

Imaginer la possibilité de la guerre nucléaire pour y faire face

Le rôle de la culture populaire visuelle de 1950 à nos jours ¹

Benoît PELOPIDAS

Benoît Pelopidas est fondateur du programme d'études des savoirs nucléaires (Nuclear Knowledges, anciennement chaire d'excellence en études de sécurité) au CERI-Sciences Po et chercheur associé au Centre pour la Sécurité Internationale et la Coopération (CISAC), Université Stanford. Nuclear Knowledges est le premier programme universitaire français de recherche sur le phénomène nucléaire qui soit strictement indépendant et transparent sur ses sources de financement, refusant les subsides des acteurs de la filière et des activistes anti-nucléaires.

*This is your warning
Four minute warning
I don't wanna hear it
I don't wanna know
I just wanna run and hide
This is just a nightmare
But soon I'm gonna wake up
Someone's gonna bring me 'round
This is our warning
Four minute warning*

*'Four minute warning'
Radiohead, Album In Rainbows (2007)*

-
- 1 . À la mémoire du professeur Patrizia Lombardo (1950-2019) et de mes amis Richard Gordon (1948-2016) et Bruce Blair (1947-2020). Patrizia Lombardo m'a donné le goût et les outils de l'analyse filmique et aurait été la première à lire le premier jet de ce papier. Richard aimait avec espièglerie et sagacité les films dont je parle ici et m'a toujours donné du temps pour les partager. Bruce s'enthousiasmait pour une fiction issue de ce papier qui lui doit beaucoup. À mon vieil ami Thomas Martinetti et à l'équipe Madlab, parce que l'aventure continue. Merci à Roxana Vermel, Mélissa Chemam, Anna Konieczna, Austin Cooper, Juliette Faure, Laura Gitton et à l'équipe *Nuclear Knowledges* pour leurs commentaires. Ce travail a été rendu possible par le financement du Conseil européen de la recherche pour le projet NUCLEAR (financement n° 759707).

La guerre nucléaire est une singulière possibilité ². Elle est radicalement intolérable, plus encore que la plupart des autres catastrophes redoutées ³. La doctrine de la dissuasion nucléaire dit, sur un mode paradoxal, cette possibilité et cette intolérabilité. C'est en son nom que les États dotés d'armes nucléaires se disent et se montrent prêts à employer leurs armes au prix de plusieurs centaines de milliers de vies civiles, y compris celles de leurs propres ressortissants, soit un prix qu'ils ne sont prêts à payer et un niveau de violence qu'ils ne sont prêts à engager en aucune autre circonstance. Et pourtant, elle demeure possible, suite à une frappe délibérée, accidentelle ou à une escalade inadvertante ⁴. Ajoutons que les experts du *Bulletin of the Atomic Scientists* considèrent que nous sommes depuis cette année dans une période de danger nucléaire sans précédent. Quelle que soit la position du lecteur sur l'efficacité et la légitimité de la dissuasion nucléaire mais aussi sur la possibilité de quantifier le risque nucléaire, force est donc de constater que supposer l'impossibilité de la guerre nucléaire est une erreur grave de diagnostic. Étant donné son caractère intolérable, l'objet de cette intervention consiste à comprendre comment les citoyens et les décideurs peuvent se figurer cette possibilité qui demeure pour y faire face. En effet, que la guerre nucléaire advienne ou pas, croire à son impossibilité aboutirait à biaiser *a priori* les jugements éthiques et politiques que nous portons sur les politiques à mener pour la prévenir.

En 2021, il y a sur notre planète plus de 13 000 armes nucléaires dont la plupart ont une capacité de destruction supérieure à l'explosif qui a rasé la ville d'Hiroshima le 6 août 1945. Plus de 1 600 d'entre elles aux États-Unis et en Russie sont en état d'alerte et peuvent être lancées en moins de quinze minutes. Une guerre impliquant moins de 1 % des arsenaux nucléaires actuels mettrait en péril l'approvisionnement en nourriture de la planète ⁵. Au moins depuis l'invention de missiles balistiques intercontinentaux qui ne peuvent pas être interceptés ou rappelés, la protection des populations contre une attaque nucléaire délibérée ou accidentelle n'est plus possible. Les abris antiatomiques

2. Ken Booth, paraphrasant Heidegger au sujet de la mort, en fait la possibilité qui peut annuler toutes les autres ; Booth K., *Strategy and Ethnocentrism*, Londres, Croom Helm, 1979, p. 166.
3. Cette intolérabilité s'explique en très large part par l'impossibilité de protéger la population contre une attaque nucléaire délibérée ou accidentelle, au moins depuis le couplage des missiles balistiques quasiment impossibles à intercepter avec des explosifs thermonucléaires au début des années 1960. Voir : notre « Quelle(s) révolution(s) nucléaire(s) ? », in Pelopidas B., Ramel F. (dir.), *Guerres et conflits armés au XXI^e siècle*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018, pp. 95-105.
4. Une articulation récente de cette possibilité persistante se lit dans Lindemann T., « La pertinence du constructivisme et des approches critiques pour penser l'arme nucléaire dans les relations internationales », in Meszaros T. (dir.), *Repenser les stratégies nucléaires*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, pp. 407-408. Les études historiques ont par ailleurs montré que des facteurs au-delà du contrôle, que nous cristallisons sous l'appellation de « chance », ont été nécessaires à l'évitement d'explosions nucléaires non désirées dans plusieurs épisodes passés. Voir : notre « L'insoutenable légèreté de la chance », *op. cit.*
5. Witze A., « How a small nuclear war would transform the entire planet », *Nature*, n° 579, 2020, pp. 485-487.

et les défenses anti-missiles n'y ont rien changé. Ces systèmes d'armes ont introduit une nouvelle vulnérabilité matérielle fondamentale qui a été perdue de vue par les sciences sociales des trente dernières années. La totalité des neuf États dotés d'armes nucléaires ont, au cours des dernières années, entamé des programmes de modernisation de leurs arsenaux qui les perpétuent pour un demi-siècle au moins et qui sont estimés à 1 700 milliards de dollars sur trente ans si l'on ne compte que le budget américain. En France, le besoin de se figurer cette possibilité est d'autant plus réel que le pays possède des systèmes d'armes nucléaires, qu'il est devenu après le Brexit le seul État doté d'armes nucléaires de l'Union européenne, que des décisions sont prises d'investir dans la pérennisation de ces armes jusqu'en 2090 – une durée plus longue que celle qui nous sépare du moment de leur acquisition – et qu'un récit triomphaliste des premières années du programme nucléaire de la France a été construit au cours des trente dernières années ⁶.

Le silence des études critiques de la sécurité est d'autant plus surprenant que les citoyens des États dotés d'armes nucléaires ou des États hôtes sont d'ores et déjà saisis politiquement par cette possibilité à laquelle ils n'ont pas nécessairement pensé. Elle se traduit par trois injonctions : soutenir financièrement les programmes d'armements nucléaires sous la forme d'un consentement tacite à l'impôt, être disponible au sacrifice au cas où un adversaire doté d'armes nucléaires initierait une frappe contre leur pays ou dans le cas d'une explosion accidentelle ou non autorisée d'armes nucléaires sur le sol de leur pays, cautionner les représailles nucléaires en cas d'échec de la dissuasion comme exigé par la doctrine ⁷. En effet, en cas d'échec de la dissuasion, le chef d'État nucléaire est supposé lancer les représailles nucléaires au nom de la communauté politique qu'il représente. Il est donc important de rendre la possibilité de la guerre nucléaire présente à l'esprit des citoyens afin qu'ils puissent juger cette politique conduite en leur nom ⁸. Il y a là un volet politique de la vulnérabilité nucléaire qui a été lui aussi laissé de côté.

En dépit de la présence massive de ces armes dans les arsenaux et les budgets de neuf États majeurs et de leurs alliés, le défi de la figuration de la possibilité de la guerre nucléaire est particulièrement difficile. C'est le volet épistémique de la vulnérabilité nucléaire. Il y a plusieurs difficultés majeures à prendre la mesure de la possibilité de la guerre nucléaire. Fondamentalement, elle

6. Pelopidas B., Philippe S., "Unfit for purpose. Reassessing the development and deployment of French nuclear weapons (1956–1974)", *Cold War History*, vol. 21 n°3, 2021, pp. 243-260.

7. En ce qui concerne les citoyens français résidant à l'étranger à proximité des cibles du plan de riposte de Paris, la disponibilité au sacrifice s'étend à la possibilité que la mort soit donnée par les armes de leur propre pays.

8. Cela l'est d'autant plus que si l'on explicite les engagements tacites attendus d'eux par leurs gouvernements comme nous venons de le faire, seule une minorité de moins de 25 % des citoyens européens des États dotés et hôtes d'armes nucléaires consent aux trois engagements. Pelopidas B., *Repenser les choix nucléaires. La séduction de l'impossible*, Paris, Presses de Sciences Po, 2021.

n'a pas de précédent historique et les incitations au déni sont multiples. Souvenons-nous de la réaction du prix Nobel de la paix Élie Wiesel à ce sujet en 1983 : « Nous les gens, nous ne savons pas tout ce que cela veut dire. Quand nous entendons parler de mille bombes, de mégatonnes, et nous ne savons pas ce que tout cela veut dire. Je n'ai pas ce genre d'imagination. Pour moi, c'est une abstraction ⁹. » En ce sens, expliquer les attitudes face aux armes nucléaires ne saurait exclure le caractère constitutif de l'imaginaire des possibles.

Dès lors, réaliser que la guerre nucléaire est possible exige un effort d'imagination ¹⁰. L'attitude par défaut est le déni, en acte si ce n'est en parole, la contradiction demeurant toujours une ressource ¹¹. Nous avançons ici que la forme fictionnelle et la culture populaire visuelle s'annoncent alors comme des sites de prédilection où la figuration de la possibilité de la guerre nucléaire peut se réaliser ¹². Or, la compréhension de cette possibilité est essentielle pour que citoyens, élus et décideurs fassent leurs choix éthiques, stratégiques et politiques en connaissance de cause. En d'autres termes, il faut faire face au problème de vulnérabilité épistémique introduite par les armes nucléaires pour que leurs conséquences matérielles et politiques puissent être débattues en connaissance de cause.

Cette contribution s'appuie sur les observations de Cynthia Weber, Alex McLeod et Stéfanie Fishel, selon lesquels la culture populaire visuelle est le langage essentiel par lequel les citoyens s'inscrivent dans le monde et lui donnent sens. À ce titre, elle reste un territoire à explorer ¹³. Dans cette contribution, nous nous focaliserons en priorité sur les films de cinéma et les séries

-
9. Il s'est exprimé en ces termes à l'occasion du débat télévisé qui a suivi la diffusion de *The Day After* à l'automne 1983. Il s'entend ici au bout de vingt-cinq minutes de programme : <https://www.youtube.com/watch?v=p3CLeA2bOKU> (consulté le 3 juin 2021).
10. Sur les tentations du déni de la possibilité de la guerre nucléaire, voir : Anders G., *De la bombe et de notre aveuglement face à l'apocalypse*, Paris, Titanic, 1995 ; notre « Dépasser le panglossisme nucléaire », *op. cit.*, pp. 442-448 ; Boncourt T. et al., « Que faire des interventions militaires dans le champ académique ? », *20/21 Revue d'histoire*, n°145, vol. 1, 2020, pp. 145-149 ; Pelopidas B., « France: command, control and communications », *Technology for Global Security*, mis en ligne le 13 juin 2019, pp. 1-4 ; Clarke L., *Mission Improbable. Using Fantasy Documents to Tame Disaster*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, pp. 40-50, sur la production de l'illusion du contrôle et de la protection face à la guerre nucléaire via la production de plans pour y échapper. Il faudrait ajouter à ces éléments de contexte que la tentation du déni de la possibilité de la guerre nucléaire est alimentée par le titre de l'un des rares ouvrages en français sur cette question précise : Dupuy J.-P., *La guerre qui ne peut pas avoir lieu. Essai de métaphysique nucléaire*, Paris, Desclée de Brouwer, 2019. Le titre ne rend pas justice à la sophistication de la pensée de l'auteur et de son souci sur le sujet que l'on entend dans cette discussion : <https://www.sciencespo.fr/nk/fr/interventions.html> (consulté le 3 juin 2021).
11. Pour un exemple : Egeland K., Pelopidas B., « European Nuclear Weapons. Zombie Debates and Nuclear Realities », *European Security*, vol. 30, n°2, 2021, pp. 249-250.
12. Sur la fécondité de la fiction face aux menaces existentielles, cf. Rumpala Y., *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Paris, Champ Vallon, 2018, pp. 108-117.

télévisées, avec quelques incises sur des jeux vidéo. Méthodologiquement, nous nous saisissons de l'ensemble de la chaîne de production et de réception du contenu culturel. Conformément aux quarante ans d'apports des études de la réception, nous ne prétendons pas accéder à une intention de l'auteur mais nous incluons la parole de l'auteur dans la mesure où celle-ci est publique et entend orienter la réception de son travail ¹⁴. Notre contribution se situe à quatre niveaux.

D'abord, nous entendons rétablir l'imaginaire comme constitutif de l'agir politique, alors que la science politique des trente dernières années mais aussi les études critiques de la sécurité l'ont délaissé ou ne s'en sont pas soucié dans le domaine nucléaire où ses implications sont fondamentales ¹⁵.

Ensuite, nous entendons établir la forme fictionnelle comme moyen de saisir la possibilité de la guerre nucléaire, sous la forme de la culture populaire visuelle. Cet argument s'articule comme une intervention dans le débat sur les relations entre la culture populaire et les politiques de sécurité. Alors qu'au début des années 2000, la pluralité des liens était affirmée, il s'agissait toujours de légitimer la culture populaire visuelle comme terrain d'enquête pour comprendre les pratiques d'(in)sécurité internationale. Cette série d'enquêtes a abouti sur une valorisation des « praticiens de la sécurité au quotidien » qui disputent aux élites officielles le statut d'objet exclusif d'enquête. L'étude de la mise en images de la possibilité de la guerre nucléaire radicalise ces deux avancées. D'une part, du fait du caractère sans précédent et difficile à imaginer de la possibilité de la guerre nucléaire et de l'effort d'imagination nécessaire à la planification en la matière, la culture populaire visuelle n'est pas seulement légitime comme terrain d'enquête supplémentaire en matière de sécurité, elle est constitutive du champ des possibles. Plus encore, la forme fictionnelle, mais pas nécessairement visuelle, est irremplaçable pour rendre figurable la possibi-

13. McLeod A., « La culture populaire visuelle : un espace à explorer pour les études critiques de sécurité », *Cultures & Conflits*, n°102, été 2016, pp. 17-32 ; Weber C., "Popular Visual Language as Global Communication: The Remediation of United Airlines Flight 93", *Review of International Studies*, vol. 34, numéro spécial, 2008, p. 138 ; Aistrophe T., Fishel S., "Horror, Apocalypse and World Politics", *International Affairs*, vol. 96, n° 3, 2020, pp. 631-648.
14. Les deux ouvrages classiques sont issus de l'école de Constance. Jauss H.-R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1972 et Iser W., *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1997 [1976].
15. Nous avons montré ailleurs que la faculté d'imagination et les futurs qu'elle compose étaient structurants du champ des possibles en matière de politique nucléaire. Voir : Pelopidas B., "Nuclear weapons scholarship as a case of self-censorship in security studies", *Journal of Global Security Studies*, vol. 1, n°4, 2016, pp. 330-331 ; "Power, luck and scholarly responsibility at the end of the world(s)", *International Theory*, vol. 12, n°3, 2020, pp. 459-470 ; Aistrophe T., Fishel S., *op. cit.* En études des sciences et des techniques (STS), le concept d'imaginaire sociotechnique est prometteur mais n'a dans le domaine nucléaire été appliqué que pour comprendre les savants américains dans les premières années de la guerre froide. Dennis M., "Our Monsters, Ourselves. Reimagining the Problem of Knowledge in Cold War America" in Jasanoff S., Kim S.-H. (eds.), *Dreamscapes of Modernity. Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power*, Chicago, Chicago University Press, 2015.

lité de la guerre nucléaire pour les types de personnalités peu sensibles à la contingence ou non marquées par des défaillances des dirigeants, de la technologie ou du mal intentionnel ¹⁶. De ce fait, la distinction entre les élites et les autres, les dominants et les dominés n'a plus lieu d'être dans ce domaine. Dominants et dominés doivent en passer par la fiction, si ce n'est la culture populaire visuelle, pour se figurer la possibilité de la guerre nucléaire.

