



HAL
open science

”L’inventivité au cinéma : les écrans au service des pouvoirs dans le paysage globalisé”, Le Dossier : L’inventivité. Aspects de sciences juridique et politique, Actes du colloque de Clermont-Ferrand du 30 mars 2017, textes réunis par R. Maurel, La Revue du Centre Michel de l’Hospital [édition électronique], 2018, n° 14, pp. 59-70

Thomas Richard

► **To cite this version:**

Thomas Richard. ”L’inventivité au cinéma : les écrans au service des pouvoirs dans le paysage globalisé”, Le Dossier : L’inventivité. Aspects de sciences juridique et politique, Actes du colloque de Clermont-Ferrand du 30 mars 2017, textes réunis par R. Maurel, La Revue du Centre Michel de l’Hospital [édition électronique], 2018, n° 14, pp. 59-70. La Revue du Centre Michel de l’Hospital - édition électronique, 2018, n° 14, pp. 59-70. hal-01830168

HAL Id: hal-01830168

<https://uca.hal.science/hal-01830168>

Submitted on 1 Oct 2019

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

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

L'INVENTIVITE AU CINEMA : LES ECRANS AU SERVICE DES POUVOIRS DANS LE PAYSAGE GLOBALISE

Thomas **RICHARD**,

docteur en science politique, chercheur associé,

Université Clermont Auvergne, Centre Michel de l'Hospital EA 4232, F-63000 Clermont-Ferrand, France

L'objet de cette étude est de se pencher sur la façon dont le paysage cinématographique s'est renouvelé au cours des années 2000 et suivantes, avec l'apparition d'un nouveau genre de cinéma d'action et de guerre, passant assez largement inaperçu auprès des instances de la critique et des festivals.

Au cours de ces années, correspondant au développement de la globalisation culturelle, ont en effet été produits un nombre conséquent de films à grand spectacle et à visée nationale, en lien avec les orientations des gouvernements en place à ce moment, dans un but de justification, et d'appui de leur politique. Si certaines nouvelles puissances sont assez attendues, bénéficiant en outre d'une forte tradition cinématographique, telles la Russie, la Chine, la Thaïlande ou la Turquie, ce cinéma prend aussi son essor dans des territoires jusque-là assez à l'écart des circuits de production filmique, comme les républiques d'Asie Centrale que sont le Kazakhstan ou la Kirghizie, ou l'Estonie.

Surtout, ces cinémas ne sont plus uniquement destinés à un public local, qui irait voir les grands héros de son histoire, comme cela se fait dans certains de ces pays depuis des décennies, la Turquie ayant à cet égard, par exemple, une longue tradition¹. Si ce public local est toujours au cœur de la cible des producteurs et réalisateurs, le phénomène nouveau est que ces films sont largement aussi destinés à l'exportation, pour un public qui dépasse largement les diasporas des pays concernés, et rend ce cinéma susceptible d'une double lecture. Si, au public local, ils apparaissent comme des épopées nationales², ils sont fréquemment vendus comme des films d'action à un public international moins au fait des subtilités des histoires locales, mais qui se trouve ainsi néanmoins exposé à ces grands récits.

Corollaire de cette orientation vers un public plus large, l'esthétique de ces cinémas a été profondément modifiée, et tend vers une forme de métissage entre les traditions cinématographiques locales, dont les aspects les plus caractéristiques ont été gommés, et les recherches esthétiques qui ont cours dans les cinémas d'action les plus populaires au niveau international, à savoir le cinéma hollywoodien et celui issu des écoles de Hong-Kong³. Ce faisant, c'est un cinéma richement doté, et pourtant peu critiqué, qui s'est imposé parmi les ressources offertes aux spectateurs, offrant ainsi une vitrine de leur politique aux pays commanditaires, mais une vitrine qui, par son métissage et les transformations de son esthétique, se distingue fortement des cinémas de propagande des décennies précédentes⁴. Ces pays et gouvernements se donnent des outils en vue de proposer une vision de leur histoire dans une dynamique de réappropriation, et dans certains cas de réécriture de leur passé, tout en espérant opérer, au moins pour les plus influents d'entre eux, un travail de *soft power*⁵ auprès de leurs spectateurs.

Pour en comprendre les dynamiques, nous étudierons d'abord l'émergence et les ressorts de ce cinéma de justification, avant de nous pencher sur le travail de prise de parole qui est à l'œuvre à travers lui, sur le mode des *subaltern studies*⁶ (Spivak 1988), et de voir de quelle façon ce cinéma participe de la recomposition du paysage politique.

I. ÉMERGENCE ET ENJEUX DU CINEMA DE JUSTIFICATION

Ce type de cinéma s'inscrit dans une dynamique commerciale à part des circuits les plus classiques que sont les festivals et les sorties cinématographiques mondiales. S'il arrive que certains films, réalisés par des cinéastes prestigieux comme Fiodor Bondartchouk (*Stalingrad* 2013)⁷ (Kostetskaya 2016), ou Kang Je-Gyu (*Far away, les soldats de l'espoir* 2011) bénéficient d'une sortie cinéma et de critiques dans la presse hors de leur propre pays, le phénomène reste relativement rare, et, ces films n'étant pas réellement destinés au public des grands festivals, plutôt orienté sur les œuvres d'art et d'essai. L'essentiel de leur pénétration hors de leur pays d'origines et de quelques territoires où ces cinémas peuvent avoir traditionnellement une place (l'Asie du Sud-Est pour la Thaïlande, l'Asie centrale pour le cinéma russe), se fait par le biais de la vente sur

¹ ROBINS, Kevin, et Asu AKSOY, "Deep nation: the national question and Turkish cinema culture". *Cinema and nation* (2000): 203-21. Dönmez-Colin, Gönül. *Turkish cinema: identity, distance and belonging*. Reaktion Books, 2008.

² KARANFIL, Gökçen. "Becoming Undone: Contesting Nationalisms in Contemporary Turkish Popular Cinema." *National Identities* 8.1 (2006): 61-75. DUNLOP, John B. *The faces of contemporary Russian nationalism*. Princeton University Press, 2014.

³ MARTEL, Frédéric. *Mainstream*. Flammarion, 2010. COWEN, Tyler. *Creative destruction: How globalization is changing the world's cultures*. Princeton University Press, 2009. HIGBEE, Will, et Song Hwee LIM. "Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies." *Transnational Cinemas* 1.1 (2010): 7-21.

⁴ CLARK, Toby. *Art and propaganda in the twentieth century: the political image in the age of mass culture*. New York, NY: Harry N. Abrams, 1997.

⁵ NYE, Joseph S. *Soft power: The means to success in world politics*. PublicAffairs, 2004.

⁶ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?" *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea* (1988): 21-78.

