (1985), un policier robotisé par des scientifiques après son assassinat, qui lutte pour retrouver son identité humaine. La synthèse entre ces deux voies de l'androïde bien ou malveillant s'opère en 1990 dans *Terminator 2- Le Jugement Dernier*, également dû à James Cameron, par la conversion du robot assassin en protecteur.
- 16 La démarche d'assimilation de la machine à l'Humain prélude à l'inversion du mouvement qui avait conduit la première à sortir de son rôle, pour la ramener à son état initial d'assesseur efficace et docile. Sur ce parcours balisé dessinant un aller-retour, *Robocop* tient une place- charnière. Il constitue en effet une réponse aux mutations humaines de la machine en proposant l'avatar inverse. Par l'expérience d'une mutation mécanique qui ne parvient pas à l'annihiler, son héros marque les limites de l'empire de la machine, en même temps qu'il s'approprie par ce détour sa puissance, l'étape préfigurant le retour encore à venir à la normale.
- 17 L'évolution s'identifie sans ambiguïté en 1987 dans *Miracle sur la 8e Rue* de Matthew Robbins, une production Spielberg, qui montre d'aimables robots extraterrestres venir au secours de personnes âgées menacées d'expulsion et retrouver au passage leur utilité essentielle en réparant dans l'immeuble les appareils et systèmes en dysfonctionnement. Leur action met en évidence une opposition entre deux types de machine et deux états de la figure mécanique dont le premier est une référence à l'amont du courant, quand la machine était défaillante, un état dont le cinéma met en scène l'éviction.
- 18 Ce changement est amplifié par l'élection de Ronald Reagan à la présidence des Etats-Unis, qui imprime aux représentations nationales une nouvelle orientation en sonnant la fin de la contrition. Les films qui suivent, vont relayer le mouvement en propageant l'idée d'une machine reprise en main par l'Homme.
- 19 Déjà, en 1978, Richard Donner montre son Superman se dépenser pour épargner la catastrophe tour à tour à un avion, un hélicoptère et un train. En introduisant un humain doté de capacités superlatives, son film se fait le héraut d'une Amérique lassée de

s'abîmer dans la pénitence et de ressasser son échec. Mais il est cependant nécessaire de passer par le détour mythologique de la surhumanité, car l'évolution du discours s'opère à l'intérieur du système de règles mis en place par le cinéma. Pour s'opposer à la puissance de la machine, un adversaire humain extraordinaire doit être convoqué.

- 20 Il faut attendre 1983 pour une réintroduction du réalisme avec *L'Etoffe des Héros* de Philip Kaufmann qui, en relatant l'histoire des cosmonautes du programme « Mercury », organise son récit à partir d'une tension entre l'Homme du réel et la machine, la capacité du premier à maîtriser la seconde, à repousser ses limites. Dans ce qui se présente comme un face à face indécis, échecs et succès humains alternent, même si l'épopée glorifie l'entreprise américaine et lui permet d'atteindre ses objectifs, indiquant ainsi de quel côté penche désormais le fléau de la balance.
- 21 C'est à peu près à la même époque qu'émerge une série de films structurés autour du thème de la machine à remonter le temps. Le principe suggère la restauration de la capacité humaine à dominer la machine, en la créant déjà, en l'utilisant ensuite pour réussir des opérations inédites, impossibles dans la réalité. Bien sûr, des échecs ou des effets indésirables surviennent, preuves que l'étape reste transitoire. Mais l'avancée est autant réelle que dénuée de gratuité. Elle sert en effet le plus souvent à corriger un passé imparfait et donc à modifier à partir de cette intervention le cours de l'Histoire. Dans *Retour vers le Futur* de Robert Zemeckis (1985), la machine, en modifiant l'issue d'un acte fondateur, permet au héros de redéfinir la trajectoire sociale de ses ascendants directs en en faisant des dominants et des nantis. La machine à remonter le temps montre comment l'Amérique domine la crise de ses représentations et en tire au bout du compte avantage par un nouveau progrès, en même temps qu'elle prétend effacer par ce biais imaginaire les événements à l'origine de ses déconvenues.
- 22 Mais la rivalité persiste en potentialité. Pour rétablir l'ordre normal des relations, une élimination définitive de la machine concurrente de l'Homme s'impose. *Terminator-2-le Jugement Dernier* en assure la visualisation. Le robot pourtant bienveillant préfère pour éviter tout risque ultérieur de re-programmation s'immerger dans un bain de métal en fusion, mettant par là un point final à la dérive. La radicalité de l'opération manifeste la hâte du cinéma américain à écourter désormais cet itinéraire de transformations successives.
- 23 Si, dans *L'Etoffe des Héros*, l'un des vols du programme « Mercury » s'achève en tragédie, *Apollo 13* de Ron Howard (1985) choisit de relater une catastrophe évitée. L'engin spatial qui, par son dysfonctionnement, menace la vie des astronautes, se voit finalement dompté grâce à l'ingéniosité de ceux-ci et à l'aide des équipes au sol. Le scénario du film de Philip Kaufman admettait la représentation de l'échec et de la tragédie, celui de Ron Howard rejette l'alternance aléatoire des revers et des succès qui reconnaît le caractère hasardeux d'une réalité sur laquelle la domination américaine n'est que partielle. En se concentrant sur la mésaventure d'Apollo 13, il signifie un renversement de tendance. La catastrophe annoncée se convertit en un triomphal sauvetage démontrant à la fois l'aptitude retrouvée des Américains à conjurer le sort et, par la détermination manifestée à faire aboutir ce dessein, le caractère irréversible du changement d'état. La confiance est restaurée ; les Américains maîtrisent de nouveau leurs œuvres. L'évolution de la représentation pourrait s'achever là, sur une démonstration de la reconquête par l'Homme de son ascendant sur la machine. Mais à l'issue de cet itinéraire mythologique, l'identité de celle-ci a changé. Adversaire, puis personnage, elle ne peut plus sortir de scène sur le simple renversement d'un rapport de domination. Une ultime étape est