Par ailleurs, nous entendons contribuer au débat historiographique sur les effets de l'introduction et de l'expansion des systèmes d'armes nucléaires sur les réalités socio-politiques. Cette contribution prend deux formes. D'une part, elle s'insère dans la discussion sur l'existence, datation et étendue d'une « révolution nucléaire » qui distinguerait radicalement un avant et un après ¹⁷. En ce sens, quelle que soit la date, un effet jusqu'alors ignoré de la « révolution nucléaire » tient à l'élévation de la forme fictionnelle au statut de forme politique nécessaire et irremplaçable. Ensuite, cet article intervient dans la discussion en histoire nucléaire sur les moments 1990-1998 et 2009-2016, souvent interprétés comme moments d'élargissement du champ des possibles dans le domaine nucléaire. Au contraire, nous montrerons que la constitution des possibles post-guerre froide dans l'imaginaire a produit l'illusion d'impossibilité de la guerre nucléaire qui a facilité la perpétuation indéfinie des arsenaux à laquelle nous assistons en ce moment ¹⁸.

Enfin, nous proposons plusieurs contributions sur le plan empirique. En premier lieu, ce papier passe en revue la représentation des armes nucléaires dans la culture populaire visuelle sous l'angle nouveau de la possibilité de la guerre, qui n'a pas occupé la littérature dans le sous-champ. Pour ce faire, il présente les résultats d'une campagne d'entretiens auprès de ceux qui perpétuent, luttent contre, filment ou éduquent au sujet de la possibilité de la guerre nucléaire, en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis. Ensuite, l'étude s'étend à la culture nucléaire post 2001, contrairement aux écrits sur le sujet, qu'ils soient focalisés sur des œuvres en particulier ou sur le genre dans son ensemble ¹⁹. Enfin, ce papier propose une étude détaillée de la production et de la réception d'un film français en comparaison avec un *blockbuster* nord-américain alors que la littérature abondante sur la culture populaire visuelle et les représentations de la sécurité privilégie de manière quasi-exclusive la production, diffusion et réception d'images venues de Hollywood ²⁰.

16. Notre campagne d'entretiens sur trois générations et quatre pays suggère que ces expériences suffisent à ce que les individus développent une compréhension cohérente et non-contradictoire de la possibilité de la guerre nucléaire.

17. Hecht G., "Rupture-Talk in the Nuclear Age: Conjugating Colonial Power in Africa", *Social Studies of Science*, vol. 32, n°5-6, 2002, pp. 691-727 ; Pelopidas B., « Quelles révolutions nucléaires ? » in Pelopidas B., Ramel F. (dir.), *Guerres et conflits armés au XXI^e siècle*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018.

18. Nous proposons en ce sens un sous-basement imaginaire à l'argument avancé par Sauer T., *Nuclear Inertia*, I. B. Tauris, 2005 ; Egeland K., "Who Stole Disarmament. History and Nostalgia in Nuclear Abolition Discourse", *International Affairs*, vol. 96, n°5, septembre 2020, pp. 1387-1403.

Précisons que pour l’imaginaire français de la menace nucléaire, le film *Le Chant du loup* (de Antonin Baudry, 2019) est d’une importance rare pour une série de raisons. Il est le premier et sans doute le dernier film français pour longtemps sur la possibilité de la guerre nucléaire ; il a été un succès au box-office avec plus de 1 800 000 entrées mais aussi un succès critique ²¹. Le film est idéalement placé pour figurer cette possibilité car il ouvre un espace alternatif dans lequel la Russie a envahi la Finlande, ce qui autorise le récit à explorer des possibilités non advenues. Son importance est d’autant plus grande qu’à quelques exceptions près, la critique est très favorable et souligne le « réalisme » de l’œuvre, conformément aux intentions affichées de l’équipe ²². Dans plusieurs entretiens, l’auteur du film, à la fois scénariste et metteur en scène, Antonin Baudry, manifeste sa réflexion sur les images nécessaires à ce sujet et affirme sa totale liberté artistique ²³. Ce film constitue dès lors un site d’observation intéressant du champ des possibles nucléaires en France.

Cet essai procède en quatre temps. Nous identifions dans un premier temps quatre gestes esthétiques par lesquels les auteurs peuvent déjouer les

19. Shapiro J. F., *Atomic Bomb Cinema. Apocalyptic Imagination on Film*, Londres, Routledge, 2001 ; Evans J., *Celluloid Mushroom Clouds: Hollywood And Atomic Bomb*, Westview Press, 1998 ; Perrine T., *Film and the Nuclear Age*, Garland Publications, 1998 ; Chaloupka W., *Knowing Nukes, the Culture and Politics of the Atom*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992. Même les articles récents de Aistrophe T., Fishel S., *op. cit.* et Rodger A. Payne, “Grappling with Dr. Strangelove’s ‘Wargasm’ Fantasy”, *International Studies Review*, vol. 22, n°3, septembre 2020, pp. 464-481, se consacrent à trois films des années 1960 et 1980, *Threads*, *Dr Folamour* et *The War Game*.
20. À ce propos, voir : Weldes J. (ed.), *To Seek Out New world. Exploring Links between Science Fiction and World Politics*, Basingbroke, Palgrave, 2003 ; Valantin J.-M., *Hollywood, le Pentagone et Washington, trois acteurs d’une stratégie globale*, Paris, Autrement, 2010 ; McLeod A. et al., *Movie, Myths and the National Security State*, Boulder, CO, Lynne Rienner, 2016 ; Iver B. Neumann et al. (ed.), *Battlestar Gallactica and World Politics*, Londres, Routledge, 2014 ; McLeod A., « La culture populaire visuelle : un espace à explorer pour les études critiques de sécurité », *Cultures & Conflits*, n°102, été 2016, pp. 17-32 ; Shapiro M. J., “The Presence of War ‘Here and Elsewhere’”, *International Political Sociology*, vol. 5, n°2, juin 2011, pp. 109-125 ; Stimmer A., “Star Wars or Strategic Defense Initiative: What’s in a Name?”, *Journal of Global Security Studies*, vol. 4, n°4, 2019, pp. 430-447. Nous ne citons pas l’abondante littérature consacrée spécifiquement à *Fail Safe* et à *Dr Strangelove*.
21. https://www.lepoint.fr/pop-culture/j-accuse-le-chant-du-loup-les-10-succes-du-cinema-francais-27-12-2019-2354898_2920.php. Le réalisateur Antonin Baudry explique qu’il n’y avait jamais eu de film sur les sous-marins en France dans le podcast *Le collimateur* de l’Institut de recherche stratégique de l’École militaire animé par Alexandre Jubelin le 2 avril 2019 (11 min). Cela en fait l’un des quinze plus gros succès de l’année au box-office français.
22. <https://www.franceinter.fr/cinema/les-critiques-du-masque-surpris-par-le-succes-du-chant-du-loup-le-film-avec-omar-sy-et-francois-civil> qui confirment que « la presse est unanime ». La critique favorable du site *À voir à lire* et celles de *Rolling Stone*, des *Inrockuptibles* et de *Télérama* évoquent en effet le réalisme du film. C’est le cas aussi de *La chronique du cinéphile* qui parle de film « qui se veut hyper-réaliste dans l’utilisation des sous-marins et de la marine » (4 min 28 s à 4 min 32 s) et *OCS Story* qui le qualifie d’« ultra-réaliste » (1min 46s – 1 min 48 s). Le président de *Pugwash France* nous a présenté le film comme plus réaliste que les œuvres précédentes. Entretien avec Nicolas Delerue, 14 mai 2020. Dans un entretien avec RTL, pour l’émission *Laissez-vous tenter*, Réda Kateb explique que la référence pour eux était plutôt *Das Boot* « pour le réalisme », 7 min.
23. Baudry A., « Entretien avec Alexandre Jubelin », *Le collimateur*, 27 min ; Entretien avec Filmo TV, 39-40 min.

tentations de dénier la possibilité de la guerre nucléaire. Suivent deux sections historiques qui montrent combien ces quatre gestes étaient fréquents dans la culture populaire visuelle des années 1950 aux années 1980, puis ont disparu à partir de 1990, pour faire place à une banalisation de l'imagerie du champignon atomique, couplée à une minimisation de ses effets et à une invisibilisation de la guerre nucléaire qui reproduit l'illusion de son impossibilité. Dans un quatrième et dernier temps, nous montrons à partir d'une analyse détaillée du traitement de la possibilité de la guerre nucléaire dans *Le Chant du loup* et la franchise *Mission : Impossible*, que cette restriction du champ du montrable et du possible n'est que le fruit de codes du genre de film qui nous est donné à voir, qu'ils peuvent aisément être corrigés, et qu'il ne faut pas se méprendre sur ce que cela signifie quant à la possibilité réelle d'une telle guerre. Nous concluons sur les implications de ces résultats pour les chercheurs en études critiques de la sécurité, les éducateurs et les artistes producteurs de cet imaginaire, investis d'une nouvelle responsabilité.

Les quatre gestes esthétiques qui rendent la possibilité de la guerre nucléaire imaginable par la fiction et le rôle de la hantise

Que l'on soit citoyen élu ou non élu, saisir la possibilité de la guerre nucléaire exige un effort particulier pour dépasser les obstacles identifiés ci-dessus. Günther Anders pose sans doute le diagnostic le plus pertinent sur cet effort comme un *effort d'imagination*, la faute élémentaire étant de déduire de notre impossibilité personnelle à imaginer la guerre nucléaire qu'elle ne peut advenir²⁴. Ce recours à l'imagination est crucial, nous rappelle-t-il, pour surmonter le « décalage prométhéen » introduit par les systèmes d'armes nucléaires entre la capacité humaine de détruire et notre capacité à nous représenter cette capacité et à saisir la responsabilité qui en découle²⁵. En 1964, il écrit ainsi : « la plupart de ceux qui président à nos destinées le font d'une manière totalement aveugle, du moins totalement dénuée d'imagination²⁶. »

Ce défi d'imaginer la possibilité de la guerre nucléaire se retrouve dans nos entretiens aussi bien chez des diplomates et activistes, qui défendent l'urgence du désarmement nucléaire en réponse à son inacceptabilité, que chez des experts français formés à la dissuasion et opposés à la campagne humanitaire

24. Anders G., « L'homme sur le pont », *Journal d'Hiroshima et de Nagasaki*, 1958, repris dans Anders G., *Hiroshima est partout*, Paris, Seuil, 2008, p. 196.

25. Anders G., *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), Paris, Encyclopédie des nuisances, 2002, pp. 11 et 31. Anders y présente ce décalage comme sans cesse croissant, notamment avec l'invention de la bombe thermonucléaire de l'ordre de mille fois plus destructrice que la catégorie d'explosifs précédente.

26. Anders G., « Les morts. Discours sur les trois guerres mondiales » in Anders G., *Hiroshima est partout*, *op. cit.*, p. 485. Dans le wagon-restaurant du train qui va de Hiroshima à Nagasaki à l'été 1958, il s'adresse en ces termes à l'ingénieur berlinois qui se trouve en face de lui : « Ces messieurs [les gestionnaires en charge du monde nucléaire présent] en savent aussi peu que vous. Parce qu'ils ont exactement aussi peu d'imagination que vous. » Anders G., « L'homme sur le pont », *op. cit.*, p. 194.

sur les effets des armes nucléaires ou chez les professionnels formés à la guerre nucléaire. Le fait que même eux n'échappent pas à une incrédulité première face à la possibilité de la guerre nucléaire est un élément essentiel. Ainsi, même la directrice exécutive de la campagne internationale pour l'abolition des armes nucléaires (ICAN), qui insiste sur la possibilité et les conséquences de leur emploi, nous a avoué : « Je bataille toujours avec ça. Même si je monte sur scène et vais à la télévision pour dire "c'est possible, cela pourrait arriver", je trouve presque cela difficile à croire ²⁷. » Pour elle, il a fallu l'escalade rhétorique de 2017 entre Donald Trump et Kim Jong-un pour donner une concrétude à cette possibilité. Elle parle d'un « moment de réalisation » qu'ils pouvaient le faire ²⁸. De même, Alexander Kmentt, figure centrale de la campagne sur les conséquences humanitaires de l'emploi des armes nucléaires dans les années 2010 qui s'est efforcé de modifier le discours sur les armes et a abouti à un engagement signé par 150 nations, affirme : « avec la guerre nucléaire, ce genre d'immense destruction et de désintégration complète de la civilisation qu'elle pourrait impliquer, je ne crois pas que nous soyons capables de le figurer. [...] C'est une pensée que nous sommes presque câblés pour évacuer ²⁹. » Il ajoute qu'avant d'être exposé à des fictions et lectures sur le sujet, mais aussi à une obligation professionnelle en la matière, il était « coupable comme la plupart des gens d'essayer d'ignorer cette possibilité ³⁰ ». Un chercheur français opposé à la campagne humanitaire et qui travaille sur ces questions depuis une quinzaine d'années est confronté à la même difficulté, en dépit de cette divergence sur les solutions au problème. Le point de départ dans son cas est que « la guerre nucléaire ne doit pas exister ». Penser la dissuasion dans le cadre français n'est pas penser l'après ou la conduite de la guerre nucléaire. Ce serait entrer dans une autre logique. « La guerre nucléaire n'a pas vraiment de sens pour moi ». Cette guerre n'est donc pas une possibilité immédiatement présente à l'esprit mais seulement le nom d'un intolérable ³¹. Même les professionnels dont la mission consiste à la déclencher n'arrivent pas à y croire. Hugh Gusterson a appelé cela « l'axiome central » et l'a trouvé dans la plupart de ses conversations avec les travailleurs du laboratoire de Lawrence Livermore à la fin des années 1990 ³². Il suffit de croire que la technologie est inerte et qu'elle dépend exclusivement de la volonté humaine – ce que l'on

27. Entretien avec sa directrice exécutive Beatrice Fihn, 22 mai 2020, notre traduction. Jean-Pierre Dupuy, introducteur de la pensée d'Anders en France, parle précisément du défi à « croire ce que l'on sait » eu égard à la possibilité de la guerre nucléaire. Dupuy J.-P., *Pour un catastrophisme éclairé*, Paris, Seuil, 2004, pp. 142-143.

28. Entretien avec Beatrice Fihn, 22 mai 2020.

29. Entretien avec Alexander Kmentt, 27 avril 2020, notre traduction.

30. *Ibid.* Sur l'importance de cette personnalité dans l'initiative humanitaire et le traité d'interdiction, voir : Gibbons R., "The Humanitarian Turn in Nuclear Disarmament and the Treaty on the Prohibition of Nuclear Weapons", *The Nonproliferation Review*, vol. 25, n°1-2, 2018, p. 29 ; Ritchie N., Egeland K., "The Diplomacy of Resistance: Power, Hegemony and Nuclear Disarmament", *Global Change, Peace & Security*, vol. 30, n°2, 2018, p. 129.

31. Entretien avec un chercheur français sur cette question, 11 mai 2020.

32. Gusterson H., *Nuclear Rites. A Weapons Laboratory at the End of the Cold War*, Berkeley, University of California Press, 1996, chapitre 3, pp. 38-67

appelle instrumentalisme en philosophie de la technologie – et que l’homme lui-même est suffisamment rationnel pour ne pas utiliser ces armes. Dès lors, les quatre origines possibles de la guerre nucléaire – une explosion accidentelle suite à une défaillance technique, une fausse alerte, un lancement non autorisé et un lancement délibéré de sang-froid sont exclues *a priori* du champ des possibles sans bonnes raisons, simplement par suite de prémisses erronées. Cette incapacité à y croire n’est pas limitée aux années 1990. Les propos du lieutenant Kristin Nemish de l’armée de l’air américaine, en charge de lancer un missile intercontinental en 2015, suggèrent qu’elle persiste. Elle affirme confortablement que « quoi qu’il arrive au travail, tout va toujours bien quand on ouvre cette porte et voit [les visages souriants de mes enfants³³] ». Elle oublie simplement que ce qui pourrait arriver au travail et le justifie est précisément le début de la guerre nucléaire, auquel cas les chances de survie de ses enfants, qui vivent près du silo qui sera ciblé en représailles, sont quasi-nulles. Le défi d’imaginer la possibilité de la guerre nucléaire est donc commun quelle que soit la réponse politique et stratégique que l’on propose.

Au vu de cette nécessité et de ce défi, nous avançons ici que la forme fictionnelle et en particulier la culture populaire visuelle constituent des médiations privilégiées pour rendre la possibilité de la guerre nucléaire concevable via l’imagination. Plus précisément, la possibilité de la guerre nucléaire devient imaginable grâce à quatre gestes esthétiques qui exigent la forme fictionnelle³⁴.