⁷ KOSTETSKAYA, Anastasia. "Stalingrad re-imagined as mythical chronotope: Fedor Bondarchuk's Stalingrad in IMAX 3D." *Studies in Russian and Soviet Cinema* 10.1 (2016): 47-61.

Internet et l'édition de DVD, y compris pour des œuvres à très grand spectacle, dont le budget se compte en dizaines de millions de dollars, et pour des réalisateurs reconnus.

Le média qu'est le DVD, qui offre la possibilité de reproduire une œuvre à bas coût, et en limitant les frais du fait de la possibilité d'ajout de pistes de sous-titres à la demande sur les fichiers, est très lié à ce cinéma, qui émerge progressivement à la suite de la généralisation de ce nouveau support, à partir de la fin des années 90 ; Il voit son audience renforcée par la diffusion de l'Internet et du haut débit dans les décennies qui suivent, qu'il s'agisse de copies virtuelles légales, ou, très souvent, illégales, l'enjeu national et identitaire primant dans la diffusion internationale souvent sur la recherche de profit lors de la vente (Pang 2007, Yar 2005)⁸. Dans certains cas, en particulier pour les firmes de productions russes (Lenfilm, Star Media, Mosfilm...), il arrive que ce soit ces firmes elles-mêmes qui mettent à disposition une partie de leur catalogue en haute qualité sur la toile afin d'attirer un large public, et ce avec la bénédiction des pouvoirs concernés, d'autant plus s'il s'agit de films entrant dans leur lecture de l'Histoire et des identités. Ceci sans compter des *uploads* sur Internet réalisés par des acteurs privés, proprement militants, qui considèrent ces films comme importants à faire connaître pour leurs opinions, sans que de telles violations de copyright ne semblent particulièrement gêner les firmes productrices, habituées à de tels piratages, et qui ne réagissent, parfois, que fort tardivement, et sans grande efficacité. Les cinémas de ce type venus de Russie, de Turquie, ou, pour les séries, du Liban, jouissent ainsi d'une forme d'impunité dans leur présence illégale sur Internet⁹.

L'usage du DVD est en outre amplifié par le choix fait dans certains pays, en particulier pour ces films, de les diffuser sans zonage (code 0 ou 9)¹⁰ ou avec un zonage multiple, ce qui permet de les diffuser d'autant plus largement à travers le monde, une pratique en particulier illustrée par la Chine, la Corée du Sud et l'Inde, afin, à la fois de faciliter l'accès au cinéma national pour les membres des diasporas, et, de plus en plus, dans le but d'atteindre d'autres publics. Ce faisant, à la différence des films ou du théâtre de propagande, les réseaux militants sont secondaires dans la diffusion de ces films¹¹, qui s'adressent au public le plus large, le message politique, au moins à l'étranger, n'étant pas mis en avant, mais utilisé comme un sous-texte que le film fait passer à travers le divertissement.

Une autre avancée technique a permis cette efflorescence, celle de la diffusion accrue et de la baisse des coûts des effets spéciaux informatiques¹². Des films de ce type, à grand spectacle, nécessitaient auparavant des sommes colossales et l'engagement de figurants en très grand nombre dans les décennies précédentes, rendant de telles œuvres assez rares et uniquement accessibles à quelques pays comme l'URSS, la Libye ou l'Irak avec les deux grandes fresques de Moustapha Akkad (*Le Message* 1976 et *Le Lion du Désert* 1981) ou le film *Qadisyya* de Salah Abou Seif (1981). À partir des années 2000, et de plus en plus, il devient possible d'utiliser de façon de plus en plus courante des effets spéciaux numériques, avec des outils dont la qualité accrue, surtout pour des films au budget assez conséquent, permet de rivaliser avec les grandes productions américaines, européennes, ou asiatiques, le côté artisanal des premières années tendant à disparaître. Ce faisant, c'est aussi une contrainte financière moindre qui pèse sur la production, qui permet de multiplier ces films.

À ceci s'ajoute dans certains pays, en particulier, en Europe de l'Est, le développement de nouvelles équipes de tournage, entraînées aux techniques modernes par leur participation à des tournages de films ouest-européens et américains, une bonne partie de ces productions étant délocalisée pour réduire les coûts¹³. Cela met à disposition des réalisateurs locaux, en sus de l'expérience parfois ancienne de ces pays dans le domaine cinématographique, des professionnels compétents, et une connaissance des réseaux du cinéma, permettant si besoin de faire participer acteurs et réalisateurs occidentaux à des réalisations locales.

Le mouvement en lui-même semble prendre ses origines dans l'ancien espace soviétique et en Chine. Plusieurs raisons permettent d'expliquer ce phénomène. Dans les deux cas, la diffusion d'un nouveau cinéma peut s'appuyer sur des structures cinématographiques bien implantées et entraînées à la mise en scène de films à grand spectacle¹⁴, qu'il s'agisse des anciennes productions soviétiques, très dispendieuses (7h30 de film et des milliers de figurants mobilisés pour la fresque *Libération* de Youri Ozerov entre 1969 et 1971), ou du cinéma chinois, développé à partir des studios de Chine Populaire

⁸ PANG, Laikwan. *Cultural Control and Globalization in Asia: Copyright, piracy and cinema*. Routledge, 2007. YAR, Majid. "The Global 'epidemic' of movie 'piracy': crime-wave or social construction?" *Media, Culture & Society* 27.5 (2005): 677-696.

⁹ MATTELART, Tristan. "Audio-visual piracy: towards a study of the underground networks of cultural globalization." *Global Media and Communication* 5.3 (2009): 308-326. LOBATO, Ramon. "The six faces of piracy: Global media distribution from below." *The business of entertainment* 1 (2008): 15-36.

¹⁰ Afin de gérer les droits et la commercialisation des films, le monde a été divisé en grandes zones avec un code chiffré (1 pour l'Amérique du Nord, 2 pour l'Europe et le Moyen-Orient, etc.) Ce codage rend les DVD illisibles pour les lecteurs hors de la zone pour laquelle ils ont été produits, sauf dans le cas des disques compatibles toutes zones comme ici HU, Brian. "Closed Borders and Open Secrets: Regional Lockout, the Film Industry, and Code-Free DVD Players." *Mediascape* 1.2 (2006): 1.

¹¹ DEVAINE, Louise. "Genèse des théâtres de banlieue rouge et paradoxes du communisme municipal." *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1 (2017): 55-69. HIMELSTEIN, Morgan Y. "Drama was a weapon: the left-wing theatre in New York, 1929-1941." (1964).

¹² FARCHY, Joëlle. "Les industries culturelles à l'heure de la numérisation." *Esprit* 5 (2006): 142-153. CHANTEPIE, Philippe. "Révolution (s) numérique (s) des industries culturelles." *Annales des Mines-Réalités Industrielles*. No. 4. ESKA, 2010.

