



HAL
open science

**LE MONDE APRÈS LA GUERRE FROIDE SELON
JAMES BOND ET MISSION IMPOSSIBLE.
POSTMODERNITÉ ET POST-POLITIQUE THE
POST-COLD WAR WORLD ACCORDING TO
JAMES BOND AND MISSION IMPOSSIBLE.
POSTMODERNITY AND POST-POLITICS**

Manouk Borzakian, Nashidil Rouiaï

► **To cite this version:**

Manouk Borzakian, Nashidil Rouiaï. LE MONDE APRÈS LA GUERRE FROIDE SELON JAMES BOND ET MISSION IMPOSSIBLE. POSTMODERNITÉ ET POST-POLITIQUE THE POST-COLD WAR WORLD ACCORDING TO JAMES BOND AND MISSION IMPOSSIBLE. POST-MODERNITY AND POST-POLITICS. *L'Espace Politique*, 2021, 42, 10.4000/espacepolitique.9004 . hal-03897602

HAL Id: hal-03897602

<https://hal.science/hal-03897602>

Submitted on 14 Dec 2022

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

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

LE MONDE APRÈS LA GUERRE FROIDE SELON JAMES BOND ET MISSION IMPOSSIBLE. POSTMODERNITÉ ET POST-POLITIQUE

THE POST-COLD WAR WORLD ACCORDING TO JAMES BOND AND MISSION IMPOSSIBLE. POSTMODERNITY AND POST-POLITICS

Manouk Borzakian (Docteur, Laboratoire Médiations, manouk.borzakian@gmail.com)

Nashidil Rouiaï (Maîtresse de conférences, Université de Bordeaux, ISVV, UMR CNRS 5319 Passages, nashidil.r@gmail.com)

Résumé

Dans cet article, nous interrogeons les modalités de représentation des bouleversements géopolitiques intervenus depuis le début des années 1990 dans le cinéma d'espionnage occidental. Pour ce faire, nous étudions les enjeux politiques et leur spatialisation dans les huit derniers films de la saga *James Bond* et les six de la saga *Mission impossible*, tous sortis entre 1995 et 2018. Ces films peinent à penser le monde en dehors des repères binaires de la Guerre froide, mais dessinent tout de même les grandes lignes d'une « géopolitique postmoderne » dont les caractéristiques sont d'autant plus saillantes après le 11 septembre 2001 (globalisation, multipolarité et nouveaux défis liés aux pouvoirs et contre-pouvoirs réticulaires). Ils décrivent un monde instable, illisible, marqué par l'infiltration généralisée des lieux de pouvoir par des ennemis toujours plus indistincts. Ils mettent en scène les inquiétudes liées au cyberspace, l'effacement relatif des États-nations et l'omniprésence d'une menace diffuse pesant sur l'Occident, émanant d'individus psychologiquement instables. En somme, ils participent à l'élaboration d'un discours visant à dépolitiser la géopolitique, dont ils réduisent les enjeux à la nécessaire défense de l'ordre établi contre les assauts d'entités géographiquement et politiquement mal définies.

Mots clés

James Bond, *Mission Impossible*, Géopolitique, Géopolitique critique, Géopolitique populaire, Ciné-géographie, Post-politique, Postmodernité.

Abstract

In this article, we question the modalities of representation of the geopolitical upheavals that have occurred since the early 1990s in Western spy cinema. To do so, we study the political issues and their spatialization in the last eight films of the James Bond saga and the six of the Mission Impossible saga, all released between 1995 and 2018. These films make it difficult to think our world outside the binary markers of the Cold War; nevertheless, they draw the outlines of a "postmodern geopolitics", with characteristics that are particularly salient after September 11, 2001 (globalization, multipolarity and new challenges linked to networked powers and counter-powers). They describe an unstable, illegible world, marked by the widespread infiltration of the power structures by increasingly indistinct enemies. They stage the anxieties linked to cyberspace, the relative disappearance of nation-states and the omnipresence of a diffuse threat against the West, emanating from psychologically unstable individuals. In short, they participate in the elaboration of a discourse aiming to depoliticize geopolitics, reducing its stakes to the necessary protection of the established order against the assaults of geographically and politically poorly defined entities.

Keywords

James Bond, Mission Impossible, Film Studies, Critical Geopolitics, Popular Geopolitics, Post-Politics, Postmodernity.

Introduction : cinéma, géographie et géopolitique

Si « [...] *pour briller dans le concert des nations, un pays est incité à développer à grande échelle son industrie filmique* » (Dagnaud, 2011, p.24), c'est parce que le cinéma est une puissante industrie culturelle, mais aussi parce que « [l]es films agissent comme des "agents sublimateurs" de villes, de paysages, de traits culturels, de modes de vie, d'univers mentaux. Comme si, par leur parti pris, ils les réinventaient constamment, berçant le spectateur dans un rêve éveillé qui entrelace réalité et discours sur la réalité » (*ibid*, p.23). Les films participent à forger notre grille de lecture du monde.