Le premier de ces gestes consiste à montrer le début de la guerre nucléaire (*Dr. Strangelove – Docteur Folamour*, de Stanley Kubrick, 1964 ; *Fail Safe – Point Limite*, de Sidney Lumet, 1964 ; *The Day After – Le jour d’après*, de Nicholas Meyer, 1984 ; *Akira*, de Katsuhiro Ôtomo, 1988), contrant l’incrédulité des stratégestes sur la possibilité de ce commencement³⁵. L’effet de réel produit dans ce cas est paradoxal et interrompu juste avant le moment essentiel puisqu’il place le spectateur dans une double position, à la fois avec les victimes de la guerre nucléaire dans leur monde et en même temps en position de

33. “BLUE Episode 4: A Nuclear Family”, *Air Force TV*, 20 avril 2015, 2 min 04 s à 2 min 08 s. Merci à Jeffrey Lewis pour m’avoir indiqué cet extrait.

34. Dr Jeffrey Lewis, expert reconnu des questions nucléaires et fondateur du blog *armscontrol-work* a ainsi décidé d’écrire une fiction pour rendre saisissable la possibilité d’une guerre avec la Corée du Nord. Elle prend la forme d’un rapport écrit *a posteriori* sur ladite guerre (*The 2020 Commission Report on the North Korean Nuclear Attacks Against the United States*, New York, Harcourt, 2018). Pour lui, la question n’était pas celle du *medium* écrit ou filmé mais le rôle irremplaçable de la forme fictionnelle pour communiquer cette possibilité. Entretien avec Jeffrey Lewis, 19 mai 2020.

35. Le témoignage de Thomas Schelling sur sa « déception » et son « incompréhension » quant à la fin évidente du *Dr Folamour* est éloquent sur cet aveuglement. Schelling T., “Harvard Kennedy School Oral History: Thomas Schelling”, minute 43, illustrant l’observation de Sharon Ghamari-Tabrizi, selon laquelle la signification du *Dr Folamour* est indéniable mais tout le monde ne l’a pas saisie. Ghamari-Tabrizi S., *The Worlds of Herman Kahn: The Intuitive Science of Thermonuclear War*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, p. 278.

surplomb qui lui permet de voir le début de ladite guerre, alors même que cette vision était impossible pour les victimes, qu'elle leur a coûté la vue ou la vie ³⁶.

Un deuxième geste établit que la guerre nucléaire est possible puisqu'elle a eu lieu (*Malevil*, de Christian de Chalonge, 1981 ; *Threads*, de Mick Jackson, 1984), avant que l'oubli ne l'enveloppe ³⁷. Dans ce cas, nul besoin de montrer les explosions nucléaires ou les armes pour rendre la possibilité de la guerre nucléaire concevable. Il suffit d'établir une temporalité continue pour les personnages et de nous montrer la différence entre l'avant et l'après. Ainsi, dans *Malevil*, la guerre nucléaire n'est ni nommée ni montrée. Elle se manifeste par une coupure d'électricité, un grand bruit hors champ et la figuration du retour de ceux qui se sont aventurés dehors pour voir ce qui s'était passé et reviennent visiblement irradiés ³⁸. Mettre la violence nucléaire en récit avec les codes du film d'horreur permet au spectateur de contrer la dissociation et l'abstraction produites par le point de vue du stratège qui planifie et contrôle, perpétuant la tentation du déni de la possibilité de la guerre nucléaire. Au contraire, le code de l'horreur place le spectateur du point de vue de la victime d'une violence extrême sans lui faire ressentir une menace existentielle traumatisante ³⁹. Ainsi *The Day After* et *Threads* ont donné à voir aux spectateurs américains et britanniques leurs contemporains et compatriotes en proie à une guerre nucléaire dans un monde qui ressemble à s'y méprendre à leur monde vécu, soudain irrémédiablement dévasté. *Threads* se distingue par son souci d'amener le spectateur longtemps après la catastrophe pour montrer la permanence des effets ⁴⁰. Un récit visuel qui invite le spectateur à se projeter dans l'après permet de contourner l'obstacle du refus d'accepter la possibilité d'une telle guerre ⁴¹. Si le spectacle des chairs traumatisées demeure problématique, deux

36. Waller G. A., "Re-placing 'The Day After'", *Cinema Journal*, vol. 26, n°3, printemps 1987, p. 6.

37. La plupart de nos interviewés qui ont déployé une compréhension cohérente de la possibilité de la guerre nucléaire ont en effet en commun d'inclure une connexion avec l'après de la possible guerre nucléaire. Ceux qui n'incluent pas l'après sont plus susceptibles de contradictions ou de déni de la possibilité de la guerre nucléaire.

38. Le visionnage de ce film pendant la toute petite enfance et un père ingénieur sur la bombe AN22 ont conduit l'un des rares doctorants sur l'histoire nucléaire de la France à se consacrer à ce thème. Entretien du 7 mai 2020.

39. Cavarero A., *Horrorism: Naming Contemporary Violence*, New York, Columbia University Press, 2009, pp. 2-3 ; Carroll N., "The Nature of Horror", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n°1, 1987, pp. 51-59. Susan Sontag avait développé un argument similaire sur l'exposition aux images de la violence subie dans Sontag S., *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003, p. 110.

40. Cordle D., "'That's Going to Happen to us. It is': Threads and the Imagination of Nuclear Disaster on 1980s Television", *Journal of British Television and Cinema*, vol. 10, n° 1, 2012, pp. 71-92.

41. Les gestes politiques de la campagne sur les conséquences humanitaires des armes nucléaires et du mouvement ICAN sont similaires. Aux dires du maître d'œuvre de la première, l'ambassadeur Alexander Kmentt, la focalisation sur les conséquences est un moyen de contrer notre refus de faire face à cette possibilité. Entretien avec Alexander Kmentt, 27 avril 2020. ICAN de son côté s'est délibérément efforcée de placer son public dans l'après pour éviter le sentiment d'impuissance associé à la certitude de la mort nucléaire. Entretien avec sa direc-

gestes permettent d'invoquer la possibilité de la guerre nucléaire sans montrer la violence nucléaire ou ses effets ⁴².

Le troisième consiste à avancer l'inévitabilité de ladite guerre sur un mode apocalyptique (*On the Beach – Le dernier rivage*, de Stanley Kramer, 1959 ; *Miracle Mile – Appel d'urgence*, de Steve De Jarnatt, 1989 ; *Offret – Le Sacrifice*, d'Andreï Tarkovski, 1985). Comme l'écrit Jean-Paul Engélibert : « Si le propre des films apocalyptiques est de transformer le temps en délai, l'effet propre du temps est d'y provoquer une attente ⁴³. » En ce sens, dans les films apocalyptiques, la possibilité de la guerre nucléaire même non montrée se manifeste parce qu'elle a déjà commencé, hors champ, et a placé le spectateur dans l'attente de sa manifestation incertaine. Ayant déjà commencé, elle fait dès lors partie du monde du spectateur, ce qui résout le problème de la mise à distance causée par l'impossibilité d'imaginer. Même si cette impossibilité demeure, le mode apocalyptique la contourne en faisant de la possibilité de la guerre nucléaire un déjà-là qui n'a plus besoin d'être imaginé.

Le quatrième geste consiste à thématiser et problématiser la complaisance eu égard à la possibilité de la guerre nucléaire, comme le fait Akira Kurosawa, en l'occurrence sous la forme d'un drame familial sur lequel nous reviendrons (*I live in Fear*, d'Akira Kurosawa, 1954) ⁴⁴. Dans ce cas, la guerre nucléaire n'est pas montrée et il se peut même qu'elle n'ait pas lieu, mais sa possibilité demeure affirmée (*WarGames*, de John Badham, 1983). De même, dans *Hiroshima mon amour* (1959), Alain Resnais filme une scène d'amour entre ses deux personnages principaux qui montre leurs corps comme transformables en cendres, conférant une présence spectrale à la possibilité de la catastrophe, qui hante les lieux comme les corps. Insistons sur le fait que les trois

trice exécutive Beatrice Fihn, 22 mai 2020. Le représentant d'ICAN France, Jean-Marie Collin, nous a confié ne pas penser à l'après mais s'est aussitôt repris pour observer que dans le domaine de l'environnement, c'est en montrant l'après qu'on a réussi à mobiliser les citoyens sur la réalité du danger. Entretien avec Jean-Marie Collin, 29 avril 2020.

42. Ce souci a failli conduire à ce que l'un des meilleurs traitements du thème dans l'après-guerre froide, l'épisode « Nightwatch » de *Madam Secretary*, ne soit pas tourné. La créatrice de la série, Barbara Hall, s'interdisait en effet d'infliger aux spectateurs de la pornographie de la terreur. Entretien avec David Grae, producteur exécutif de la série et de l'épisode, 9 mai 2020.
43. Engélibert J.-P., *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019, pp. 114-115.
44. L'une des raisons pour lesquelles le téléfilm *The Day After* est marquant dans l'histoire du genre tient à ce qu'il présente trois des quatre gestes en un seul métrage. Ainsi, le metteur en scène opère bien, dans un premier temps, une mise à distance du spectateur au moment de l'impact des missiles soviétiques. Alors que la caméra est dans les rues avec la foule qui panique à l'annonce des missiles soviétiques qui vont frapper, le plan de coupe nous montre la silhouette de la ville à distance et le montage nous en éloigne progressivement en trois plans sur le même axe, chacun plus éloigné de la ville. Ce n'est qu'une fois cet éloignement opéré que l'on peut montrer l'explosion dans le ciel. Dès lors, on pourra revenir à hauteur d'hommes. En même temps, *The Day After* est intéressant parce que cette mise à distance lui permet d'affirmer l'échelle de la guerre nucléaire mais, dans d'autres séquences, il nous fait vivre le moment de l'explosion avec des personnages, certes secondaires, par le procédé de l'inverse vidéo, qui nous donne à voir leur incinération instantanée. Enfin, les cinq minutes de film avant l'impact relèvent de l'attente apocalyptique.

dernières façons de donner à imaginer la possibilité de la guerre nucléaire n'exigent pas de la montrer, à la différence de la première.

Cet argument sur le rôle privilégié de la fiction comme moyen de rendre la possibilité de la guerre nucléaire imaginable est non seulement compatible avec la rare littérature sur le sujet, avec l'expérience historique consécutive à la diffusion du film *The Day After* et ses effets sur le public américain et le Président Reagan, mais aussi avec les résultats de sondages inédits de la population européenne que nous avons conduits en 2019 et d'entretiens menés en avril-mai 2020. Ainsi, on accepte communément que « le cinéma de la bombe atomique fait indéniablement partie d'un processus qui aide les gens à comprendre la menace de la guerre nucléaire ⁴⁵ ».

Les résultats du sondage que nous avons conduit à l'automne 2019 sur un échantillon représentatif de la population adulte des États dotés d'armes nucléaires et des États hébergeant ces armes en Europe (France, Royaume-Uni, Allemagne, Italie, Turquie, Belgique, Pays-Bas ⁴⁶) suggèrent que la possibilité de la guerre nucléaire n'est pas vraiment présente à l'esprit de ces citoyens – 39,7 % se disent partiellement ou pleinement en accord avec l'affirmation selon laquelle ils ne se sont jamais souciés de la guerre nucléaire – mais aussi un possible effet de la fiction sur le souci de la possibilité de la guerre nucléaire. Ainsi, le groupe des sondés qui ont cité un film de fiction en particulier (59 sondés) en réponse à une question ouverte sur leurs souvenirs associés aux armes nucléaires répond de manière distincte lorsqu'on lui demande de se positionner par rapport à l'affirmation : « vous ne vous êtes jamais soucié de la guerre nucléaire ». Ce groupe est moins enclin à exprimer un accord et plus enclin à exprimer un désaccord. Un effet similaire se manifeste quelle que soit la façon dont on le mesure. Ceux qui ont cité un film en particulier sont moins enclins que la moyenne des sondés à affirmer un accord profond avec cette affirmation (3 % d'écart) ou n'importe quelle forme d'accord avec cette affirmation (17 % d'écart). Ils sont plus enclins à affirmer une forme ou une autre de désaccord avec cette proposition (9 % d'écart) ⁴⁷.

Le fait que la minorité de sondés qui citent un film se penchent vers *The Day After* (1983) ou *Threads* (1984) beaucoup plus que vers *Docteur Folamour* (1964), pourtant beaucoup plus célèbre et célébré dans l'histoire du cinéma, ou *WarGames* (1983), alors que ni les interprètes ni le metteur en

45. Shapiro J. F., *Atomic Bomb Cinema*, Londres, Routledge, 2001, p. 5. Notre traduction.

46. Cette enquête en ligne a été mise en œuvre par l'IFOP sur un panel de 6 938 sondés âgés de plus de 18 ans dans les neuf pays mentionnés ci-dessus. Le nombre de sondés allait de 700 (en Suède) à 1 003 (en France) par pays. Le panel intégré utilisé pour l'enquête de 2019 était représentatif en termes d'âge, de genre, de catégorie socio-professionnelle et de localisation géographique des sondés.

47. Les sondés avaient le choix entre quatre réponses : en accord profond, partiel, désaccord partiel ou désaccord profond avec cette affirmation.

scène des deux premiers n'ont marqué l'histoire de leur art, suggère un enseignement qui va au-delà des quatre gestes esthétiques articulés ci-dessus ⁴⁸. *Docteur Folamour*, *WarGames* et la plupart des fictions de la guerre nucléaire ne hantent pas leur spectateur parce qu'elles lui offrent un effet cathartique à l'issue de la montée de tension dramatique relative à la possibilité de la guerre nucléaire. Dans le premier cas, la vision de l'écran blanc et de la valse des bombes atomiques produit une sidération mais aussi une libération comique et cathartique, qui permet au spectateur de soulager la tension qui a été créée. Il sort ainsi du film émotionnellement libéré. Il en est de même pour *WarGames* une fois qu'il est clair que la guerre nucléaire n'a pas eu lieu. La lumière se rallume dans le centre du Commandement de la défense aérospatiale de l'Amérique du Nord (NORAD) où se passe la scène alors que l'ordinateur qui simule la guerre nucléaire globale et s'apprête à l'initier les a plongés dans le noir trois minutes plus tôt. Le spectateur partage le soulagement jovial des protagonistes qui brisent les hiérarchies et se réconcilient le temps d'une grande jubilation sur l'autel de leur survie. Avec elle, voilà le spectateur émotionnellement libéré, même si ces films lui ont donné beaucoup à penser. *Threads* et *The Day After* sont aux antipodes de ce schéma. Ils ont en commun quelque chose de plus que de montrer l'immédiat après-guerre nucléaire. Ils refusent au spectateur la libération émotionnelle soudaine de la *catharsis* après la montée de la tension dramatique ⁴⁹. Ils lui donnent à voir une agonie sans résolution libératoire qui ne peut que le hanter. Et de fait, cela se traduit par un souci de la guerre nucléaire distinct de la moyenne des citoyens que nous avons interrogés.

Les vingt-sept sondés qui citent *Threads* ou *The Day After* en réponse à des questions ouvertes relatives à leurs premiers souvenirs associés aux armes nucléaires ou aux idées qui leur viennent en tête lorsqu'on évoque les armes nucléaires ont des réponses bien plus polarisées que la moyenne face à l'affirmation selon laquelle ils ne se sont jamais souciés de la guerre nucléaire, et plus encore que ceux, examinés plus haut, qui citent un film explicitement. Ils sont bien moins nombreux que la moyenne à exprimer un accord marqué avec cette affirmation et plus nombreux que la moyenne à exprimer un désaccord. Aucun des sondés qui mentionne l'un ou l'autre de ces films n'exprime un accord massif avec l'idée selon laquelle il ou elle ne s'est jamais soucié de la guerre nucléaire. Par contraste, 14,6 % des sondés au Royaume-Uni, d'où émanent toutes les mentions de *Threads*, 11,9 % des sondés dans les pays d'où émane la mention de *The Day After* et 8,5 % parmi les sondés qui ont cité un film en particulier, ont coché cette réponse. Un effet analogue se retrouve si l'on compare ceux qui expriment toute forme d'accord ou de désaccord avec

48. *Threads* et *The Day After* sont cités quinze fois chacun, *Docteur Folamour* quatre fois et *WarGames* deux.