¹³ AUGROS, Joël. "Glocalisation, runaway et local production." *Questions de communication* (2008): 225-238. JÄCKEL, Anne. "Cultural cooperation in Europe: the case of British and French cinematographic co-productions with Central and Eastern Europe." *Media, Culture & Society* 19.1 (1997): 111-120.

¹⁴ DRIEU Cloé, éd., *Écrans d'Orient, Propagande, innovation et résistance dans les cinémas de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945)*, Karthala IISMM 2015.

et surtout de Hong-Kong, qui a développé, depuis les années 60, une esthétique propre très largement diffusée¹⁵. Parallèlement, il s'agit de deux puissances qui, à partir des années 2000, disposent des ressources nécessaires pour développer cette industrie. Du point de vue géopolitique, ces pays sont en quête de reconnaissance, qu'il s'agisse de leur rôle dans les guerres passées, ou de revendications actuelles, et porteuses toutes deux d'un nationalisme blessé¹⁶. En conséquence, Chine et Russie vont peu à peu s'imposer comme de grands producteurs de films de guerre, en particulier en ce qui concerne leur rôle lors du dernier conflit mondial, depuis *L'Etoile* (Lebedev 2002) jusqu'à aujourd'hui pour la seconde, la première produisant pas moins de trois films depuis 2008 sur le massacre de Nankin (*City of life and death* Lu Chuan 2009, *Les orphelins de Huang Shi* Spottiswoode 2008, *The Flowers of War* Zhang Yimou 2011).

À partir de ces pôles s'est développé un mouvement d'autres pays emboîtant le pas à la Chine et à la Russie dans la constitution d'un cinéma de justification, du fait du partage de problématiques communes, et ce quand bien même il s'agit dans certains cas de pays profondément méfiants à l'égard de ces deux puissances. C'est le cas en Asie Centrale, avec le développement d'un cinéma nationaliste kazakh (*Nomad* Bodrov 2005) ou kirghize (*Kurmanjan Dakta* Sadyk Sher-Niyaz 2014)¹⁷, et estonien (*Detesembrikuunus* Kase 2008), letton (*La bataille de la Baltique* Grauba 2007) ou lituanien (*Tadas Blinda Pradzia* Ulvydas 2011)¹⁸. En Europe, ils sont rejoints par la Pologne (*La bataille de Varsovie* Hoffman 2011), et *La bataille de Westerplatte* Chochlew 2013)¹⁹. En Asie du Sud-Est, ce mouvement est illustré par la Thaïlande, qui tourne durant cette période un certain nombre d'épopées historiques, en particulier autour du roi Naresuan de 2007 à 2016 (Yukol), des guerriers de *Bang-Rajan* (Jitnukul, 2000 et 2010), ou de la princesse *Suryothai* (Yukol 2001)²⁰. Le Vietnam est aussi présent, avec l'apparition de films de guerre contemporains sur les guerres contre la France et les États-Unis (*The Rebel* Nguyen 2007, *The Legend Makers* Bui Tuan Dung 2013)²¹. Enfin, la Turquie n'est pas en reste, en produisant de nouveaux films sur la bataille de Gallipoli (*Gallipoli, la bataille des Dardanelles*, Uzun 2013, *Canakkale 1915* Sezgin 2012, *Canakkale Cocuklari* Cetin 2012), ou sur la prise d'Istanbul (*Fetih 1453* Aksoy 2012, Tamdogan 2013, Gulcur 2014)²².

Hors les effets éventuels des anniversaires de grands événements comme en Turquie, ce qui relie ces territoires parfois très éloignés et dans certains cas adversaires, c'est avant tout une commune inquiétude. Pour des raisons diverses, durant cette période, il s'agit de pays qui ont eu les moyens et éprouvé la nécessité de réaffirmer leur identité face à des menaces perçues de dislocation intérieure, ou face à une concurrence géopolitique, et, au-delà, de faire entendre leur voix²³. C'est ainsi que se retrouvent côte à côte les pays baltes, alors inquiets de la nouvelle puissance russe, et cherchant à attirer l'attention de l'Union Européenne et de l'OTAN, une problématique partagée avec la Pologne, et la Thaïlande, qui fait face à une vie politique particulièrement troublée, marquée par les interventions de l'armée, les coups d'État, une certaine précarité de son environnement international, et des incertitudes face à l'avenir de la monarchie, garante de l'unité de la nation. Dans le cas des pays d'Asie Centrale, la nécessité est plus d'affirmer la légitimité nationale face à la puissance russe, tout en soulignant ce qui fait cette identité, dans des pays fortement métissés de populations slaves, et de proposer une vision locale de l'Islam, face aux enjeux politiques de cette religion. Dans le cas turc, l'enjeu est de diffuser le discours néo-ottoman, très nationaliste, du pouvoir de l'AKP, tout en transformant certains éléments du grand récit historique de la République kémaliste pour les faire mieux correspondre aux orientations politiques de l'heure²⁴.

En tant que tels, ces films ne sont pas à proprement parler en rupture avec la période précédente, ils marquent une transformation, manifestée par le travail de réécriture qui caractérise certains d'entre eux. En effet, ces films sont pour une part non négligeable constitués de suite ou de remakes de films plus anciens. Le Vietnam n'a ainsi par attendu les années 2000 pour filmer ses guerres, mais cette période correspond à un retravail conséquent par rapport aux titres des années 60 et 70, avec une esthétique différente²⁵. Le cas est le même pour la Chine, qui a une longue tradition de cinéma de guerre, en particulier contre le Japon, mais qui revient sur des épisodes déjà largement connus et filmés de l'Histoire de l'Armée Populaire de Libération ou de la fondation de la République (*1911* Zhang Li 2011, *L'offensive des cent régiments* Haiqiang 2015)²⁶. En Russie, c'est le remake moderne d'un classique du cinéma soviétique *The dawns are quiet here* (Rostotsky) de

¹⁵ BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular cinema and the art of entertainment*. Harvard University Press, 2000. CHU, Yingchi. *Hong Kong cinema: Coloniser, motherland and self*. Routledge, 2003.

¹⁶ CALLAHAN, William A. "History, identity, and security: Producing and consuming nationalism in China." *Critical Asian Studies* 38.2 (2006): 179-208. LARUELLE, Marlène, ed. *Russian nationalism and the national reassertion of Russia*. Routledge, 2009.

¹⁷ GRENIER, Pascal. "FFM—Cinemas d'Asie : Images de l'altérité." *Séquences : La revue de cinéma* 293 (2014): 14-15. BLAKKISRUUD, Helge. "Female Heroes in a Man's World: The Construction of Female Heroes in Kyrgyzstan's Symbolic Nation-building." *Demokratizatsiya: The Journal of Post-Soviet Democratization* 25.2 (2017): 113-135.