nécessaire. Le cinéma doit montrer la réconciliation du couple. C'est le dessein assigné à *Deep Impact* de Mimi Leder (1998) avec son vaisseau spatial baptisé « Le Messie » qui, entre les mains d'astronautes décidés en dernier recours à se sacrifier, parviendra à sauver le monde, et les Etats-Unis en particulier de la menace de destruction qu'un astéroïde de très grandes dimensions fait peser sur eux. Cependant la destinée du couple Homme / machine n'est pas aussi éphémère. Son existence se perpétue dans le même film par le duo formé par un adolescent et une moto qui réussissent ensemble grâce à la vitesse de l'engin à échapper à la mort.

Le Sens du Thème

- 24 Si la mythologie cinématographique de la crise d'identité américaine des dernières décennies ne se structure pas seulement autour de la machine, l'élection de celle-ci contribue à éclairer le sens de cette dépression. Mais la compréhension du thème ne doit pas être littérale. Il ne s'agit pas ici d'une interrogation sur la mécanisation de la société, ni d'une inquiétude relative au risque de voir avec le progrès technique la machine se substituer à l'homme dans la prise de décisions, comme *Wargames* ou *Terminator* pourraient le laisser attendre. La raison profonde de la diffusion du thème est ailleurs. Elle renseigne en effet moins sur le sens de cette crise que sur ce que les Américains ont choisi d'en entendre et sur les stratégies mises en œuvre par leur imaginaire pour l'appivoiser en racontant son histoire. La promotion de la machine s'explique par une opération de condensation. Elle n'apparaît pas pour se représenter elle-même, mais comme une allégorie du rapport complexe des Américains au monde qu'ils ont créé.
- 25 Le thème mécanique résume l'entreprise globale de l'Amérique, son action pour se développer et s'imposer au monde. Cet essor se voit contrarié à la fin des années soixante-dix par une vive contestation intérieure, l'échec d'un engagement ultramarin devenu majeur, ainsi qu'une crise institutionnelle. L'irruption d'une machine défaillante ou qui se rebiffe, traduit l'ébranlement qui s'ensuit et l'œuvre qui échappe au contrôle de son créateur. Le moteur de l'entreprise Amérique se grippe et ne permet plus de faire face aux objectifs déterminés. C'est ce qu'insinuent le paquebot renversé de *L'Aventure du Poséidon* ou l'androïde d'*Alien* en mettant en danger ses passagers ou en s'opposant à ceux-là mêmes qui l'ont élaboré. La voie empruntée met en évidence un imaginaire qui, dans sa représentation de la dépression américaine, induit une séparation entre le sujet et son acte, entre l'Homme et la machine, comme s'il tenait à exonérer le premier de ce que son action a engendré. C'est l'œuvre qui se révèle malfaisante, pas l'Homme. Même si des personnages se trouvent stigmatisés et d'ailleurs punis par suite, la remise en cause à l'échelle de la société et à la lumière des faits n'intervient jamais, comme le confirme dans nombre d'autres films le recours à la figure diabolique ou au monstrueux. L'explication pratique la diversion et réécrit le conflit après en avoir simplifié et travesti la substance. Derrière l'œuvre qui échappe au contrôle, c'est le vacillement de l'idéal autant que celui de la puissance qui se lisent.
- 26 Dans ce dispositif d'une mécanique qui échappe à son créateur, ainsi que l'expose *Terminator 2-Le Jugement Dernier* à travers la peinture d'un futur régi par des machines après que d'autres eurent déclenché un conflit nucléaire mondial dévastateur, se discerne le *mea culpa* américain devant les tentations nationales prométhéennes. Comme le projet immobilier ambitieux dans *La Tour Infernale* de John Guillermin, la machine reflète la leçon que les Etats-Unis tirent de leur crise d'identité en éludant les faits à l'origine de