49. Sur la fonction cathartique possible des récits d'apocalypse, cf. *Hors des décombres du monde*, pp. 103-104.

l'affirmation d'une absence de souci relative à la guerre nucléaire. Les sondés qui ont mentionné *Threads* ou *The Day After* sont massivement moins enclins que la moyenne à exprimer une telle indifférence (21 % d'écart) et plus enclins à affirmer une forme ou l'autre de désaccord avec cette affirmation (13 % d'écart). Il est ainsi plausible que l'effet de hantise accentue l'effet de la fiction sur l'expression d'un souci de la guerre nucléaire (8,5 % d'écart entre ceux qui citent *The Day After* ou *Threads* par rapport à ceux qui citent au moins un film explicitement lorsqu'il s'agit d'exprimer un accord profond avec l'absence de souci quant à la guerre nucléaire ; 4 % d'écart entre les deux groupes sur l'expression d'un accord partiel ou total avec l'affirmation d'indifférence et encore 4 % d'écart sur l'expression d'un désaccord partiel ou total). Il ne s'agit pas de transformer une corrélation en un lien de causalité ou d'ignorer la taille modeste de l'échantillon pertinent, mais simplement d'affirmer la plausibilité de l'argument à l'aide des données de sondage. Ceux qui se souviennent d'un film et plus encore ceux qui se souviennent de *Threads* et *The Day After* affirment s'être souciés de la guerre nucléaire davantage que la moyenne de leurs concitoyens. Le fait que les sondés aient été amenés à mentionner le film avant de répondre à la question sur leur degré de souci vis-à-vis de la guerre nucléaire a pu avoir un effet sur leur réponse, mais si l'effet est qu'ils se sont rappelés avoir été marqués par le film au point qu'ils devraient exprimer un souci pour la possibilité de la guerre nucléaire, cela renforce la plausibilité de notre hypothèse.

L'exposition de Ronald Reagan et de l'ambassadeur Alexander Kmentt à la guerre nucléaire sous forme de fiction illustre également ce en quoi elle aide l'imagination à envisager la possibilité et l'ampleur du phénomène sans distinction de classe ou de position sociale. Même si, du fait de sa carrière d'acteur, le cinéma avait une importance particulière pour Reagan, tel n'est pas le cas pour l'ambassadeur qui a joué un rôle central dans la campagne sur les conséquences humanitaires des armes nucléaires conduisant à l'adoption d'un traité d'interdiction de ces armes, entré en vigueur en janvier 2021.

Reagan a demandé des projections particulières de *WarGames* et *The Day After* à l'automne 1983 et, à l'issue de la projection du second, indique dans son journal avoir été profondément déprimé et pensé que ceux qui, au Pentagone, croyaient pouvoir mener et gagner une guerre nucléaire limitée étaient fous⁵⁰. Aux États-Unis, la diffusion sur *ABC* de *The Day After* le 20 novembre 1983, suivie par 100 millions de spectateurs dans 46 % des ménages américains⁵¹, qui a donné lieu à une édition spéciale de *Viewpoint* immédiatement après sous forme d'un débat en présence du secrétaire d'État George

50. Knoblauch W., *Nuclear Freeze in a Cold War: The Reagan Administration, Cultural Activism and the End of the Arms Race*, Boston, University of Massachusetts Press, 2017, p. 105.

51. Waller G. A., "Re-placing "The Day After"", *op. cit.*, p. 3.

Shultz, de deux anciens secrétaires à la défense, du scientifique Carl Sagan et du prix Nobel de la paix Elie Wiesel, a contribué à remettre la question de la possibilité de la guerre nucléaire dans le débat public et a forcé chaque position en présence à réarticuler ses arguments clairement et à les présenter au public. Si *The Day After* et *Threads* manifestent une position particulière et un biais de l'extinction, ils ont contribué à aider des citoyens à imaginer la guerre nucléaire comme possible dans leur monde quotidien et comme non comparable aux conflits antérieurs⁵². Même pour ceux qui ne les ont pas vus, la controverse a fait apparaître la vulnérabilité nucléaire sous son angle matériel mais aussi politique, dévoilant ainsi les limites de la promesse de protection par l'État⁵³.

Comme suggéré plus haut, nos entretiens ont établi que l'impact de ce film avait dépassé les frontières des États-Unis⁵⁴. L'ambassadeur Kmentt a ainsi spontanément présenté le visionnage du film, en allemand, alors qu'il était adolescent dans les années 1980 comme « la première fois qu'il a pensé » à la possibilité de cette guerre⁵⁵.

Alors que la guerre nucléaire demeure possible et saisit les citoyens d'injonctions substantielles, ils doivent être en mesure de l'imaginer pour y faire face politiquement. Cet effort d'imagination est un défi considérable dans une conjoncture où les spécialistes du domaine sont engagés dans des pratiques contradictoires de déni de cette possibilité et les gouvernements des États dotés de l'arme nucléaire s'efforcent de ne pas faire de cette question un sujet de débat public. Günther Anders a caractérisé le problème comme « décalage prométhéen » entre notre capacité de destruction d'une part, de représentation et de responsabilité d'autre part. Partant de ce diagnostic, nous avons établi que la fiction joue un rôle privilégié pour permettre aux citoyens de relever le défi de rendre la possibilité de la guerre nucléaire imaginable.

-
52. Knoblauch W., *Nuclear Freeze in a Cold War*, *op. cit.*, chapitre 3, pp. 60-78 ; Kulman I. R., Akamatsu T. J., "The Effects of Television on Large Scale Attitude Change: Viewing 'The Day After'", *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 18, n°13, 1988, pp. 1121-1132 ; Scofield J., Pavelchak M., "Fallout From The Day After. The Impact of a TV Film on Attitudes Related to Nuclear War", *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 19, n°5, 1989, pp. 433-448 ; Cordle, D., *op. cit.* Ce phénomène donne même son titre à un épisode de la série *The Americans* (saison 4, épisode 9, "The Day After") dans lequel des agents soviétiques infiltrés regardent le film et sont amenés à remettre leurs choix en question à la suite du visionnage. Sur le biais de l'extinction, voir : notre "Power, luck and scholarly responsibility at the end of the world(s)", *op. cit.*, p. 464.
53. Jeffrey Lewis était enfant à l'époque et ses parents ne l'ont pas laissé voir le film. Mais il nous a raconté comment les questions suscitées par la controverse l'ont conduit à profondément douter de la capacité de ses parents et du gouvernement à lui dire la vérité et à le protéger. De son point de vue, c'est une expérience partagée par sa génération aux États-Unis. Entretien avec Jeffrey Lewis, 19 mai 2020.
54. En France, les co-auteurs d'une tribune publiée dans *Le Monde*, « Vers le suicide collectif ? », le 21 mars 1985 y font explicitement référence lorsqu'ils exhortent leur lecteur en ces termes : « N'attendons pas "le jour d'après" ».
55. Entretien avec Alexander Kmentt, 27 avril 2020.

La possibilité de la guerre nucléaire dans la culture populaire visuelle des années 1950 aux années 1980

Les quarante-cinq premières années de l'ère atomique ont abondamment représenté la possibilité de la guerre nucléaire dans la culture populaire visuelle. Le cinéma et la télévision la manifestent sous des formes et dans des genres très divers, illustrant les quatre gestes esthétiques identifiés dans la partie précédente. Reprenons-les systématiquement.

Une première série d'œuvres montre le début de ladite guerre nucléaire : *Docteur Folamour*, *Fail Safe*, *Miracle Mile*, *The War Game* (Peter Watkins, 1966). Prenons l'exemple du *Docteur Folamour*. À la fin du film, nous sommes ainsi avec le major Kong lorsque la soute de largage des bombes s'ouvre et l'entraîne malencontreusement dans le vide, chevauchant l'ogive et brandissant fièrement son chapeau de *cowboy* dans la scène bien connue. Après un premier plan depuis l'intérieur de l'avion qui nous permet de comprendre sa chute, la caméra est placée sur l'ogive pour nous montrer le major dans sa chevauchée qui l'emmène inexorablement vers le sol et la mort nucléaire. Toutefois, la coupe intervient juste avant que le major ne touche le sol et nous propose des changements d'échelle et de focalisation radicaux. Le plan qui suit présente une explosion nucléaire vue de très loin puis le ballet des explosions à la surface de la terre, vues depuis l'espace. Ainsi, l'effet de réalité dans la représentation du début de la guerre nucléaire exige de placer le spectateur dans une double position, à la fois immersive et infiniment distancée pour affirmer que seul un point de vue impossible permettrait de voir le début de la guerre nucléaire. C'est au prix de ce double geste que la possibilité de la guerre nucléaire devient imaginable et en même temps invisible pour ceux qui auraient à la vivre. Il faudrait y ajouter *Kiss Me Deadly* (*En quatrième vitesse*, de Robert Aldrich, 1955), un film noir qui figure la possibilité du terrorisme nucléaire mais sous la forme d'une explosion unique qui met fin au monde qui nous a été donné à voir ainsi qu'au héros supposé survivre à tout, Mike Hammer.

Une deuxième série d'œuvres manifeste la possibilité de la guerre nucléaire en montrant l'immédiat après, avant que l'événement ne soit oublié, mais pas l'événement lui-même. L'épisode 8 de la première saison de *The Twilight Zone* (*La quatrième dimension*), "Time Enough At Last" (« Question de temps », 1959) nous donne à voir un monde désolé par la guerre thermonucléaire où survit un homme seul, qui souffrait systématiquement d'un manque de temps pour lire des livres et à qui s'offrirait enfin la bibliothèque de la ville s'il ne brisait pas ses lunettes dans un geste précipité par l'enthousiasme. Le même procédé se retrouve dans *Malevil* et *Threads*. Dans *Five* (*Cinq*, de Arch Oboler, 1951), la narration se situe exclusivement après la catastrophe nucléaire mais l'avant est régulièrement évoqué dans les conversations entre les cinq survivants.

Une troisième série d'œuvres loge la possibilité de la guerre nucléaire dans la transformation du temps en une attente apocalyptique. Que le spectateur la voie ou pas, la guerre nucléaire est possible et présente dans la façon dont les personnages s'inscrivent dans le temps. *On The Beach* et *Offret* sont exemplaires de cette catégorie. Une variation intéressante se voit dans l'épisode 1b de la première saison de la relance de *The Twilight Zone* dans les années 1980 (*The New Twilight Zone*), réalisé par Wes Craven et intitulé "A Little Peace and Quiet" (« Une petite paix bien tranquille », 1985). Dans cet épisode, le personnage principal, Penny, douée de la capacité d'arrêter le temps, se trouve face à un dilemme alors que la guerre nucléaire entre les États-Unis et l'Union soviétique a commencé et qu'elle entend à la radio que des missiles intercontinentaux vont frapper les États-Unis : soit elle arrête le temps et vit éternellement seule, soit elle laisse le temps s'écouler et accepte que le monde s'éteigne dans la guerre nucléaire. Le temps est ainsi devenu apocalyptique sauf pour celle dotée du don surnaturel. Dans les années 1980, on note aussi une intertextualité avec les classiques des années 1960. Ainsi, à la fin de l'épisode, lorsque Penny arrête le temps, les deux films à l'affiche du cinéma en face de chez elle sont *Fail Safe* et *Docteur Folamour*.

La problématisation de la complaisance vis-à-vis de la possibilité de la guerre nucléaire, qui ne sera pas montrée et n'aura pas forcément lieu, anime une quatrième série d'œuvres. Au Japon, en 1954, Akira Kurosawa réalise le chef d'œuvre *I Live in Fear* qui thématise la peur obsessionnelle de la guerre nucléaire d'un survivant des bombardements atomiques de la Seconde guerre mondiale. Cette hantise le pousse à forcer sa famille en exil au Brésil dans l'espoir qu'elle échappe aux conséquences de la guerre nucléaire. Alors que la famille mène une vie normale et finit par faire admettre le patriarche dans un asile d'aliénés, la caméra de Kurosawa ne choisit pas et pose parfaitement la question de l'attitude face à la possibilité de la guerre nucléaire : la folie est-elle dans l'insouciance ou dans la terreur ? La figuration de la possible guerre nucléaire prend la forme du soleil vu par le père depuis son asile mais la question demeure. Est-ce une hallucination ? De même, dans l'épisode 10 de la quatrième saison de *The Twilight Zone* (*La quatrième dimension*, 1959-1964), "No Time Like The Past" (« Le bon vieux temps », 1963), Paul Driscoll a inventé une machine à voyager dans le temps et s'efforce d'empêcher les événements les plus graves du ^{xx}e siècle. Sa première halte est Hiroshima où l'agent de police qu'il prévient de la catastrophe à venir le prend pour un fou. Face au déni et à l'incrédulité généralisée, il choisit le ^{xix}e siècle comme refuge. Si plusieurs épisodes de cette série, considérée comme l'une des meilleures jamais produites, ne font pas advenir la guerre nucléaire et montrent ceux qui se servent de la peur de ladite guerre pour leur profit (saison 3, épisodes 3 "The Shelter" – « L'abri », 1961 et 17 "One More Pallbearer" – « L'excentrique M. Radin », 1962), sa possibilité est toujours prise au sérieux. Le fait qu'elle n'advienne pas n'est jamais présenté comme un signe qu'elle

n'aurait pas pu advenir. L'aventure de James Bond *The Spy Who Loved Me* (*L'espion qui m'aimait*, de Lewis Gilbert, 1977) illustre qu'il faut l'héroïsme et la chance du célèbre espion pour empêcher le déclenchement d'une guerre nucléaire par un mégalomane désireux de mettre fin à la civilisation qu'il juge décadente pour en établir une nouvelle sous les eaux. La culture populaire des quarante-cinq premières années de l'âge nucléaire a donc régulièrement mis en œuvre quatre gestes esthétiques qui permettent d'imaginer la possibilité de la guerre nucléaire.

Comment la possibilité de la guerre nucléaire a disparu de la culture populaire visuelle après la guerre froide

Dans la culture populaire post-guerre froide, la guerre nucléaire n'est plus le sujet et sa possibilité est absente. Cela se manifeste de deux façons. D'une part, si l'on retrouve bien les quatre gestes esthétiques que nous avons identifiés comme ouvrant la possibilité de la guerre nucléaire, ils ont changé d'objet et s'appliquent quasi-exclusivement à d'autres types de catastrophes : des catastrophes environnementales, des pandémies ou des corps célestes percutant la planète. D'autre part, alors que la représentation de l'explosion nucléaire prolifère, la possibilité de la guerre nucléaire est présentée comme un enjeu passé, les effets des explosions sont considérablement minimisés voire valorisés et, quand la possibilité d'une telle guerre est évoquée, son origine est déconnectée des humains au point qu'elle est parfois même réduite à un simulacre, un jeu dans lequel on s'amuse à se faire peur tout en restant convaincu que cette guerre n'aura pas lieu. Dans cette section, nous reprenons ces éléments systématiquement.

Les quatre gestes esthétiques qui rendent la possibilité de la catastrophe imaginable ne portent plus sur la guerre nucléaire

S'il s'agit de montrer le début de la catastrophe, cette dernière n'est plus nucléaire mais plutôt environnementale ou due à un virus. On pense à deux *blockbusters* de Roland Emmerich : *The Day After Tomorrow – Le jour d'après* (2004) sur le réchauffement climatique et *2012* (2009). Le virus qui éradique une grande partie de l'espèce se voit dans *I Am Legend* (*Je suis une légende*, de Francis Lawrence, 2007) et dans le sous-genre du film de zombies dans *Twenty-eight Days Later* (*28 jours plus tard* de Danny Boyle, 2002). *GI Joe : Conspiracy* (*GI Joe: Retaliation* de John Chu, 2013) se distingue comme la seule visualisation dans la culture populaire de l'après-guerre froide du lancement de missiles balistiques à tête nucléaire par plusieurs États qui en disposent. Le spectateur assiste au début de ce qui s'annonce comme une guerre nucléaire mais se réduit très vite à un *bluff* pyrotechnique. En effet, les États qui ont lancé vont, l'un après l'autre, procéder à l'autodestruction de leur missile et produire un monde sans armes nucléaires en n'ayant fait aucune

victime ⁵⁶. Il y a là un signe de la minimisation des effets sur laquelle nous reviendrons.

Le geste qui consiste à montrer l'immédiat après-catastrophe révèle une même transition de l'imaginaire vers d'autres formes de menace. Dans *Waterworld* (de Kevin Reynolds, 1995), ce passage de l'avant à l'après prend la forme d'une plongée sous-marine qui va nous révéler le monde ancien englouti suite à un changement climatique catastrophique.

Le geste de transformation du temps en attente apocalyptique ne s'applique plus lui non plus à la guerre nucléaire mais plutôt à un désastre environnemental ou spatial. Ainsi, dans *4:44, Last Day On Earth (4h44, Dernier jour sur Terre, 2011)* d'Abel Ferrara, la fin du monde annoncée au début du film ce jour-là est largement causée par la dégradation de l'environnement. En un sens, cela s'observe aussi dans le brillant *Take Shelter* (2011) de Jeff Nichols, où la catastrophe qui hante le héros et survient à la fin prend la forme d'un grand orage. *Melancholia* de Lars von Trier (2011) ou *These Final Hours* (de Zak Hilditch, 2013) thématisent l'attente d'un corps céleste qui va percuter la Terre.