¹⁸ NÄRIPEA, Eva. "From nation-scape to nation-state: reconfiguring filmic space in post-soviet Estonian cinema." *Acta Academiae Artium Vilnensis* 56 (2010). MAZIERSKA, Ewa. "Post-communist Estonian cinema as transnational cinema." *Kinokultura: New Russian Cinema* (2010).

¹⁹ MAZIERSKA, Ewa Hanna. "At War: Polish-Russian Relations in Recent Polish Films." *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film: Screen as Battlefield* (2016): 41. HJORT, Mette, et Scott MACKENZIE, eds. *Cinema and nation*. Psychology Press, 2000.

²⁰ JIRATTIKORN, Amporn. "Suriyothai: hybridizing Thai national identity through film." *Inter-Asia Cultural Studies* 4.2 (2003): 296-308. KNEE, Adam. "Suriyothai becomes legend: national identity as global currency." *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film* (2008): 123-137.

²¹ HAMILTON, Annette. "Renovated: Gender and Cinema in Contemporary Vietnam." *Visual Anthropology* 22.2-3 (2009): 141-154.

²² TAMDOGAN, Işık. "Usages publics du passé." (2013) <<https://dipnot.hypotheses.org/582>>. GULCUR, Ala Sivas. "Historical epic as a genre in popular Turkish cinema." *Handbook of Research on the Impact of Culture and Society on the Entertainment Industry*. IGI Global, 2014. 264-277.

²³ Spivak, *op. cit.*

²⁴ CENGİZ, Esin Paça. "Bringing the Past into the Present: Cinematic Representation of History in Turkey since the mid-1990s." (2014).

²⁵ HAMILTON, *op. cit.*

²⁶ BERRY, Christopher J., and Mary Ann FARQUHAR. *China on screen: Cinema and nation*. Columbia University Press, 2006.

1972, par Renat Dzvyetarov en 2015. Dans le cas le plus remarquable, Nikita Mikhalkov choisit de donner deux suites à son film de 1994, *Soleil trompeur*, *L'Exode* et *La Citadelle* en 2010-2011, qui présentent une esthétique radicalement différente du premier film, en même temps que d'une tonalité violemment nationaliste²⁷ (Kunze 2013, Larsen 2003).

Si la patte artistique de Nikita Mikhalkov se laisse encore voir dans ces deux derniers films, il abandonne quasi-entièrement la délicatesse et la saveur douce-amère du premier film, évoquant avec une profonde tristesse le caractère mensonger et criminel du stalinisme par rapport aux idéaux qu'il prétendait défendre. Au contraire, *L'Exode* et *La Citadelle*, qui ont bénéficié du soutien du Kremlin pour leur financement, se rangent dans la catégorie des films de guerre violents, et exaltent sans grande nuance la résistance des Soviétiques à l'invasion hitlérienne, le réalisateur étant parfois à la limite de la caricature. En choisissant de faire ces films, Mikhalkov s'inscrit dans un mouvement plus général de la production massive de films de guerre en Russie, de toutes qualités, durant cette période.

En effet, qu'il s'agisse des œuvres lettones, russes, thaïes, ou turques, ce qui est frappant est la transformation du spectacle à l'image. Comme d'autres cinémas (en Inde, en particulier)²⁸, il s'agit d'un cinéma dont l'esthétique est métissée, et, si des caractéristiques locales se font sentir dans la façon de filmer, qui a tendance à être unifié autour des codes des films à grand spectacle occidentaux et asiatiques. Les tendances à l'expressionnisme ou à la métaphore poétique du cinéma russe sont gommées, le surjeu assez spécifique du cinéma thaïlandais tend à disparaître, et certains aspects de l'inventivité cinématographique qui avaient fait la renommée de Hong-Kong sont assagis. En revanche, un certain nombre de thèmes et de motifs cinématographiques sont particulièrement mis en valeur, suivant aussi en cela les modes qui ont cours sur la scène internationale.

Ces films sont porteurs d'une esthétique métissée, où des références locales essentielles sont exprimées dans un langage international, au point parfois que l'identité d'origine du film puisse presque disparaître. Il en va ainsi de *New York Battleground* (Kirmizgul 2010), également connu sous son titre original de *New York'ta bes minare* (« cinq minarets à New York »)²⁹, qui, bien que présentant en grand sur ses jaquettes internationales la présence de Danny Glover et de Robert Patrick au sein de son casting, est un film turc, décrivant les exploits de services de renseignement anatoliens pour empêcher un attentat à New York, et, tout en restant fermement ancré dans leur foi musulmane, de contrer les formes d'islamisme djihadiste. Du point de vue de l'image, le film se conforme aux canons américains du film d'action et du thriller, avec batailles entre agents et terroristes, fusillades, et un suspense qui cherche à rendre l'urgence de la situation. Les costumes, les décors, sont peu marqués par l'origine du film. Sur le plan politique, on décèle une forme d'américanisation du produit filmique³⁰, à la façon de ce qui se faisait à Cinecitta dans les années 70 quand l'Italie produisait ses propres films sur la guerre du Vietnam. Mais ce qui était simplement commercial dans le cas italien, sert ici de véhicule à un message politique autrement plus développé.

Mais cette américanisation formelle n'est qu'une méthode assez classique pour conquérir une plus large audience, et qui apparaît très dépendante des États-Unis, ne serait-ce que parce qu'elle repose en grande partie sur des noms connus au niveau international. Il s'agit d'un premier stade de ce métissage, qu'on retrouve dans *Le Code de l'Apocalypse* (Shmelev 2007), film d'espionnage où Vincent Perez incarne la tête d'affiche pour le public international. Plus profondément, ce sont aussi des motifs filmiques qui se diffusent, et se coulent dans les canons du cinéma international. *The Rebel*, qui vise à exposer la révolte du Vietnam contre la tutelle coloniale française, est ainsi écrit et réalisé selon les codes des films d'arts martiaux hong-kongais et thaïlandais, en laissant une large place aux combats à mains nues, ce qu'a repris *Legend Makers*, tentant de placer ces films dans la lignée des œuvres mettant Bruce Lee et Jet Li en valeur. La narration elle-même, celle d'un combattant révolté usant de ses poings contre un pouvoir injuste est décalquée de la série des *Il était une fois en Chine* (Tsui Hark et Sammo Hung 1991-1997) et de celle des *Ong-Bak* (Pinkaw 2003-2010), le Viet vo Dao, style de combat national, remplaçant la boxe thaïe et le kung-fu, mais avec des mouvements assez proches, puisque l'essentiel ici est dans la recherche du spectaculaire³¹ (Hunt 2005).