celle-ci et leur analyse pour ne retenir que le malaise qu'ils leur laissent, une leçon influencée par la conviction qu'ils ont de leur exceptionnalité. C'est elle qui résonne dans la dérive prométhéenne signifiée par la machine adversaire ou démissionnaire, métaphore d'une punition des ambitions nationales.

- 27 Le thème mécanique sert encore à formaliser une autre opposition entre matérialisme et spiritualisme. Depuis sa victoire sur les forces de l'axe en 1945, l'Amérique s'est investie dans l'édification de sa domination économique sur le monde et, à l'intérieur de ses frontières, d'une société d'abondance. Ces desseins sont l'objet de remise en cause par les mouvements sociaux de la fin des années soixante qui s'en prennent également aux institutions américaines et à l'Histoire du pays, bousculant les repères d'une population jusque-là travaillée par de puissantes convictions. Désorientée, elle ne s'abandonne pas pour autant au désenchantement. Elle cherche au contraire assez vite à compenser la dépression en stimulant, d'une part, dans la société, la religiosité qui constitue déjà l'un des fondements de la nation, d'autre part, à travers le cinéma, une production imaginaire qui articulera son discours autour de l'opposition croyance/incroyance. L'orientation structurée par le fantastique et l'extraordinaire traduit les aspirations d'une Amérique qui cherche à croire à nouveau, mais ne peut reconstruire cette croyance qu'en se détournant dans un premier temps des réalités disqualifiées, en pratiquant une rupture symbolique avec son état antérieur, prenant son contre-pied au moyen des représentations qu'elle active alors. Par les postulats qu'il impose, l'irrationnel va battre en brèche le matérialisme dominant et offrir un ordre explicatif acceptable et finalement rassurant. Un ordre capable de réanimer les idéaux nationaux que ce cinéma travaille à réhabiliter en les figurant à travers la représentation d'hypothèses extrêmes. Expression condensée du matérialisme américain, la machine participe bien sûr à ce mouvement d'ensemble qui l'annexe à son système de valeurs et à sa vision du monde par la métamorphose monstrueuse ou, plus tard, merveilleuse, avant de la réintégrer dans son état originel, quand le malaise s'estompe.
- 28 La présence récurrente du thème mécanique dans le cinéma américain des trente dernières années contribue à façonner le discours des Etats-Unis sur la crise de leurs représentations. La démarche est favorisée par une culture spécifique et une institution hollywoodienne adaptée à la relayer. A l'intérieur du courant cinématographique qui se dessine alors, la machine intervient à côté d'autres thèmes et subit dans la succession de ses apparitions une série de changements d'état éclairant l'évolution des significations qui lui sont associées au fil des ans et, au-delà, l'imaginaire de la crise d'identité américaine.
- 29 Dans cette dynamique qui peut être analysée comme une phase de réalimentation des mythologies nationales, la machine condense en elle la remise en question du matérialisme induit par l'essor économique du pays, la culpabilité devant sa volonté de puissance et le sentiment d'une perte de maîtrise de ses œuvres. En même temps, la mise en avant du thème et sa réhabilitation observable dans les années les plus récentes suggèrent une autre analyse. La machine s'y révèle comme l'allégorie du moteur qui anime la nation américaine, un moteur alimenté aux croyances et aspirations d'un pays un temps malmené par l'Histoire et par les contradictions dans la confrontation des réalités à l'idéal. Par le parcours cinématographique qu'il trace alors, c'est à la reconstitution progressive de ce dernier qu'il s'emploie.

NOTES

1. Michel Chandelier, *Deus Ex Machina. Le Cinéma Superlatif Américain (États-Unis: 1972-1995)*, thèse de doctorat sous la direction de Georges Mailhos et Guy Chapouillié à l'Université de Toulouse Le Mirail le 16 janvier 1998.
 2. Jean-Michel Frodon, *La Projection Nationale*, Éditions Odile Jacob, Collection Le Champ Médilogique. Paris, 1998.
-

INDEX

Mots-clés : entrelacs, Cinéma américain, Hollywood

AUTEUR

MICHEL CHANDELIER

Administrateur du CIAM, membre du Lara, Université Toulouse II