Enfin, la problématisation de l'insouciance face à la catastrophe se décline essentiellement sur la thématique environnementale. Les *remakes* de classiques de la guerre froide thématisant l'apocalypse nucléaire manifestent ainsi le même transfert de la menace et l'invisibilisation de la possibilité de la guerre nucléaire. C'est le cas pour *The Day the Earth Stood Still (Le jour où la Terre s'arrêta)*. Dans le *remake* de Scott Derrickson (2008), ce qui invite un extraterrestre à venir avertir les hommes qu'ils vont être exterminés s'ils ne cessent pas leur comportement irresponsable est la catastrophe environnementale et non plus la possibilité de l'annihilation nucléaire comme dans l'original de Robert Wise (1951). De même, pour *Planet of the Apes (La Planète des singes, de Franklin Schaffner, 1968)*, le *remake* en forme de trilogie (le premier film réalisé par Rupert Wyatt, 2011, les deux suivants par Matt Reeves en 2014 et 2017), explique la quasi-extinction de l'espèce humaine par une pandémie de grippe simienne, pas par la guerre nucléaire comme dans l'original ⁵⁷.

L'épisode "Night Watch" (« Veille de nuit ») de la série *Madam Secretary* (saison 4, épisode 22, 2018) et le moyen métrage *A Clean Escape* (2007) de la mini-série *Masters of Science-Fiction*, avec Sam Waterston et Judy Davis dans les rôles principaux, apparaissent comme les deux exceptions. Dans l'épisode de *Madam Secretary*, après que l'armée américaine a tué trois cents ressortis-

56. Il est intéressant d'observer que David Grae voulait montrer le lancement dans son épisode de *Madam Secretary* et faire exploser les missiles en vol mais en a été dissuadé par les experts qui lui ont expliqué le caractère irréaliste d'un tel processus. Entretien avec David Grae, 9 mai 2020.

sants russes en Syrie, les satellites détectent plusieurs lancements de quatre cents missiles balistiques russes. Le président ordonne une riposte de sorte qu'on vient chercher la secrétaire d'État McCord, héroïne de la série, pour la mettre à l'abri dans le cadre du protocole *Night Watch* de continuité du gouvernement. Il s'avère que la guerre nucléaire n'a pas lieu parce que les quatre cents missiles étaient une simulation révélée à la dernière minute. Consciente du rôle de la chance dans l'issue favorable de cet épisode, la secrétaire d'État demande à ce qu'on dé-alerte les missiles américains mais, face à l'hostilité du Pentagone, fait en sorte que les documents révélant ce qui s'est passé soient immédiatement déclassifiés. Cela aboutit à un traité entre les États-Unis et la Russie pour dé-alerter leurs forces stratégiques. Si la guerre nucléaire n'a pas lieu dans cet épisode, elle aurait pu et c'est ainsi que l'histoire est racontée. Le moment de suspense à ce sujet ne dure que cinq à dix minutes dans l'épisode mais dans la mesure où il s'agissait du dernier de la saison, les spectateurs ne pouvaient pas exclure que ce soit effectivement la fin⁵⁸. L'effet cathartique de l'épilogue demeure problématique dans la mesure où il offre un moyen au spectateur d'oublier la sensation de la possibilité de la guerre nucléaire pour n'en garder que l'idée⁵⁹. En d'autres termes, la problématisation de la complaisance sous la forme du spectacle de l'effondrement psychologique de l'héroïne par ailleurs toujours si solide faisait entrer la possibilité de la guerre nucléaire dans le monde des spectateurs, contournant ainsi le problème de son imaginabilité. L'effet cathartique de la fin permet de l'en ressortir et de n'en laisser une trace que sous la forme abstraite d'une idée, qui réérige l'obstacle de l'imaginabilité.

Dans *A Clean Escape*, Sam Waterston interprète un président des États-Unis qui a initié l'escalade vers la guerre nucléaire de sorte que moins de neuf cents citoyens américains ont survécu. La problématisation de la complaisance vis-à-vis de la possibilité de la guerre nucléaire se déploie sous un angle très original : l'illusion de l'impossibilité à travers l'absence de souci à ce sujet se

57. Le cas de *la Planète des singes* est doublement intéressant. D'abord, le film a connu un grand succès dès sa sortie et est devenu un classique de l'histoire du cinéma. Ensuite, il est adapté d'un roman dans lequel la guerre nucléaire ne figurait pas, et pourtant la postérité du film est associée à cette apocalypse nucléaire au point que Greenpeace a utilisé l'image culte de la statue de la liberté sur la plage pour illustrer une de ses campagnes dans les années 1980. Greene E., *Planet of the Apes as American Myth: Race, Politics, and Popular Culture*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998, p. 179. Cette explicitation de la cause nucléaire de la disparition d'une grande partie de l'humanité se manifeste notamment dans la suite, *Le secret de la planète des singes* (1970), qui met en scène une société souterraine de mutants rendus télépathes par les radiations qui vouent un culte à la bombe devenue un totem en or. Par contraste, le remake de Tim Burton en 2001 n'évoque déjà plus la question de la guerre nucléaire.

58. Entretien avec David Grae, 9 mai 2020.

59. Cet effet cathartique prend régulièrement la forme de l'expérience décisive qui va conduire l'héroïne à se présenter à la présidence. Ainsi, exactement le même arc narratif se retrouve dans cet épisode et dans l'épisode de *Commander in Chief*, "No Nukes Is Good Nukes" (saison 1, épisode 11) en 2006, mettant en scène une crise entre les États-Unis et la Corée du Nord.

déploie *a posteriori* sous forme d'amnésie de la part de celui qui a déclenché la guerre nucléaire. Après avoir vu sur l'écran de contrôle du bunker les corps calcinés de sa femme et de ses enfants, le président des États-Unis a en effet développé le syndrome de Korsakoff qui aboutit à ce qu'il ne se souvienne pas au-delà des quarante dernières minutes de sa vie et n'a pas conscience de sa condition d'amnésique. Nous avons donc un responsable de la guerre nucléaire qui va se remémorer et nous raconter comment il l'a commencée. Contre ses tentatives de déni, celle qui l'interroge rappelle : « c'était une frappe préventive », « vous êtes allé à l'encontre des avis de pratiquement tous vos conseillers, y compris votre vice-président ⁶⁰. » La trame narrative est certes issue d'une nouvelle de John Kessel écrite pendant la guerre froide (1985) et devenue une pièce de théâtre l'année suivante, mais le metteur en scène l'a fait revivre pour la télévision en 2007 ⁶¹.

La possibilité de la guerre nucléaire après 1990 : passée, déconnectée de ses origines humaines, dont les effets sont minimisés ou valorisés, transformée en simulacre

Penser la possibilité de la guerre nucléaire exige de l'inscrire dans un présent, un à venir ou un temps messianique apocalyptique, pas seulement dans le passé. Elle exige aussi de connecter son origine avec l'humanité et de donner une idée de l'ampleur de ses effets. Or, dans le reste du paysage audiovisuel des trente dernières années, ces éléments disparaissent. L'horizon d'attente des spectateurs a même changé au point que la possibilité de la guerre nucléaire est seulement devenue un simulacre par lequel on joue à se faire peur alors que ces armes sont présentées comme jouant un rôle parfois salutaire. Reprenons ces quatre éléments.

Premièrement, dans l'après-guerre froide, la guerre nucléaire peut apparaître comme un phénomène *passé*, au-delà même du genre à part entière du film post-apocalyptique. Tel est le cas dans le classique du film de sous-marin, *Crimson Tide* (*USS Alabama*, de Tony Scott, 1995) qui problématise la complaisance eu égard à la possibilité de la guerre nucléaire sous une forme particulière, à savoir son initiation non-autorisée par un commandant de sous-marin, mais se clôt sur un carton qui en présente une résolution institutionnelle, insistant sur le fait que la possibilité de lancer ces armes est exclusivement entre les mains du président des États-Unis à compter du 1^{er} janvier 1996. En d'autres termes, au moment de sa sortie, ce film dit thématiser une possibilité au moment où elle cesse d'être. De même, dans *The Wolverine* (*Wolverine : Le combat de l'immortel*, de James Mangold, 2013), le person-

60. "A Clean Escape" in *Masters of Science-Fiction*, saison 1, épisode 1, 41 min. Notre traduction.

61. Une production radiophonique a été diffusée en 1998 dans laquelle la situation est aussi présentée au futur. Le major dit que l'action se passe l'été 2025. https://www.youtube.com/watch?v=yFuRIT_kMTY

nage principal est à Nagasaki lors de l'explosion du 9 août 1945 et y survit. Le remake télévisé de *Fail Safe* (*Point limite*, de Stephen Frears, 2000) raconte une histoire qui se passe toujours dans les années 1960 et dont le caractère passé est manifesté par le choix que le film entier soit en noir et blanc et que le programme soit présenté par Walter Cronkite, le présentateur de *CBS Evening News* dans les années 1960 et 1970, qui joue son propre rôle. Dans le cas de *Fail Safe*, la guerre nucléaire n'est pas non plus terminale puisque le président des États-Unis interrompt l'escalade en demandant aux bombardiers stratégiques américains de frapper New York plutôt qu'une cible soviétique, prouvant ainsi que la frappe initiale était accidentelle. Deux villes majeures sont annihilées dans deux pays adverses, donc nous l'incluons comme figuration de la guerre nucléaire. À la télévision, l'épisode de septembre 1983, au cours duquel le lieutenant-colonel Petrov a choisi de rapporter une fausse alerte après que son radar ait détecté cinq missiles, est raconté par un employé de l'ambassade de Russie dans l'épisode 9 de la saison 4 de la série *The Americans* ("The Day After" - « Le jour d'après », 2016). Il explique à sa maîtresse que l'attitude de Petrov allait à l'encontre des ordres et que s'il avait donné l'alerte les Soviétiques auraient riposté, que leur technologie est dépassée, que c'est dangereux. Mais le spectateur de 2016 voit cela comme une reconstitution de qualité de la possibilité de la guerre nucléaire en 1983. Le même effet se produit dans le cas de la rediffusion de classiques de la période précédente tels que *Docteur Folamour* ou *Fail Safe*⁶². Lorsque la « guerre nucléaire » se produit entre les États-Unis et l'Union soviétique dans le premier épisode de la deuxième saison d'*Umbrella Academy* ("Right Back Where We Started", 2020), créant la « fin du monde » et un « holocauste nucléaire » selon deux des personnages, elle a lieu dans un passé daté très précisément : le 25 novembre 1963⁶³.

Deuxièmement, dans les rares cas dans lesquels la guerre nucléaire advient dans la fiction post-guerre froide, elle a alors perdu son origine humaine. Elle est le fait de machines qui éradiquent l'espèce humaine ou la réduisent en esclavage (*The Matrix - Matrix*, de Lana et Lilly Wachowski, 1999 ; *Terminator 3: Rise of the Machines - Terminator 3 : le soulèvement des machines*, de Jonathan Mostow, 2003 ; *Battlestar Galactica* créé par Ronald D. Moore en 2003). Dans ces trois exemples, cette possibilité est explicitement visualisée et le spectateur voit l'évènement, l'avant et l'après. Dans la saga *Terminator*, cet évènement a même un nom : « le jour du jugement dernier » (*judgment day*), qui donne son sous-titre au deuxième film de la franchise. Dans *Battlestar Galactica*, il prend trois formes. Dans l'épisode pilote, le spec-

62. Entretien avec le metteur en scène John Trainor, qui prépare un documentaire sur un évènement nucléaire qui a eu lieu en 1995, 27 avril 2020. Il a vu *Fail Safe* et *Dr Strangelove* ensemble dans les années 2010 et décrit ce moment comme marquant dans ce que ces œuvres nous révèlent des années 1960 et de comment on peut créativement évoquer la question en image.

63. Le personnage de Hazel parle de « fin du monde » à 7 min 40 s, le numéro 5 d'« holocauste nucléaire » à 7 min 50 s et de « guerre nucléaire » à 19 min 23 s. Notre traduction.

tateur vit avec les habitants humains de la colonie Caprica l'attaque nucléaire qui va la ravager ; dans un téléfilm diffusé juste après la fin de la série et baptisé *The Plan* (*Le Plan*, 2009) le spectateur découvre comment les Cylons ont élaboré leur stratégie pour anéantir l'humanité. Enfin, lorsqu'à l'issue des six saisons les voyageurs du Galactica retrouvent la Terre, elle a, elle aussi, été détruite par un holocauste nucléaire. Mais seul un homme est complice ; l'humanité est détachée de l'événement.

Troisièmement, alors que la guerre nucléaire a disparu de la culture populaire post-guerre froide, les explosions nucléaires et en particulier l'image du champignon atomique y deviennent fréquentes au moment où les effets des explosions nucléaires y sont considérablement minimisés ou présentés comme favorables. Soit un nombre très limité d'armes nucléaires explose, sans riposte ni escalade, soit l'usage des armes nucléaires se révèle bénéfique et irremplaçable face à une menace existentielle et ne tue que le ou les héros sacrificiels.

La minimisation des effets tient d'une part à ce que l'horizon de la guerre nucléaire ait été remplacé par celui du terrorisme nucléaire⁶⁴. Au cinéma, cela se manifeste dans *True Lies* (James Cameron, 1994), *The Peacemaker* (*Le Pacificateur*, de Mimi Leder, 1997), *The Sum of All Fears* (*La somme de toutes les peurs*, de Phil Alden Robinson, 2002), *Next* (de Lee Tamahori, 2007), *The Dark Knight Rises* (de Christopher Nolan, 2012) et *How I live Now* (*Maintenant c'est ma vie*, de Kevin MacDonal, 2013). Dans *Broken Arrow* (de John Woo, 1996), un pilote de l'armée de l'air américaine qui souhaite faire chanter l'État américain fait exploser une seule arme nucléaire pour crédibiliser sa menace. Pas plus d'une bombe n'explose dans tous ces films et les effets autres que l'explosion sont rarement montrés⁶⁵. Dans *The Dark Knight Rises*, Batman ne parvient pas à désamorcer la bombe à temps, donc il choisit de l'éloigner de Gotham City grâce à la bat-volante et la faire exploser dans le lointain. Une seule bombe explose et elle ne tue apparemment personne puisque la fin du film nous montre Bruce Wayne / Batman vivant. Au-delà du

64. Il ne s'agit bien sûr pas de prétendre que la possibilité du terrorisme nucléaire était absente de la culture populaire visuelle de la guerre froide. Nous citons *Kiss Me Deadly* et il faudrait ajouter *Thunderball* (*Opération Tonnerre*, 1965) dans lequel James Bond doit retrouver deux armes nucléaires volées par l'organisation terroriste Spectre. Les entretiens que nous avons conduits confirment le primat de la figuration de la vulnérabilité nucléaire à la possibilité du terrorisme nucléaire pour la génération née dans les années 1980. Entretien avec Beatrice Fihn, directrice d'ICAN (Prix Nobel 2017), née en 1982, 22 mai 2020.

65. Les documentaires sur le sujet dans l'après-guerre froide manifestent la même focalisation exclusive sur quelques explosions et pas de riposte. *The Nuclear Tipping Point* et *Countdown to Zero* en 2010 illustrent, d'un côté, l'initiative de quatre dignitaires américains, George Shultz, Henri Kissinger, William Perry et Sam Nunn pour lutter contre le terrorisme nucléaire et, de l'autre, l'initiative du mouvement Global Zero. En 2016, les documentaires *Command and Control* de Robert Kenner, d'après l'enquête d'Eric Schlosser sur les limites de la sécurité des armes nucléaires américaines, et *The Bomb* de Kevin Ford, Smriti Keshari et Eric Schlosser se concentrent sur la possibilité d'explosions accidentelles de systèmes d'armes nucléaires. La possibilité de l'escalade n'est pas inconcevable dans ces derniers programmes mais elle n'est pas figurée, montrée ou exprimée dans les propos des intervenants.

cinéma, citons les séries *24 (24 heures chrono)* – dont l'épisode 4 de la saison 6 (2007) nous montre une explosion nucléaire à Valence – et *Jericho* (2007) dans laquelle des agents gouvernementaux orchestrent une série limitée d'explosions nucléaires aux États-Unis afin de renverser le gouvernement et de prendre le pouvoir. On retrouve même le trope terroriste dans des jeux vidéo tels que *Red Alert 2* (2000), les possesseurs desdites armes sont essentiellement des terroristes et des ennemis des États-Unis, incarnés par le joueur ⁶⁶.