De façon comparable, des éléments visuels et narratifs ont été importés et mêlés aux références nationales dans la grande épopée *Fetih 1453*³² (Aksoy2012), sur la prise de Constantinople par Mehmet II. Si le film suit, en en faisant une immense épopée, les péripéties de la prise de la ville, la reconstitution doit visuellement aussi une part de son esthétique aux deux *300* (Synder 2006 et 2014). Le film ne va pas aussi loin dans la stylisation visuelle que ses modèles, mais il en reprend certains ralentis, la focalisation sur des guerriers à la plastique impeccable et très virile, et les affrontements très sanglants, fortement symboliques et composés. Ceci est d'autant plus étonnant que *300*, compte tenu aussi des opinions parfois très

²⁷ KUNZE, Peter C. "Child's play: Nadia and romantic childhood in Nikita Mikhalkov's *Burnt by the Sun*." *Studies in Russian and Soviet Cinema* 7.1 (2013): 25-38. LARSEN, Susan. "National identity, cultural authority, and the post-Soviet blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov." *Slavic Review* 62.3 (2003): 491-511.

²⁸ THUSSU, Daya Kishan. "The Globalization of "Bollywood"." *Kavoori & Punathambekar* 2008 (2008): 97-113. PILLANIA, Rajesh K. "The Globalization of Indian Hindi Movie Industry." *Management (18544223)* 3.2 (2008).

²⁹ KRAIDY, Marwan M., et Omar AL-GHAZZI. "Neo-Ottoman cool: Turkish popular culture in the Arab public sphere." *Popular Communication* 11.1 (2013): 17-29. KARATAŞ, Ömer Osman. *Projecting turkey's power with the understanding of popular geopolitics*. Diss. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2016.

³⁰ MARTEL, *op. cit.*

³¹ HUNT, Leon. "Ong-Bak: New Thai Cinema, Hong Kong and the cult of the 'real'." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 3.2 (2005): 69-84.

³² KARABACAK, Zaliha Inci, et A. Aslı SEZGİN. "The Reflection of Cultural Heritage of Ottoman Empire to Everyday Life as a Popular Culture Product." *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* (2013): 299-305.

intolérantes de son dessinateur, Frank Miller, a pu être assimilé à un cinéma assez vulgaire, très lié à la présidence de George W. BUSH, et insistant sur un affrontement ontologique entre Orient et Occident³³. Nous avons ici l'appropriation de cette esthétique justement en Orient, et une transformation de celle-ci en motif international, en même temps qu'une réponse virtuelle à 300 selon cette perspective.

De la même façon, les films russes *Olympus Inferno* (Voloshin 2009) et *War zone* (Fayziev 2012) peuvent se rattacher à des succès du cinéma américain. L'argument de *Olympus Inferno* tourne autour de vidéos prises par hasard lors de la guerre de Géorgie que les deux héros doivent ramener vers les lignes russes, ce qui rattache le film à la mode du *found footage*, lequel apporte un élément de vérité supplémentaire à la narration filmique, mis à la mode par le *Projet Blair Witch* (Sanchez et Myrick 1999) et qui se retrouve dans *Cloverfield* (Reeves 2008). Pour sa part, *War Zone*, qui tourne autour des traumatismes d'un jeune garçon lors de cette même guerre, lequel imagine des robots géants combattre, se rattache très directement à l'esthétique des *Transformers* (Bay, depuis 2007)³⁴.

II. LE CINEMA DE JUSTIFICATION PORTEUR DE DISCOURS

Ces investissements dans le cinéma correspondent à un certain nombre d'enjeux pour les pays qui y consentent, ou pour les producteurs qui s'emparent de ces thèmes. Au plus évident, il s'agit là, on l'a vu, de ressouder la population du pays concerné, face à une menace, ou une inquiétude perçue par rapport à son identité. Ces films ont pour but de rappeler à leurs spectateurs qui ils sont, d'où ils viennent, et ce dont ils ont des raisons d'être fiers et de se réclamer en commun. Cela va jusqu'à participer à une forme de *nation-building* dans le cas de la Kirghizie ou du Kazakhstan, où la mise en valeur des héros du passé sur le mode épique peut, dans des pays longtemps sous la coupe soviétique, et qui peuvent être complexés par rapport à des voisins plus prestigieux, peut s'interpréter comme l'équivalent cinématographique du recueil et de la mise en valeur des grandes épopées nationales en Europe centrale et de l'est aux XIX^e et XX^e dans le cadre de la mise en place des nationalismes³⁵. De ce point de vue, filmer la résistance des Kazakhs face aux Dzungars, ou mettre au pinacle Kurmanjan Datka est une forme modernisée, et plus dépendante des pouvoirs, de l'écriture et de la publication du *Kalevala* dans le XIX^e siècle finlandais. L'évolution technique aidant, ce cinéma propose de filmer au lieu d'écrire les grandes épopées nationales, ou de les compléter : la princesse Suryothai filmée est un gigantesque développement à partir de trois lignes des chroniques thaïes, en même temps qu'un film novateur, au sens où, pour la première fois, un souverain réel du Siam était représenté à l'écran (par un membre de la famille royale actuelle), une brèche qui a depuis largement été élargie par toute une série de films représentant d'anciens rois (Naresuan, et les souverains de *King maker* (Kitaparaporn 2005).

Dans le cas de la République populaire de Chine, l'enjeu est cette fois autour d'épopées modernes (*1911*, la trilogie *Chinese wars* produite par les studios de l'Armée Populaire) d'opérer une justification du même type : le régime chinois se légitimise en se présentant comme le garant de acquis de la fin de l'Empire, et de la libération de l'occupation japonaise et de la gabegie du gouvernement de Tchag-Kaï-Chek, le sommet étant sans doute atteint par la fresque filmée pour l'anniversaire de la RPC, *The Founding of a Republic* (Jianxin 2009), qui expose de façon didactique la légende dorée de cette création, en voulant ainsi la justifier ainsi pour le public contemporain³⁶. En même temps, ce film, qui fait intervenir dans une multitude de petits rôles quasiment toutes les stars du cinéma chinois, justifie son propos par la présence de ces acteurs très populaires, et se transforme en démonstration de fidélité du monde du cinéma envers le régime de Pékin. Un an plus tard, le phénomène était complété par la sortie sur les écrans d'une biographie de *Confucius* (Pau 2010), avec en vedette une de ces stars, Chow Yun-Fat, liant le régime actuel, et sa mise en valeur des idées d'ordre et de respect des coutumes avec le penseur le plus prestigieux de l'Histoire chinoise³⁷. Ceci alors même que la RPC a longtemps été très critique de Confucius, mais il est apparu que ce personnage pouvait, au cinéma du moins, être un argument important de justification et de légitimation du régime.

Ce cinéma, en direction du public national, peut également être l'occasion de revenir sur des représentations qui avaient été trop marquées par les impératifs de la propagande durant les décennies précédentes, ce qui a eu pour effet de donner aux films de cette époque un effet désuet, ou manquant de certaines réalités qui sont désormais dicibles. C'est le cas des films vietnamiens sur les guerres contre la France et les États-Unis, que leur charge propagandiste assez lourde avait rendu peu pertinents pour les nouvelles générations, et vis-à-vis desquelles il était devenu important, dans le cadre de la justification du régime, de renouveler le discours. Dans le cas du cinéma de guerre russe, cela se retrouve avec l'apparition de personnages autrefois absents, très caricaturaux, ou un retravail de certains autres, que la propagande rendait intouchables. On peut citer à cet égard la série *Les attaquants* (Star Media 2013), centrée sur un groupe de pilotes soviétiques. Si les impératifs du nouveau pouvoir russe sont perceptibles, des réalités autrefois dissimulées y apparaissent : le harcèlement

³³ MARUF, Imam. "The Representation of Persians as Villains in a Movie '300': An Analysis of Orientalism Perspective by Edward Said." *Passage* 2.1 (2016): 128-136.

³⁴ CASULA, Philipp. "Five Days of War and Olympus Inferno: the 2008 South Ossetia war in Russian and Western popular culture." *Studies in Russian and Soviet Cinema* 9.2 (2015): 110-125. KIRCHICK, James. "Daze of war: the Russia-Georgia conflict on film." (2011): 92-96.

³⁵ ISAACS, Rico. "Nomads, warriors and bureaucrats: nation-building and film in post-Soviet Kazakhstan." *Nationalities Papers* 43.3 (2015): 399-416. Blakkisrud, *op. cit.*

³⁶ HE, Yinan. "Remembering and forgetting the war: elite mythmaking, mass reaction, and Sino-Japanese relations, 1950-2006." *History & Memory* 19.2 (2007): 43-74. SCHOPPA, R. Keith. *Revolution and its past: Identities and change in modern Chinese history*. Princeton, NJ: Prentice Hall, 2011.

³⁷ DOTSON, John. *The Confucian revival in the propaganda narratives of the Chinese government*. US-China Economic and Security Review Commission, 2011. BARR, Michael. "Nation branding as nation building: China's image campaign." *East Asia* 29.1 (2012): 81-94.

sexuel des femmes au sein de l'armée soviétique, une vision plus nuancée des Hiwis, prisonniers volontaires pour aider la Wehrmacht, ou la possibilité d'exprimer plus librement des sentiments religieux, qui correspondent à des réalités de la guerre de 1941-1945³⁸. *A contrario*, la figure du commissaire politique, inattaquable du temps de l'Union Soviétique, est devenue beaucoup plus négative, même si le personnage est nuancé. La série, qui reprend le langage de l'époque, et l'environnement social réel des soldats (avec les réunions d'instruction politique, la place essentielle du parti dans la vie sociale, le rôle de divertissement du Komsomol...) évoque aussi la très grande brutalité de l'armée soviétique envers ses troupes avec l'exécution d'un soldat pour lâcheté lors d'un épisode dépressif.

Mais en même temps, il s'agit aussi d'une remise au goût du jour du film de guerre russe : l'Union Soviétique avait amplement filmé la Grande Guerre Patriotique, avec des films devenus pour certains des classiques : *Requiem pour un massacre* (Klimov 1987), *Quand passent les cigognes* (Kalatozov 1957), *L'Enfance d'Ivan* (Tarkovski 1962) des films esthétiquement très puissants, et pour certains très profonds³⁹. Mais des films aussi qui, en dépit de leur qualité, doivent être complétés pour représenter les orientations du Kremlin actuel, lequel ne se veut pas seulement héritier de l'URSS⁴⁰. La présence des sentiments religieux dans la série est aussi une façon de rappeler le lien entre la Russie et l'orthodoxie, qui s'est liée au pouvoir actuel. De la même façon, l'introduction d'un personnage très positif et patriote, issu de l'ancienne noblesse tsariste et mettant ses compétences au service de l'URSS vient rappeler que le pouvoir actuel tient à se présenter aussi comme l'héritier de toute l'histoire russe. En revanche, les personnages se définissent comme russes plutôt que soviétiques, tordant ainsi les réalités de l'époque, et la présence des minoritaires d'Asie Centrale, des Pays Baltes ou de Sibérie, qui avaient une place régulière dans le cinéma soviétique⁴¹, sans être ignorée, est toutefois nettement minorée.

Le choix massif pour ces films de se concentrer sur la Seconde Guerre Mondiale, non seulement en Russie, mais aussi dans tous les pays qui le peuvent (Estonie, Pologne, Chine...) est également important. L'importance de la guerre mondiale comme mémoire et comme référent de la pensée sur la guerre au niveau mondial est fondamentale, et le cas est d'autant plus important dans ces pays dont les mémoires sont contestées entre elles et face à leurs voisins⁴². La Russie s'oppose sur ce plan dans une certaine mesure aux pays d'Europe de l'Est, et la Chine répond à un cinéma japonais, qui dans le contexte des affrontements contemporains en Extrême-Orient, revient sur cette guerre sous le signe de la douleur, mais aussi du patriotisme, et non plus seulement par la culpabilité et des films réflexifs : si *Le soldat dieu* (Wakamatsu 2010) est une critique virulente du nationalisme japonais et de ses dérives, il voisine néanmoins avec *Les hommes du Yamato* (Sato 2005) ou *Kamikaze : assaut dans le Pacifique* (Shinjo 2007), deux films qui ne sont pas à proprement parler militaristes, tournés qu'ils sont vers la douleur et la perte, mais qui sont porteurs d'une vision patriotique difficilement acceptable en Chine⁴³.

Surtout, en faisant usage des nouvelles possibilités offertes par les effets spéciaux et par le DVD, ce cinéma est conçu pour être porteur d'un récit alternatif ou complémentaire par rapport aux films les plus connus et les plus diffusés, sur la Seconde Guerre Mondiale en particulier. Du point de vue des motifs de la narration, on retrouve avec une certaine monotonie des éléments qui reviennent de l'une à l'autre de ces fresques historiques et guerrières, éléments qui condensent les leitmotivs du genre : histoires d'amour contrariées par les affrontements, sacrifices des personnages secondaires, grandes scènes de bataille (quasiment une par épisode dans *Les Attaquants*), et largement, mise en scène de héros sinon complètement sans reproches, du moins sans peur, humains et fortement dévoués à leur cause. Ce n'est que rarement là qu'il faut chercher une forme d'originalité : *Far away, les soldats de l'espoir*, qui a joué cette carte en introduisant une relation amicale nippon-coréenne dans son récit, n'a pas été un grand succès dans son pays d'origine.