Cette minimisation se manifeste aussi dans la répétition d'un scénario de type Hiroshima et Nagasaki où une bombe détruit une ville mais ne donne pas lieu à une riposte. Dans la série *The Man in the High Castle (Le Maître du Haut Château)*, l'Allemagne nazie parvient à développer un explosif nucléaire et à le lancer sur Washington, ce qui lui permet de gagner la Seconde guerre mondiale, comme nous le voyons depuis la fenêtre de l'appartement de deux personnages, en flashback, au début du dernier épisode de la deuxième saison ⁶⁷. Même dans le film *Watchmen (Watchmen : Les gardiens, de Zach Snyder, 2009)* adapté de la bande dessinée culte d'Allan Moore, la possibilité de la guerre nucléaire est au centre du propos mais ce qui advient est la destruction simultanée par l'explosion de réacteurs nucléaires dans « quelques régions clés un peu partout sur le globe : New York, Los Angeles, Moscou, Hong Kong », sans représailles, aboutissant, au contraire, à la paix ⁶⁸. Les jeux vidéo contribuent à la même forme de minimisation des effets des explosions nucléaires en présentant l'arme nucléaire comme un instrument contrôlable par le joueur qui détruit une ville mais pas plus et ne conduit que très rarement à la riposte. C'est le cas dans les classiques *Civilization* (1991-2016), *Command and Conquer: Red Alert* (1996), le plaisir du contrôle sur une dévastation totale de l'autre étant poussé à son paroxysme dans *World in Conflict* (2007).

La minimisation se lit enfin dans la description des effets de ces explosions, qui sont soit minimales soit favorables aux protagonistes. Au cinéma, citons *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal, de Steven Spielberg, 2008)*, *The Avengers (Avengers, de Joss Whedon, 2012)* et *World War Z (de Marc Forster, 2013)*. Dans le premier cas, le célèbre archéologue survit à un essai nucléaire dans le Nevada dans les années 1950 en se réfugiant dans un réfrigérateur que le souffle de l'explosion envoie voltiger mais dont il sort indemne, avec le chapeau passablement déplacé, alors que la ville construite pour le test, qui ressemble à des décors de studio en carton, a été pulvérisée. Dans *The Avengers*, Tony Stark/Iron Man détourne un missile à tête nucléaire afin qu'il ne frappe pas

66. Merci à Florian Galleri pour m'avoir éclairé sur ces aspects.

67. Bien qu'il s'agisse d'une uchronie, cet événement est explicitement daté dans le passé : le 11 décembre 1945.

68. *Watchmen* (de Zack Snyder, 2009) ultimate cut, 2 h 39 min, dialogues de la version française.

New York et le fait exploser dans l'espace avant de retomber sur terre. Le héros n'est même pas sacrifié puisque Hulk amortit sa chute. Cette explosion nucléaire ne tue personne. Dans *World War Z*, l'explosion nucléaire est littéralement sans conséquence. Il n'y en a qu'une, le personnage de Brad Pitt la survole en hélicoptère et elle est contrariante parce qu'elle lui fait perdre la connexion téléphonique dont il avait besoin. Rien de plus. Cette minimisation est notable en comparaison à ce que l'on lit dans l'ouvrage dont le film est adapté. Il s'agit dans ce cas d'un échange nucléaire entre l'Inde et le Pakistan suite à une erreur de perception qui va causer un hiver nucléaire et considérablement refroidir l'atmosphère terrestre. Dans la série *Heroes* (2006-2010), le quatrième épisode de la troisième saison (2008) est intitulé "I Am Become Death" en référence à la phrase célèbre citée par Robert Oppenheimer dans son récit du premier essai nucléaire. Dans cet épisode, un des héros explose et produit un champignon atomique qui rase la ville où se passe l'action, Costa Verde, mais ne tue même pas les deux protagonistes à ses côtés dans la pièce, puisqu'ils ont des pouvoirs de régénération. Homer Simpson survit à une explosion nucléaire dans l'épisode 4 de la saison 9 de la célèbre série animée et David Lynch esthétise en noir et blanc la naissance de l'âge nucléaire en filmant pendant près de cinq minutes ce qui est daté comme une représentation de l'essai d'Alamogordo au Nouveau Mexique du 16 juillet 1945 dans la troisième saison de sa série *Twin Peaks* (épisode 8, 2018). La musique est stridente et terrifiante mais la caméra traverse l'explosion, il n'est évidemment pas question de riposte et il nous semble assister à une exploration plutôt qu'à la mort. Dans l'épisode 5 de la troisième saison de la série de science-fiction *Westworld* (2016-), un incident thermonucléaire est présenté comme ayant détruit Paris le 10 septembre 2025, à l'occasion d'un bref *flashback*. Explications ou représailles ne s'ensuivent pas. De la même manière, l'épisode pilote de la série britannique *Years and Years* (2019) se termine avec une arme nucléaire américaine explosant sur une île artificielle au large de la Chine en 2024. L'épisode suivant, qui met en scène la commémoration de l'événement, manifeste qu'aucune représaille n'a suivi et l'activiste chargée de décrire l'événement pour un programme télévisé précise qu'il a causé 45 000 victimes. Elle en mourra elle-même prématurément à l'issue de la série mais, à titre de comparaison, cela correspond au même ordre de grandeur que les estimations américaines officielles après le bombardement de Nagasaki, et bien moins qu'Hiroshima. L'arrière-grand-mère précise même dans le troisième épisode que quelques années plus tard on n'en parle plus. La seule objection soulevée à cette remarque porte sur les conséquences économiques de l'événement et les radiations qui réduisent l'espérance de vie de l'un des personnages. Huit ans auparavant, l'épisode "No Nukes Is Good Nukes" de la série *Commander in Chief* indiquait cette tendance. Tout au long de l'épisode, on entend parler de jouer avec le feu nucléaire pour décrire la confrontation en cours avec la Corée du Nord mais il n'est en aucun cas question de représailles nucléaires américaines et même pas clair que les Coréens du Nord possèdent des armes

nucléaires. Alors que la présidente des États-Unis se retire temporairement dans ses appartements pour prendre des nouvelles de ses enfants, elle dit à sa petite fille : « Ils parlent d'un endroit très lointain. Ici nous sommes à l'abri ⁶⁹. »

Quatrièmement, plusieurs fictions prennent explicitement acte du fait que l'horizon d'attente du spectateur exclut la possibilité de la guerre nucléaire et la réduisent à un bon moyen de jouer à se faire peur. Elle est au plus un simulacre. C'est le cas de la série *The Brink* (de Jay Roach, 2014) et du dernier opus en date de la franchise *Mission: Impossible (Fallout)*, de Christopher McQuarrie, 2018).

Dans le premier cas, l'affiche montre un bouton rouge, l'arc narratif de la série se centre sur une crise nucléaire qui escalade, des missiles sont effectivement lancés (par le dirigeant pakistanais contre Israël dans les épisodes 8, 9 et 10 et par les Israéliens en riposte dans l'épisode 10). De plus, le secrétaire d'État américain interprété par Tim Robbins évoque le rôle crucial de John F. Kennedy dans l'évitement de la catastrophe lors de la crise de Cuba en 1962 (épisode 3) et la perspective de l'hiver nucléaire (épisodes 3 et 8). Pourtant, l'ensemble est une farce et la possibilité de la destruction relève toujours du second degré. Ainsi, l'annonce de la possibilité de la destruction a pour but de produire un effet comique puisqu'il se manifeste comme l'interruption du secrétaire d'État et de son épouse faisant l'amour dans la *situation room*. Cela se confirme puisque, conformément aux attentes, rien de grave ne s'ensuit. Le premier tir pakistanais explose en sous-sol ; le bombardier qui se dirige vers Israël et le missile israélien sont détruits en vol. La possible guerre nucléaire devient une affaire de bombe perdue typique du scénario terroriste de l'après-guerre froide puisque des Érythréens récupèrent une ogive dans l'épave de l'avion pakistanais écrasé (épisode 10). Même ce dernier scénario n'est pas considéré d'une importance dramatique suffisante pour clôturer la saison. À la différence du *Docteur Folamour*, le comique ne permet pas de problématiser la complaisance. Au contraire, le spectateur sait d'avance que rien de grave n'advient de sorte qu'il est divertissant d'observer ces personnages qui jouent à se faire peur.

De même, *Mission: Impossible – Fallout* nous montre un reportage télévisé révélant qu'une organisation terroriste a fait exploser une bombe atomique... mais ce n'est qu'un leurre visant à se saisir du téléphone d'un scientifique qui l'utilisait pour communiquer avec le terroriste qui planifie d'utiliser ces bombes. Et le terroriste qui entend bien faire exploser deux bombes à la frontière du Pakistan ne souhaite même pas déclencher la guerre nucléaire mais seulement la contamination de l'approvisionnement en eau d'une grande partie de la planète. Ce plan fait écho à la forme environnementale de la catas-

69. Sous-titres de la version française.

trophe montrée dans le genre au cours de cette décennie, toujours strictement séparée de la catastrophe nucléaire.

Plus que la minimisation des effets des explosions nucléaires et l'invisibilisation de la possibilité de la guerre nucléaire, il convient d'observer que ces systèmes d'armes sont parfois présentés comme des instruments salutaires et irremplaçables face à des menaces existentielles pour l'humanité. Lesdites menaces prennent deux formes : des envahisseurs hostiles (*Independence Day* de Roland Emmerich, 1996 ; *Pacific Rim* de Guillermo del Toro, 2013 ; *Godzilla* de Gareth Edwards, 2014) ou un astéroïde susceptible de percuter la terre ⁷⁰ (*Armageddon* de Michael Bay, 1998). Observons la nouveauté relative de cette présentation des armes nucléaires alors que dans *War of the Worlds* (*La guerre des mondes*, de Byron Haskin, 1953), le bombardement des envahisseurs avec des armes nucléaires ne leur fait strictement rien, bien que le contexte géopolitique aux États-Unis soit à la valorisation de ces armes. Le rôle des armes nucléaires dans ce sous genre s'est renversé en cinquante ans même si le remake de 2005 de *La guerre des mondes* n'accorde pas la moindre place aux armes nucléaires. Attardons-nous un instant sur *Pacific Rim* et *Godzilla*, issus tous deux de la culture japonaise. Dans le premier cas, les armes nucléaires permettent non seulement de tuer le plus gros monstre sorti de la faille géologique sous le Pacifique, dont rien d'autre n'était venu à bout, mais aussi de fermer la brèche à jamais afin que les monstres en question, les *kaijus*, ne reviennent pas. Une seule bombe est providentielle, salutaire, irremplaçable et ne tue qu'un seul héros, sacrificiel, celui qui est allé la placer. Dans le cas de *Godzilla* de 2014, le renversement est frappant. Il s'agit du *remake* de la série de films antinucléaires éponymes des années 1950 dans lesquels la créature monstrueuse est le produit des essais nucléaires américains dans le Pacifique. Dans le *remake* de 1998, les essais nucléaires français et non plus américains donnaient naissance au monstre, mais dans le *remake* de 2014 les explosions nucléaires ne sont plus la source du problème mais bien des tentatives, échouées cette fois, d'exterminer la créature. C'est dans ce sens que les essais de l'atoll de Bikini qui ouvrent le métrage le plus récent sont présentés comme une première tentative d'en finir avec elle. Près d'un demi-siècle plus tard, le film nous montre une deuxième tentative peu fructueuse dans le même sens ⁷¹.

70. Ce même été 1998, *Deep Impact* de Mimi Leder raconte la même histoire que le film de Michael Bay mais montre que les explosifs nucléaires dont l'astéroïde est entouré ne parviennent qu'à le couper en deux et même les missiles intercontinentaux lancés en guise de dernière chance échouent. Il est significatif que la version dans laquelle Bruce Willis et des armes nucléaires sauvent le monde ait été le plus grand succès commercial de l'année, *Deep Impact* ayant un succès commercial bien moindre.

71. Le film japonais *Shin: Gojira* (Hideaki Anno et Shinji Higuchi, 2016) fait exception dans la mesure où la créature n'est pas tuée mais seulement gelée au point que les protagonistes eux-mêmes envisagent son réveil futur. Il n'en reste pas moins que l'armée américaine tente de l'exterminer avec une arme thermonucléaire.

N'oublions pas que l'envahisseur hostile peut être de ce monde et que le nationalisme nucléaire se décline sous forme de fiction filmée telle que *Parmanu: The Story of Pokhran* de Abhishek Sharma (2018) sorti en Inde à Noël 2017 et qui raconte l'odyssée du courageux fonctionnaire indien pour aboutir aux essais de 1998 présentés comme l'achèvement de l'indépendance du pays. Celui qui les conduit est d'abord le bouc émissaire de sa propre administration puis doit déjouer les plans d'espions de la CIA et des services secrets pakistanais qui tentent d'empêcher les essais. Les seuls effets négatifs de ces essais se répercutent sur les ennemis jurés de l'État dont la souveraineté est montrée en triomphe.

La culture populaire visuelle de l'après-guerre froide a donc rendu la guerre nucléaire invisible ou l'a transformée en simulacre alors même que les images des explosions nucléaires isolées se multiplient et se banalisent. Ce qu'il en reste prend la forme de tentatives avortées, d'explosions en nombre limité, aux conséquences minimisées et sans représailles mais aussi d'une glorification des armes nucléaires comme instrument providentiel face à des menaces existentielles.

Comment les codes du héros-guerrier-protecteur rendent la guerre nucléaire impossible : *Le Chant du loup* et la franchise *Mission: Impossible*

Dans cette dernière section, nous examinons en détail les codes qui conduisent à clore la possibilité de la guerre nucléaire dans un espace narratif dans deux films aussi dissemblables que possible. D'un côté, le film d'Antonin Baudry *Le Chant du loup* (2019) qui se veut le promoteur d'une vision française loin d'une imagerie de Hollywood⁷², soucieux de réalisme⁷³ et qui confine son spectateur aux coursives exigües d'un sous-marin pour une grande partie du métrage et de l'autre *Mission: Impossible*, une franchise du cinéma d'action hollywoodien, qui porte dans son titre même les extravagances qu'elle va nous donner à voir et le peu de cas qu'elle fait de la convention du réalisme ; une franchise qui, depuis l'ouverture du deuxième épisode, a montré que tous les espaces étaient accessibles à son héros. En dépit de ces dif-

72. « Je ne trouve pas que ce soit une bonne idée de se faire confisquer les images par Hollywood [...]. Je pense qu'on a notre vision du monde ; elle n'est pas la même que celle des Américains, donc on doit produire nos propres images » dit l'auteur-réalisateur Antonin Baudry, Entretien avec Filmo TV, 26 min.

73. Baudry A., *Le collimateur*, 37 min, « Le rapport à l'exactitude pour moi est important dans tout ce qui est de l'ordre des mécanismes et de [...] ce qui influe avec l'humain, ajoute-t-il, l'humain étant ici les interactions entre sous-marinières » ou encore « C'était extrêmement important pour moi que les acteurs soient vraiment préparés. J'ai gardé volontairement un langage réel de sous-marinier. Ça veut dire qu'il peut y avoir des acteurs qui parlent dans un langage technique [...] C'est indispensable qu'ils comprennent ce qu'ils disent. [...] Ils se sont tous prêtés au jeu. J'ai embarqué avec chacun d'eux séparément à peu près 36h [...] Ils sont arrivés à un moment où ils sont devenus sous-marinières. » <https://www.youtube.com/watch?v=eWXQJbmP1P8>, 11 min. Voir note 21 pour un aperçu de la réception critique sur cet aspect.

férences radicales, ces films très populaires en France ⁷⁴ ont un autre point commun crucial pour notre propos : ils illustrent comment le code du héros-guerrier-protecteur suffit à rendre impossible l'évocation de la possibilité de la guerre nucléaire. Nous étayons ce propos en trois temps. Nous montrerons d'abord que quels que soient leurs efforts pour modifier l'horizon d'attente des spectateurs, ces deux films échouent à rendre la possibilité de la guerre nucléaire imaginable. Puis nous montrerons qu'en dépit de leurs différences ils reposent tous deux sur la convention du héros-guerrier-protecteur. Enfin, nous spécifierons comment cette convention suffit à rendre la possibilité de la guerre nucléaire inimaginable.

Cette capacité d'une seule convention à limiter le champ du montrable est d'autant plus intéressante que l'auteur du *Chant du loup* entendait l'élargir et bousculer les codes du genre et y parvient, sauf pour la possibilité de la guerre nucléaire ⁷⁵. Il s'autorise ainsi à montrer le détournement d'un sous-marin nucléaire d'attaque par des djihadistes et le combat fratricide entre deux sous-marins français qui aboutit au naufrage de l'un des deux et à la survie d'un seul homme d'équipage, et va à l'encontre des tentations du déni de la guerre nucléaire par l'illusion du contrôle parfait, du salut par la procédure ou de l'invincibilité du sous-marin nucléaire. Il donne aussi à voir la vulnérabilité des sous-marins nucléaires d'une manière inédite. Dès le début du métrage, il nous montre un sous-marin nucléaire d'attaque (SNA) littéralement sans défense face aux grenades d'un hélicoptère ennemi, au point qu'il est obligé de faire surface pour abattre l'ennemi avec un lance-roquettes.