C'est que l'essentiel se trouve, du point de vue de l'audience internationale, dans la prise de parole sur le mode des *subaltern studies* et dans la volonté de faire connaître des récits qui n'ont occupé qu'une place relativement mineure dans les films européens ou américains⁴⁴. Ce cinéma, issu de pays qui ont accédé à certains moyens financiers est aussi un cinéma qui est le signal d'une quête de reconnaissance. Quand la Pologne filme les événements de la bataille de Westerplatte, elle revient sur l'image douloureuse de son écrasement de 1939, et signale à ses alliés d'aujourd'hui quel fut le courage et le dévouement de ses troupes alors. C'est sous cet angle que la multitude de ces films russes, chinois, polonais, estoniens (*1944 Nüganen* 2015) est à lire. Leur légitimité à l'extérieur tient au sentiment d'ignorance de ces épisodes, du vécu et des mémoires qui y sont liées dans le reste du monde⁴⁵. Il s'agit de redonner une place que l'on estime méritée la participation de la Russie ou

³⁸ LARSEN, *op. cit.*

³⁹ MARTIN, Marcel. *Le cinéma soviétique : de Khrouchtchev à Gorbatchev, 1955-1992*. L'Age d'homme, 1993. LAWTON, Anna, ed. *The Red screen: politics, society, art in Soviet cinema*. Routledge, 2003.

⁴⁰ DESERT, Myriam. "Comment sont regardés les films sur la Grande Guerre patriotique dans la Russie actuelle ?" *The Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies*. *Pipss. org* 12 (2011).

⁴¹ DRIEU, *op. cit.*

⁴² SULEIMAN, Susan Rubin. "Crises of memory and the Second World War." Harvard University Press 2006. NOON, David Hoogland. "Operation enduring analogy: World War II, the war on terror, and the uses of historical memory." *Rhetoric & Public Affairs* 7.3 (2004): 339-364.

⁴³ SEATON, Philip A. *Japan's contested war memories: the 'memory rifts' in historical consciousness of World War II.*, vol. 10. Routledge, 2007. SATO, Tadao. "Japanese Films about the Pacific War." *United States and Asia at War: A Cultural Approach* (2015): 51.

⁴⁴ SPIVAK, *op. cit.* WANG, Yiman. "The phantom strikes back: triangulating Hollywood, Shanghai and Hong Kong." *Quarterly Review of Film and Video* 21.4 (2004): 317-326.

⁴⁵ SOLOHUB, Olena. *The memory politics of becoming European: Estonian subaltern narrative in the film In The Crosswind* (2014). Diss. Tartu Ülikooli Euroopa kolledž, 2015.

de la Chine dans la destruction de l'Allemagne nazie et du Japon impérialiste en 1945. Faire ces films est aussi une façon de retrouver une existence dans les mémoires et le vécu des spectateurs étrangers.

Ce mouvement est celui des pays baltes et de la Pologne qui, par ces films, tentent de faire connaître leur histoire particulière, qu'ils peuvent avoir le sentiment de voir ignorée ou regardée de haut par leurs alliés et partenaires, et qu'ils trouvent ici le moyen de leur faire connaître en l'exprimant sur le mode du divertissement, et selon des catégories qui sont celles du cinéma international⁴⁶. Le spectateur qui regarde *Tadas Blinda* voit se dérouler sous ses yeux l'histoire d'un bandit d'honneur luttant contre un régime détesté, une sorte de Robin Hood balte, parfois assez proche du *Rob Roy* de Michael Caton-Jones (1995). Mais le héros est lituanien, et il est ainsi témoin de la mémoire de l'imposition du régime tsariste aux pays baltes⁴⁷ (Balkelis 2008). Filmé au moment où les relations avec la Russie se tendent de nouveau, et alors que les Occidentaux s'interrogent sur l'attitude à adopter face à Vladimir POUTINE, *Detsembrikuumus* (Kase 2008) rappelle aux Estoniens qu'ils ont déjà su faire face par le passé aux tentatives de déstabilisation de leur grand voisin, et offre une possibilité de partager ce souvenir à des pays qui n'ont qu'une connaissance souvent très limitée de l'histoire de ces contestations et des traumatismes afférents⁴⁸.

Cela est d'autant plus essentiel dans les cas où ces films traduisent une prise de parole par rapport à un récit que l'on estime avoir été confisqué soit par les anciens adversaires, soit par des puissances qui ont nourri là ce qui est ressenti comme un impérialisme culturel. C'est ce que tente de faire le Vietnam avec *The Rebel, Legend Makers* et les autres films du même type. La mémoire filmique de la guerre du Vietnam, telle qu'analysée par Benjamin Stora⁴⁹, et celle des guerres d'Indochine plus largement est en fait quasi-uniquement une mémoire américaine et secondairement française. Ce que fait le Vietnam est de prendre la parole à son tour et de donner sa propre version des guerres qui l'ont façonné, au sein d'une globalisation culturelle où il pense avoir la possibilité de mieux faire entendre sa voix.

Cet aspect de la reprise de parole est particulièrement net dans certains films qui font figurer des journalistes parmi leurs personnages, prenant le rôle de témoin, où ils sont ramenés à un rôle de récepteurs du récit local, au lieu d'en être les producteurs. *Hanoi 12 days and nights* (Bui Dinh Hac 2002) intègre ainsi une journaliste du *Monde*, présentée comme particulièrement naïve et séduite par la résistance et la finesse des vues des gens qu'elle rencontre. Elle aura charge de porter cette parole, et non de surimposer la sienne sur ce que lui disent les Vietnamiens, au moins dans le film. *L'offensive des cent régiments* procède de la même manière en représentant Agnès Smedley⁵⁰, journaliste américaine procommuniste, comme littéralement fascinée par Zhu De, et recueillant précieusement ses moindres paroles.

Cet enjeu de la prise de parole peut, pour finir, être celui d'une guerre de discours. La guerre de Géorgie de 2008 s'est ainsi également jouée par films interposés après la fin des combats, *Olympus Inferno* et *War Zone* s'opposant à *Cinq jours de guerre* (Harlin 2011) côté géorgien⁵¹. Par ce film, la Géorgie a tenté, via ses contacts aux États-Unis (le film est officiellement américain, mais tourné avec des fonds géorgiens et le concours de l'armée géorgienne), de faire pièce aux films tournés en Russie, et de faire entendre sa vérité sur le conflit. Au-delà de la simple guerre de propagande entre deux belligérants, il est intéressant que cette lutte prenne la forme d'un affrontement filmique et fictionnel : la communication de guerre a été transformée, et ce ne sont pas des documentaires que l'on tourne face à l'adversaire, mais des fictions inscrites dans un mouvement cinématographique plus large de justification des régimes. En cela, ce cinéma pose également la question de notre relation aux événements et à la vérité de ceux-ci, quand les fictions sont chargées de porter une vérité sur la scène culturelle internationale.