Contrairement à l'illusion du contrôle parfait qui nourrit le déni de la possibilité de la guerre nucléaire, *Le Chant du loup* montre aussi plusieurs formes d'insubordination : le commandant en second du Titane qui va à l'encontre de l'ordre de l'amiral de ne pas se dérober face à la torpille lancée contre eux ⁷⁶ et celle du commandant de l'Effroyable qui désobéit à l'ordre présidentiel de lancer le missile. Ces efforts d'envisager du « sans précédent » contrastent fortement avec le classique du genre, *USS Alabama*, qui entendait lui aussi décrire une situation de crise nucléaire grave dans l'après-guerre froide et poser la question du lancement possible de missiles nucléaires par un sous-marin occidental ⁷⁷. Ainsi, alors que Baudry nous montre la fécondité de la désobéissance en contexte nucléaire, la mutinerie à bord de l'*USS Alabama*

74. *Le Chant du loup* a dépassé 1,8 million d'entrées au cinéma. Cela en fait l'un des quinze plus gros succès de l'année au box-office français. *Mission : Impossible - Ghost Protocol* a dépassé les 2,4 millions d'entrées. https://www.lepoint.fr/pop-culture/j-accuse-le-chant-du-loup-les-10-succes-du-cinema-francais-27-12-2019-2354898_2920.php (consulté le 12 août 2021).

75. Avant *Le Chant du loup*, l'arsenal nucléaire français n'avait jamais joué un rôle actif dans un scénario de possible déclenchement de la guerre nucléaire. Dans *USS Alabama* de Tony Scott (*Crimson Tide*, 1995), le journaliste de CNN qui ouvre et clôt le film le fait depuis le porte-avion français Foch, « quelque part en Méditerranée », mais la force de frappe n'intervient pas. Voir aussi note 20.

76. *Le Chant du loup*, 1 h 33 min.

expose le bien-fondé du protocole, le besoin impérieux de le suivre et le fait que personne ne contrevient à la procédure. Le conflit entre le commandant historique du navire, Ramsey, et son second qui prend ensuite le commandement, Hunter, porte sur une divergence d'interprétation de la procédure exigée d'eux, pas sur la nécessité de la suivre en toutes circonstances. Le premier considère que l'ordre de tir a été donné et qu'il est clair, de sorte qu'il doit être exécuté. Le second estime au contraire que la procédure se fonde sur l'accord des deux têtes de la chaîne de commandement pour que l'ordre puisse être exécuté et, en toute conscience, il ne peut pas donner son accord. Au moment clé de la mise aux arrêts du commandant alors que celui-ci tente de relever de ses fonctions le second récalcitrant, le chef de bord Cob choisit son camp précisément parce que le commandant a enfreint une règle : il ne peut pas démettre son second et décider seul d'un lancement. Il s'en explique auprès du second désormais à la tête du sous-marin, insistant sur le fait qu'il a appliqué la règle à la lettre (« *by the book* »).

Alors qu'il est parvenu à déjouer les conventions du genre, *Le Chant du loup* s'interdit d'évoquer la possibilité de la guerre nucléaire, soit ce qui se présentait comme son sujet. Elle n'y existe que pour trois minutes et encore, de manière contradictoire. Il est vrai que le commandant de la force océanique stratégique explique que les djihadistes « sont en train de déclencher une guerre nucléaire ⁷⁸ », que le chef d'État-Major particulier du président dit à l'amiral qu'il doit empêcher le tir, « c'est ça ou l'apocalypse ⁷⁹ », que le commandant du Centre d'interprétation et de reconnaissance acoustique insiste « vous vous rendez compte que ce sont des centaines de millions de vies qui sont en jeu ⁸⁰ » et que le commandant du sous-marin nucléaire d'attaque parle à ses marins d'un « tournant de l'humanité ». Mais, dans ces trois minutes, l'amiral et le chef d'État-Major particulier du président parlent déjà de tirer un missile seulement, soit l'opposé de la guerre nucléaire incluant le lancement de multiples ogives ⁸¹. Antonin Baudry reconnaît cette incapacité à évoquer même la possibilité de la guerre nucléaire dont le film prétend se saisir, lors d'une discussion au Forum des Images. En réponse à la question « Est-ce que vous avez pensé à un moment donné que le missile pourrait être tiré ⁸² ? », il hésite dans un premier temps puis ajoute : « J'ai failli couper un peu plus tôt, à un moment où on ne savait pas, sur la main de Réda [Kateb, l'interprète du commandant du SNA]. Et, pff puis j'ai trouvé ça un peu hard ⁸³. » Cette

77. La situation décrite dans le film est, à deux reprises, présentée comme la plus grave depuis la crise de Cuba : dans un premier temps par un journaliste de CNN puis de la bouche du commandant en second interprété par Denzel Washington (respectivement à 2 et 36 minutes de film).

78. *Le Chant du loup*, 1 h 07 min.

79. *Ibid.*, 1 h 08 min.

80. *Ibid.*, 1 h 09 min.

81. *Ibid.*, 1 h 08 min.

82. Antonin Baudry au Forum des Images, 25 min 50 s.

83. *Ibid.*, 25 et 26 min.

réponse révèle que même le suspense sur la possibilité de cette erreur est considéré comme inmontrable, soit précisément la question de la possibilité de la guerre nucléaire suite à une erreur de perception, communément évoquée des années 1950 aux années 1980.

Le même évitement de la possibilité de la guerre nucléaire se retrouve dans *Mission: Impossible – Ghost Protocol* (*Mission : Impossible – Protocole Fantôme*, de Brad Bird, 2011) alors même que c'était le thème du film. Un missile nucléaire est lancé par le méchant de l'épisode qui entend bien déclencher la guerre nucléaire mais ledit missile ripe sur un immeuble et finit miraculeusement dans l'eau sans exploser. Lorsque l'un des personnages tente de remettre en scène la possibilité de la guerre nucléaire alors que l'équipe de héros se retrouve sur les lieux du drame, huit semaines plus tard, cette évocation est immédiatement neutralisée. D'abord, elle est amenée par le personnage que la franchise a établi comme le faire-valoir comique du héros qui fait des gaffes sans cesse depuis l'épisode précédent, l'informaticien Benji Dunn (Simon Pegg). Cette observation est donc mise en scène comme une gaffe supplémentaire et suit une interjection enfantine par laquelle il prend la parole pour faire observer à ses coéquipiers qu'ils ne se sont pas souciés de lui. D'ailleurs, à l'issue de la scène, les deux personnages qui avaient amené le sujet avec une forme de gravité y reviennent sur un ton qui a tôt fait de déclencher l'hilarité générale. La scène elle-même est d'ailleurs structurée autour de moments comiques qui transforment les exploits des héros en simulacres réjouissants qui correspondent aux codes du genre dont le spectateur est complice. Luther (Ving Rhames) moque le fait qu'Ethan (Tom Cruise) a dit à haute voix « mission accomplie », Benji se demande pourquoi l'assurance de la voiture qu'Ethan a délibérément lancée dans une chute de cent mètres a refusé de le rembourser pour l'accident. Le dialogue sur la bombe devient l'un de ces moments comiques de complicité avec le spectateur dans la compréhension partagée de l'horizon d'attente désormais établi. Bien sûr qu'une telle guerre n'est pas possible dans cet univers.

Or, en dépit de leurs multiples différences, *Le Chant du loup* et *Mission: Impossible – Ghost Protocol* mettent en scène le même type de personnage de héros-guerrier-protecteur⁸⁴. « C'est ça qui m'a ému, dit l'auteur-réalisateur Antonin Baudry. [Les sous-mariniens] sont des héros de l'ombre⁸⁵ ». Matthieu Kassovitz et Omar Sy, deux des interprètes principaux, partagent l'optique du réalisateur et, dans un entretien bonus lié au *Chant du loup*, se réjouissent tous deux d'« être des héros » dans le film⁸⁶. François Forestier du

84. Notons que ce point de vue est aussi celui de la discipline des relations internationales *mainstream* : le point de vue du guerrier qui évalue les conséquences. Aistrophe T., Fishel S., *op. cit.*, p. 635.

85. Baudry A., *Le collimateur*, 11 min 30 s ; il le redit à *Filmo TV* à 37 min. « C'est quand même des gens qui se sacrifient en silence, dans l'ombre. C'est beau. »

86. Entretien autour du film avec Matthieu Kassovitz et Omar Sy, DVD bonus *Le Chant du loup*.

Nouvel Observateur le note exactement en ces termes : « Les marins sont tous des héros ⁸⁷ ». Il faudrait ajouter qu'inversement, les héros sont tous des marins. Contrairement à *The Day After*, il n'y a pas de place pour un héros non militaire. C'est sans doute ce qui fait dire à Pierre Murat du Masque et la plume, « c'est un film militariste ⁸⁸ ». Cette focalisation interne et absence d'extériorité sont frappantes dans un film de héros parce que, dans ce cas, le héros n'a pas d'opposant. Comme le dit Antonin Baudry, le spectateur « ne voit que des reflets du monde » du point de vue des sous-marinières ⁸⁹. Et dans son esprit, ses marins héroïques « sauvent le monde ⁹⁰ ». Leur caractère protecteur est dit par les personnages du film. Ainsi, lorsque l'amiral embarque à bord d'un sous-marin d'attaque pour localiser le SNA L'effroyable et l'empêcher de tirer, il tente de comprendre quels seront les objectifs prioritaires du commandant pour en déduire sa position. On lui répond : « en un, sauver des vies ⁹¹ ».

Le statut de héros-guerrier-protecteur du personnage d'Ethan Hunt dans la franchise *Mission: Impossible* est beaucoup plus évident. À aucun moment le spectateur ne doit douter de la justesse de son combat : dans l'introduction du deuxième épisode (*Mission: Impossible 2*, de John Woo, 2000), alors que nous le voyons tuer à main nue un passager dans un avion de ligne, l'ambiguïté est aussitôt levée ⁹². Le tueur portait un masque et une puce permettant de simuler la voix d'Ethan. Ce n'était évidemment pas lui et prétendre que cela l'était ne peut être que le gage de la perfidie de celui qui est ainsi introduit comme le méchant de l'épisode. Ethan pratique le combat corps à corps, use d'armes à feu en tous genres et exécute plusieurs personnes dans chaque épisode. Cela devrait suffire à établir la dimension guerrière. Pour son équipe et pour les femmes qui l'accompagnent, il se place explicitement comme protecteur. Dans le deuxième épisode, il affronte de multiples périls pour trouver l'antidote nécessaire pour sauver le personnage féminin, Nyah (Thandie Newton), et dans les troisième, quatrième et sixième épisodes, il ne manque pas une occasion de se positionner en protecteur vis-à-vis de sa fiancée puis

87. <https://www.nouvelobs.com/cinema/20190218.OBS0335/grace-a-dieu-les-moissonneurs-les-films-a-voir-ou-pas-cette-semaine.html> (consulté le 12 août 2021).

88. <https://www.franceinter.fr/cinema/les-critiques-du-masque-surpris-par-le-succes-du-chant-du-loup-le-film-avec-omar-sy-et-francois-civil> (consulté le 12 août 2021).

89. Baudry A., « La profondeur du cinéma en surface », Entretien avec Stéphane Charbit, *Story classique*, 15 mars 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=VvxxI7Eyzzk>, 8 min.

90. « La question du film c'est celle-là : qu'est-ce qui peut sauver le monde, est-ce que c'est des systèmes ou des relations interpersonnelles ? [...] J'ai été fasciné quand j'ai rencontré pour la première fois une oreille d'or [...] parce que c'est un des rares domaines où l'organe humain était plus fin, plus efficace que la machine. » Antonin Baudry, <https://www.youtube.com/watch?v=VvxxI7Eyzzk>, 14 min.

91. *Le Chant du loup*, 1 h 12 min.

92. C'est l'archétype de guerrier juste masculin couplé à la femme comme belle âme tel que pointé par Jean Bethke Elshtain dans *Women and War*, New York, Basic Books, 1987, souvent repris dans la culture populaire visuelle. Pour une étude détaillée de films qui échappent à cet archétype, voir : Evangelista M., *Gender, Nationalism and War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, en particulier chapitres 3 et 4.

épouse, Julia (Julia Meade). Cela lui vaut notamment un séjour dans les geôles russes qu'il termine au début du quatrième épisode.

Nous affirmons que ce recours partagé au code du héros-guerrier-protecteur suffit à expliquer l'incapacité de films aussi différents que *Le Chant du loup* et *Mission: Impossible – Ghost Protocol* à donner à imaginer ce qu'ils annonçaient comme leur sujet, à savoir la possibilité de la guerre nucléaire. Ainsi, dans le premier, non seulement la guerre nucléaire n'est pas possible mais même une explosion nucléaire isolée, telle qu'on la voit régulièrement depuis les années 1990, devient inconcevable⁹³.

Étant donné les dommages pouvant être causés par un seul missile balistique à tête nucléaire tiré sur Paris s'il avait explosé, la capacité à protéger des personnages du *Chant du loup* serait apparue comme totalement inopérante face à la condition de vulnérabilité nucléaire du pays. Leur courage et disponibilité héroïque au sacrifice n'auraient pas été affectés mais ils seraient apparus comme incapables de protéger de cette menace. Dès lors, le missile lancé depuis le sous-marin aux mains des djihadistes s'écrase dans la forêt de Compiègne et il n'y a « pas de dégâts constatés⁹⁴ ». Par ailleurs, si le territoire avait effectivement été frappé par une charge nucléaire, les représailles nucléaires seraient apparues pour ce qu'elles sont, à savoir une vengeance, de sorte que les héros-guerriers-protecteurs se seraient révélés comme des impuissants qui échouent et deviennent vengeurs⁹⁵. L'autre possibilité rendue infigurable par le cadrage du collectif de héros-guerriers-protecteurs est une explosion nucléaire issue d'une défaillance technologique, qu'elle suscite des représailles ou pas. Ce serait infigurable non pas parce que nos héros seraient défaits mais parce qu'ils apparaîtraient encore une fois comme incapables de tenir la promesse de protection qui les a constitués en héros. Dès lors, les trois scénarii possibles par lesquels une guerre nucléaire peut advenir : une frappe délibérée, non-autorisée ou résultant d'une explosion accidentelle sont d'emblée exclus par les exigences du code du héros-guerrier protecteur.

Dans *Mission: Impossible – Ghost Protocol*, les exigences de réaffirmation du héros-guerrier-protecteur aboutissent à éloigner la solennité et la fin de la scène de la possibilité dès lors inconcevable de la guerre nucléaire. Elles ne portent même pas sur cette question mais sur le sort d'une seule personne, l'épouse d'Ethan, qui s'avère être encore en vie. Plus encore, la fin de la scène nous place à hauteur du geste protecteur du héros-guerrier qui a choisi de simuler la mort de son épouse et de renoncer à elle afin qu'elle ne soit plus

93. Observons ainsi que dans l'épisode de *Madam Secretary* présenté plus haut, le personnage principal, par ailleurs dépeint comme une héroïne protectrice, n'est pas systématiquement guerrière. Plus encore, cet épisode nous montre son incapacité à protéger et l'effondrement du personnage de ce fait. Entretien avec David Grae, 9 mai 2020.

94. *Le Chant du Loup*, 1 h 10 min 57 s.

95. McDermott R. et. al., "Blunt Not the Heart, Enrage It.' The Psychology of Revenge and Deterrence", *Texas National Security Review*, vol. 1, n°1, 2017, pp. 66-88.

mise en danger. Ce geste sacrificiel rend possible le signe de gratitude qu'elle lui donne mais aussi la constitution de la nouvelle équipe puisque l'agent Brandt se croyait responsable de la mort de l'épouse d'Ethan et cela l'empêchait de poursuivre avec l'équipe⁹⁶. Ces enjeux seraient apparus comme dérisoires si l'on prenait au sérieux l'argument de Benji et Brandt formulé quelques minutes plus tôt selon lequel ils auraient aussi bien pu être associés à la destruction de la ville et à la mort d'un grand nombre de civils sans « un coup de chance⁹⁷ ». Dans ce cas aussi, l'argument de la chance dit l'impuissance du héros à accomplir sa mission de protection dans un contexte de vulnérabilité nucléaire fondamentale. Il est donc littéralement inaudible. Ainsi, le héros et chef d'équipe Ethan Hunt reprend aussitôt la parole après l'invocation de la chance pour le remettre en question – « *dumb luck* [...] *was it?* » – et déplacer le facteur chance vers l'heureux hasard qui a composé l'équipe ici présente qu'il invite d'emblée à repartir en mission ensemble. La musique solennelle de la scène à ce moment accompagne la cohésion du groupe autour du héros qui s'incarne sous nos yeux dans l'engagement de la prochaine mission en commun, pas du tout la gravité de ce à quoi ils ont échappé par chance. Comme l'a établi William Chaloupka, dans le discours nucléaire le guerrier est absent, en particulier sous ses atours belliqueux et partout où l'on cherche la figure du guerrier, on trouve celle, défensive, de la dissuasion. Mais c'est la nostalgie du guerrier qui permet de conserver son sérieux à la préparation constante de la guerre que l'on affirme en même temps ne jamais mener⁹⁸.

Maintenir la possibilité de la guerre nucléaire, c'est maintenir la possibilité de l'impuissance du héros à accomplir sa mission de protection et rendre visible que l'usage de ses moyens guerriers ne lui permet rien d'autre que la vengeance. Ainsi, lorsqu'un héros protecteur est mis en scène là où la possibilité de la guerre nucléaire est prise au sérieux, comme dans *The Day After*, c'est un médecin, incarné par l'icône du western Jason Robards qui, dans ce film particulier, finit par mourir avec le monde, mais non sans avoir quelque peu prolongé la vie de ses patients.

De ce fait, tous les scénarii par lesquels la guerre nucléaire pourrait commencer deviennent inmontrables et le geste esthétique qui aurait consisté à ce qu'elle n'ait pas lieu mais reste possible, tel qu'on le trouve dans *I Live in Fear*, est lui aussi disqualifié. Il constituerait un obstacle permanent à l'identification pleine du spectateur au héros-guerrier-protecteur en maintenant un doute sur ce statut. Que leurs auteurs le veuillent ou non, et quelles que soient leurs différences, ces deux films produisent donc un imaginaire de l'impossibilité de la guerre nucléaire qui reproduit le renversement de la vulnérabilité nucléaire en une rhétorique de la protection, opéré par le discours de la dissuasion.

96. *Mission: Impossible – Ghost Protocol* de Brad Bird (2011), 1 h 54 min à 2 h.

97. Traduction par l'auteur à partir de la version originale : “*Dumb luck*”.

98. Chaloupka W. *op. cit.*, pp. 27, 30 et 40-41.

Comment rendre la guerre nucléaire imaginable

Alors que la guerre nucléaire demeure possible et intolérable, il est essentiel d'être en mesure d'en concevoir la possibilité pour y faire face en toute lucidité. Pourtant, absence de discours public, contraintes psychologiques, incitations institutionnelles et professionnelles, et contradictions internes du discours de la dissuasion contribuent à ce que nous ne prenions pas cette possibilité au sérieux. Günther Anders a diagnostiqué au plus près notre handicap il y a soixante ans et lui a donné le nom de décalage prométhéen. Avec les armes nucléaires, nous sommes en mesure de causer une destruction d'une ampleur que nous avons grand mal à nous représenter. Il s'agit là d'un nous délibérément inclusif qui recouvre citoyens, élus et décideurs dans un monde où les armes nucléaires existent, car les citoyens des États dotés d'armes nucléaires tout comme des États hôtes sont d'ores et déjà tacitement mobilisés par les pratiques de la politique nucléaire. Pas seulement en tant que contribuables qui financent l'arsenal, mais aussi en tant que victimes potentielles de la violence nucléaire causée par une frappe délibérée ou accidentelle ou encore une explosion dans l'arsenal sur le sol national, et en tant que caution à l'application par le gouvernement de la doctrine de dissuasion qui prévoit l'emploi des armes nucléaires en représailles au nom du corps politique tout entier. Ces trois consentements sont supposés acquis alors que la question n'a pas été posée et constituent une vulnérabilité politique considérable pour les démocraties nucléaires, que nous avons étudiées ailleurs⁹⁹. Il est d'autant plus légitime de parler d'un collectif, de « nous », que les spécialistes de la préparation de la guerre nucléaire ne sont pas exempts de ce handicap. Au contraire, comme nous l'avons suggéré en introduction, ils se sont souvent révélés incapables de penser comment la guerre nucléaire pourrait commencer.

Pour nous représenter cette possibilité, la perception ne nous sera d'aucune utilité, observait Anders, puisque la guerre nucléaire est sans précédent. En l'absence d'exercices de préparation en cas de guerre nucléaire ou d'une vision du monde sensible aux défaillances techniques, bureaucratiques et humaines voire à la cruauté, qui permettent d'envisager la possibilité de la guerre nucléaire, c'est à l'imagination qu'il faut faire appel. Si cette intuition s'avère correcte, elle invite à une inflexion de l'agenda de recherche des études critiques de la sécurité, qui ont délaissé la question de la possibilité de la guerre nucléaire et le rôle constitutif de l'imaginaire comme déterminant de l'agir politique.

Cet article a élaboré cette intuition en établissant que la fiction n'est pas un médium pertinent mais bien une forme privilégiée si l'on veut saisir le caractère sans précédent de la guerre nucléaire, et pas la réduire à une guerre conventionnelle plus intense. Cet argument est d'autant plus plausible qu'il

99. Pelopidas B., *Repenser les choix nucléaires. La séduction de l'impossible*, op. cit.

correspond à l'expérience de Ronald Reagan, à celle de l'ambassadeur autrichien Alexander Kmentt, du public américain exposé au film *The Day After*, aux résultats des sondages inédits que nous avons conduits auprès d'un échantillon représentatif de la population des États européens dotés d'armes nucléaires ou hébergeant des armes nucléaires sur leur sol à l'automne 2019 et à nos entretiens auprès de militants anti-nucléaires, de praticiens de la politique nucléaire, et d'artistes mettant en scène ces sujets.

Nous avons ensuite insisté sur le fait que cette invocation de l'imagination n'est en rien réductible à un appel à montrer davantage de violence nucléaire, même si le refus de la montrer semble en partie expliquer pourquoi les créateurs de fiction ont déserté le thème. Au contraire, nous avons établi quatre gestes esthétiques par lesquels le spectateur est amené à ressentir la possibilité de la guerre nucléaire. Seuls deux d'entre eux consistent à montrer la guerre nucléaire. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que certains films tels que *WarGames* (1983) dans lesquels la guerre nucléaire n'a finalement pas lieu ont été parmi les plus efficaces pour faire prendre au sérieux sa possibilité. Nous avons ainsi avancé l'hypothèse selon laquelle le déni de la libération cathartique pourrait être la clé de l'empreinte émotionnelle plus forte laissée par des films tels que *Threads* et *The Day After*, plutôt que du simple fait de la violence montrée. Ensuite, nous avons établi que ces quatre gestes étaient régulièrement présents dans la culture populaire visuelle des quarante années de la guerre froide mais qu'ils avaient quasiment disparu depuis le début des années 1990. Alors que l'image du champignon atomique se banalise, la possibilité d'une guerre nucléaire impliquant davantage qu'une frappe n'est pas thématisée, sauf dans le passé ou du fait de machines qui souhaitent exterminer l'humanité. Pour l'essentiel des représentations, on assiste ainsi à une minimisation des effets possibles de la violence nucléaire : non seulement le nombre de frappes envisagé est réduit mais ses effets sont souvent présentés comme très limités, voire bénéfiques, lorsque les armes nucléaires sont présentées comme des protections irremplaçables contre un astéroïde ou des envahisseurs.

Enfin, nous avons analysé en détail le film *Le Chant du loup* d'Antonin Baudry qui promettait d'élargir le champ des possibles nucléaires pour repenser la question de la possibilité de la guerre nucléaire à l'orée de la décennie 2020. À travers une analyse du film mais aussi de la communication qui l'entoure de la part de son auteur-réalisateur et de ses interprètes, nous établissons pourquoi le film manque en partie son objectif. En se fixant un objectif de réalisme appliqué au discours des sous-marinières à propos de la chose nucléaire et en acceptant le code du héros collectif sacrificiel qui se vit comme une famille, l'auteur peut certes bousculer certains horizons d'attente du genre – montrer des cas de désobéissance, de technique qui défaille, de djihadistes qui se saisissent d'un sous-marin –, mais il ne peut certainement pas donner chair à la possibilité de la guerre nucléaire et contribue au contraire, peut être à son corps

défendant, à son déni. La perte de contrôle qu'il montre permet certes de problématiser les discours du contrôle parfait et permanent et d'une responsabilité à empêcher la guerre nucléaire réduite au seul président. Dans le film, elle se distribue tout le long de la chaîne de commandement et inclut, paradoxalement, une forme de devoir à désobéir. Cette perte de contrôle n'en est pas moins provisoire et sans conséquences. Ces interventions ont plusieurs implications pour la recherche, l'enseignement et la création culturelle.

Pour la discussion historiographique, il serait dès lors possible d'ajouter une dimension au diagnostic de la révolution nucléaire ou en tous cas d'observer un effet supplémentaire de l'introduction des systèmes d'armes nucléaires dans notre monde, *via* la production du décalage prométhéen identifié par Anders. Cet effet consiste à ériger la fiction au statut de medium politique privilégié. Par ailleurs, si la constitution des possibles nucléaires par la fiction est aussi fondamentale que nous l'avançons, le paysage imaginaire depuis les années 1990 dans lequel la possibilité de la guerre nucléaire est absente permet de rendre compte de cette période non pas comme une période d'ouverture du champ des possibles mais au contraire comme d'une période de normalisation et de perpétuation de la présence des armes nucléaires dans le monde. Les périodes 1990-1998 et 2007-2016, souvent présentées comme des parenthèses progressistes, ne le seraient donc pas et le diagnostic de la continuité se trouve enrichi d'une dimension voire d'un fondement imaginaire. Le terrorisme nucléaire étant alors seul concevable, un tel imaginaire aboutit à la normalisation de la présence des armes dans le monde pourvu qu'elles restent aux mains d'États qui ne pratiquent pas le terrorisme. S'ouvre ainsi un champ de recherche sur la possibilité et l'historicité d'une transnationalisation de la culture nucléaire fondée sur un rapport à la possibilité de la guerre nucléaire.

Pour les études critiques de la sécurité, ces résultats ont plusieurs implications. Ils confirment l'importance du travail sur la réduction du problème nucléaire à un problème de prolifération, qui de fait a rendu la guerre nucléaire invisible¹⁰⁰. Ils invitent à poursuivre le travail sur le rôle de la culture populaire comme constituante de la sécurité internationale mais aussi à problématiser le « cinéma embarqué » comme celui de l'anthropologie embarquée dans la guerre en Afghanistan. Ils invitent aussi à reconsidérer un postulat implicite qui lie production de la peur et dépolitisation – entendue comme réduction du champ des possibles et des acteurs autorisés à participer à la délibération. Si nos résultats sont exacts, dans le domaine des armes nucléaires, la dépolitisation s'est opérée par une monopolisation du sujet par une technocratie qui se légitime en rassurant et en limitant et canalisant la peur jugée nécessaire. Dès

100. Les travaux de David Mutimer sur ce point sont pionniers et essentiels, voir notamment : Mutimer D., *The Weapon State. Proliferation and the Framing of Security*, Boulder, London, Lynne Rienner, 2000. Nous y associons les travaux d'anthropologie de Gusterson H., "Nuclear Weapons and the Other in the Western Imagination", *Cultural Anthropology*, vol. 14, n°1, 1999, pp. 111-143.

lors, la dépolitisation et la réduction du champ des possibles qui exclut la possibilité de la guerre nucléaire aboutissent à un déni de la peur comme composante de la lucidité et du courage face à la menace ¹⁰¹.

Ce propos a des implications en termes de politique éducative. Pour que les citoyens prennent la mesure de la condition nucléaire, de la vulnérabilité qui la définit et des engagements tacites qui leur sont demandés, cette politique éducative ne doit pas seulement rétablir et transmettre des histoires autres que l'histoire officielle et réductrice ¹⁰², elle doit aussi faire sa place à la possibilité continuée de la guerre nucléaire. Si notre argument est correct, cette politique ne saurait se limiter à des impératifs de transmission de la compréhension d'événements clés de l'ère nucléaire, à la lumière des dernières avancées de la connaissance, mais elle devrait inclure les cas où nous avons failli basculer dans la guerre nucléaire et discuter ce qui l'a empêchée, sans tomber dans l'illusion rétrospective de contrôle. Alors que l'histoire diplomatique classique se rend délibérément aveugle à ces possibilités par son rejet de la méthode contrefactuelle, nous disposons maintenant d'instruments analytiques solides permettant de distinguer les cas dans lesquels le contrôle a suffi à éviter la guerre nucléaire et les cas où la chance a été nécessaire ¹⁰³. La question se pose de l'introduction de la fiction comme composante nécessaire de cet enseignement en tant que facilitatrice par excellence d'un imaginaire élargi à la possibilité de la guerre nucléaire.

Pour les auteurs de fictions qui seraient soucieux de donner chair à la possibilité de la guerre nucléaire et auraient trébuché sur une revue de sciences sociales, les voilà investis d'un rôle et d'une responsabilité politiques essentiels : constituer l'espace imaginaire qui permette aux citoyens de se poser la question politique des armes nucléaires à partir de la saisie de la possibilité de la guerre nucléaire. Si ces résultats sont corrects, ils ont au moins à leur disposition quatre gestes esthétiques dont deux n'exigent pas de montrer l'horreur nucléaire. Libre à eux, bien évidemment, d'en inventer d'autres. L'essentiel consiste à s'affranchir des codes qui rendent la guerre nucléaire inconcevable, tels que ceux manifestes dans *Le Chant du loup* et *Mission: Impossible* du héros-guerrier-protecteur. Reste à réfléchir à comment refuser au spectateur la libération émotionnelle par le film lui-même afin de ne pas clore le moment de problématisation de la possibilité de la guerre nucléaire dès que le spectacle est terminé. Au-delà de la forme filmique, on imagine aussi le recours à la simula-

101. Gunther Anders avait ainsi développé le « courage de la peur » illustrant cet aspect. Anders, G., « Theses for the Atomic Age », *Massachusetts Review*, vol. 3, n°3, printemps 1962, p. 498.

102. À ce sujet, il faut noter l'extrême rareté des travaux en France. Les exceptions sont Heuser B., *Nuclear Mentalities*, Londres, Saint Martin's Press, 1998, Chapitre 5, pp. 75-178. Sur le plan historiographique, nous nous sommes efforcés de contribuer au dépassement de cette historiographie centrée sur l'État et la rationalité d'élites éclairées et bienveillantes dans le numéro spécial de *Cold War History* sur « French nuclear history and politics », vol. 21, n°3, 2021.

103. Voir : Pelopidas B., « L'insoutenable légèreté de la chance », *op. cit.* ; « Power, luck and scholarly responsibility at the end of the world(s) », *op. cit.*

tion en réalité virtuelle qui placerait le participant en situation de dirigeant politique face à une crise nucléaire ¹⁰⁴. Ce faisant, ils se saisiront de la vulnérabilité épistémique que ces systèmes d'armes ont introduite dans notre monde et, dès lors, rendront possible des jugements en connaissance de cause sur les justifications de la perpétuation des volets politique et matériel de la vulnérabilité nucléaire. Donner chair à la possibilité de la guerre nucléaire, c'est toujours au moins donner une place et une voix, pas nécessairement la seule, mais toujours au moins une, à ceux qui la subiraient sans avoir été consultés, rappeler les consentements tacites qui sont attendus des citoyens et ne pas négliger que cette possibilité est bien connue et issue de la reproduction de pratiques qui s'assurent qu'elle reste possible ¹⁰⁵.

104. Les expérimentations de Sharon Weiner et Moritz Kutt ont consisté à répliquer en réalité virtuelle l'expérience du président des États-Unis en situation de crise nucléaire inattendue afin de confronter les participants à la réaction qu'ils auraient face aux injonctions multiples de prendre une décision dans ce genre de situation. À partir d'un grand nombre d'entretiens avec des officiels et avec le souci de maximiser l'effet immersif, ils ont reconstitué le Bureau ovale, le bunker sous la Maison Blanche dans lequel le président des États-Unis serait conduit en cas de crise, les options qui lui seraient présentées et les demandes multiples qui lui seraient adressées. <https://sgs.princeton.edu/thenuclearbiscuit> (consulté le 12 août 2021).

105. Renvoyons au travail important de Wasinski C., *Rendre la guerre possible. La construction du sens commun stratégique*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.