Conclusion

Les dernières années ont vu apparaître un nouveau type de cinéma, profondément lié aux évolutions du paysage culturel global (Martel, *op. cit.*). Si les films européens, américains, et de certains pays asiatiques dominent toujours la scène cinématographique mondiale, dans le genre de l'épopée, ils sont désormais massivement concurrencés par des productions issues de scènes culturelles peu connues, qui tiennent à faire connaître elles aussi leurs grands récits, et ont trouvé par le cinéma le moyen de toucher un large public, en usant de l'angle du divertissement plus que de la militance. Cela contribue à un paysage cinématographique mondial plus complexe, et à l'apparition d'un genre à part, celui de l'invention d'un cinéma de justification, des régimes, de leurs options, et de leurs décisions stratégiques. Il s'agit d'un mouvement mondial, et qui ne procède pas, dans ses émetteurs, ses objectifs, ou son public, des catégories classiques du cinéma de propagande, mais plutôt d'un développement particulier de la notion de *soft power* lié aux *subaltern studies* (Nye, *op. cit.*, Spivak, *op. cit.*),

⁴⁶ SCHAAR, Torsten, et Bernd SCHÄFER, "World War II in Selected European Films (2010-2013)", disponible en ligne < https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/37494750/World_War_II_in_European_Films_long_version.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1526619405&Signature=uzRcLCOCtvdj342NYDpWUbhki3c%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DWorld_War_II_in_Selected_European_Films.pdf >.

⁴⁷ BALKELIS, Tomas. "Social banditry and nation-making: The myth of a Lithuanian robber." *Past and Present* 198.1 (2008): 111-145.

⁴⁸ NĀRIPEA, *op. cit.*

⁴⁹ STORA, Benjamin. *Imaginaires de guerre : Algérie, Viêt-nam, en France et aux États-Unis*. La Découverte, 1997.

⁵⁰ MACKINNON, Janice R. et Stephen R. MACKINNON. *Agnes Smedley: The Life and Times of an American Radical*. University of California Press, 1988.

⁵¹ CASULA, *op. cit.*, Kirchick, *op. cit.*

avec parfois des résultats surprenants du fait de sa commercialisation : l'amateur de fresques guerrières qui se prépare à regarder *La Horde* (Proshkin 2012) sera peut-être surpris de se trouver face aux doutes métaphysiques du métropolitain Alexis de Moscou au sein de la Horde d'Or, dans un film financé par l'Église orthodoxe, et, en dépit de certains très grands succès, ces films sont loin d'avoir tous été des réussites commerciales. Mais ils illustrent un renouveau des politiques de légitimation des pouvoirs, et une réinvention de la communication politique qu'il serait hasardeux d'ignorer.

Films cités :

Abu Seif Salah, *Qadissiya*, Ognon Pictures, 1981
Akar Serdar, *Gallipoli la bataille des Dardanelles*, Aydin, Film 2013
Akkad Moustapha, *Le Lion du désert*, Filmco International Productions, 1981
Akkad Moustapha, *Le Message*, Filmco International Productions, 1976
Aksoy Faruk, *Fetih, 1453*, Aksoy Film, 2012
Bay Michael, *Transformers*, Dreamworks, 2007
Bodrov Sergei, *Nomad*, The Weinstein Company, 2005
Bondartchouk Fiodor, *Stalingrad*, Sony Pictures, 2013
Bui Din Hac, *Hanoi 12 days and nights*, Vietnam Film Studio, 2002
Caton-Jones Michael, *Rob Roy*, United Artists, 1995
Cetin Sinan, *Canakkale cocuklari*, Plato Films Production, 2012
Chochlew Pawel, *La Bataille de Westerplatte*, AG Group, 2014
Davletyarov Renat, *The dawns here are quiet*, Star Media, 2015
Dung Bui Tuan, *The legend makers*, Vietnam Feature Films Studio, 2013
Fayziev Dzhanik, *War Zone*, Glavkino, 2012
Grauba Aidars, *La Bataille de la Baltique*, Platforma Filma, 2007
Haiqiang Ning, *L'offensive des cent régiments*, August 1st Film Studio, 2015
Han Sanping, *The Founding of a republic*, China Film Group, 2009
Harlin Renny, *Cinq jours de guerre*, RexMedia, 2011
Hoffman Jerzy, *La Bataille de Varsovie*, Zodiak Jerzy Hoffman Film Production Sp. z o.o, 2011
Hu Mei, *Confucius*, China Film Group, 2010
Je-Gyu Kang, *Far away, les soldats de l'espoir*, CJ Entertainment, 2011
Jitnukul Tanit, *Bang Rajan*, Film Bangkok, 2000
Kalatozov Mikhail, *Quand passent les cigognes*, Mosfilm, 1957
Kase Asko, *Detsembrikuumus Ruut*, Pictures, 2008
Kirmizigul Mahsun, *New York Battleground*, Boyut, Film 2010
Kitaparaporn, *King maker*, Lek Sahamongkol Film International, 2005
Klimov Elem, *Requiem pour un massacre*, Mosfilm, 1985
Lu Chuan, *City of life and death*, Media Asia Entertainment Group, 2009
Mikhalkov Nikita, *Soleil Trompeur : L'exode et La Citadelle*, Central Partnership, 2010
Muradov Aleksey, *The Attackers*, Star Media, 2013
Myrick Daniel, *Le Projet Blair Witch*, Artisan Entertainment, 1999
Nguyen Charlie, *Le Rebelle*, Cinema Pictures, 2007
Ozerov Youri, *Libération*, Mosfilm, 1970-1971
Pinkaw Prachya, *Ong Bak*, Sahamongkol Films International, 2003
Proshkin Andrei, *La Horde*, Pravoslavanaya Entsiklopedia, 2012
Reeves Matt, *Cloverfield*, Paramount, 2008
Rostotsky Stanislas, *The dawns here are quiet*, Gorky Film Studio, 1972
Sato Jun'ya, *Les Hommes du Yamato*, Asahi Shimbun, 2005
Sher-Niyaz Sadyk, *La Reine des montagnes*, Aitysh Films, 2014
Shinjo Taku, *Kamikazes assaut dans le Pacifique*, Nippon Television Network, 2007
Shmelyov Vladimir, *Le Code de l'Apocalypse*, Alligator, Reklamefilm, 2007
Snyder Zack, *300*, Legendary Pictures, 2006
Spottiswoode Roger, *Les orphelins de Huang Shi*, Ming Productions, 2008
Tarkovsky Andrei, *L'enfance d'Ivan*, Mosfilm, 1962
Tsui Hark, *Il était une fois en Chine*, Golden Harvest, 1991
Ulvydas Donatas *Tadas Blinda* Taurus Films 2011
Voloshin Igor, *Olympus Inferno*, Channel One, 2008
Wakamatsu Koji, *Le Soldat dieu*, Skhole Co., 2010
Yimou Zhang, *Flowers of war*, EDKO Films, 2011
Yukol Chatrichalem, *La Légende de Suryothai* Sahamongkol, Film International, 2001
Yukol Chatrichalem, *Naresuan*, Saamongkol Film International, 2007-2015
Zhang Li, *1911*, JCE Movies limited, 2011