Le cinéma et la télévision agissent comme des cartes pour les réalités et l'imaginaire socioculturels et géopolitiques de la vie quotidienne. Les médias visuels sont les cartes cognitives (Jameson 1984, 1988, 1992) ou la cartographie sociale d'aujourd'hui (Bruno 1997, 2002) : ils agissent sur les créations de sens, sur les identités (Lukinbeal, 2004, p.247).

Les avancées théoriques des *cultural studies* ont permis de se défaire de l'idée selon laquelle les films, d'une part, ne seraient qu'un divertissement sans conséquences sur la réalité matérielle (Harvey, 1990) et, d'autre part, se résumeraient à un reflet plus ou moins déformé du réel. Les films participent à la production du réel (Hall, 1991, 1997 ; Marcos et Colon, 2016) en constituant un « monde filmique » (« *cinematic world* » : Escher, 2006) en

interaction constante avec le monde « réel », les deux se nourrissant l'un de l'autre dans une relation circulaire qui, *in fine*, rend caduque l'idée de séparation entre les deux. Au sein de cette « performativité » de l'imaginaire (Bialasiewicz *et alii*, 2007), la représentation des lieux crée des réalités spatiales et politiques (Gregory, 2004 ; Kuus, 2004). Car les films ne produisent pas uniquement des histoires et des personnages, mais aussi des modes d'être, des marqueurs culturels, des lieux, des interactions sociales et politiques. En particulier, le cinéma produit et véhicule des stéréotypes de genre, de classe et de race (Staszak, 2011) mais également des ennemis, des alliés, des archétypes héroïques, etc. À ce titre, de plus en plus d'auteur·e·s s'accordent pour dépasser l'opposition binaire entre le réel et la bobine (« *the real/reel binary* » : Cresswell et Dixon, 2002 ; Lukinbeal et Zimmermann, 2006 ; Sharp et Lukinbeal, 2015). Nous adoptons dans ce travail ce point de départ théorique selon lequel « *les films ne peuvent plus être considérés comme de simples images, ou comme des expressions directes, immédiates de l'esprit. Ils personnifient des processus sociaux qui construisent et déconstruisent sans cesse le monde tel que nous le connaissons* » (Cresswell et Dixon, *ibid*, p.3-4). Les films sont considérés ici comme un cadre parmi d'autres où se jouent les processus de construction de la réalité sociale et politique.

De son côté, la pensée géopolitique a pris acte de transformations paradigmatiques : autrefois les États tentaient de se procurer des territoires auprès d'autres États et nations, et en fonction des victoires ou des défaites de nouvelles lignes étaient tracées sur les cartes. Si ce cadre géopolitique domine toujours la pensée actuelle, les conflits contemporains ont tendance à se situer entre des États et des organisations réticulaires. La nouvelle structure en réseau des conflits rend plus difficile de suivre ce qui se passe et où. La lutte contre l'ennemi s'étend au monde : l'espace de conflit est réparti de manière complexe.

Or les films témoignent de cette nouvelle « *cartographie de la violence* » (Shapiro, 2008). Ils ont été l'un des principaux médiums au sein desquels « *les imaginaires qui participent à la cartographie du monde géopolitique ont été représentés et ont fait l'objet d'une réflexion* » (*idem*). Par exemple, la résurgence de films évoquant la Seconde Guerre mondiale dans les années 1990 et 2000 peut se comprendre comme une modalité des tentatives de repenser la notion de « guerre juste » et de justifier les interventions militaires nord-américaines (Crampton et Power, 2005). De fait, depuis le début des années 2000, la géographie politique s'est emparée des images issues de la culture populaire, en particulier au sein de la recherche anglophone, portée par des chercheurs comme John Agnew, Joane Sharp, Gerard Toal ou Simon Dalby (Dodds, 2005). A ainsi émergé un champ disciplinaire à part entière, la « *popular geopolitics* », qui s'attache à analyser la manière dont les images, notamment cinématographiques, participent à renforcer ou contester la vision dominante de la géopolitique mondiale, en partant du principe que les productions culturelles à la fois rendent compte et sont partie prenante des affaires internationales (Toal et Agnew, 2003). Le tout

s'inscrit dans un cadre plus large, celui du renforcement théorique de la « *critical geopolitics* », attachée à l'étude des discours sur l'état du monde en tant qu'outils de domination (Rosière, 2017).

L'imaginaire projeté dans les films, notamment l'imaginaire géographique, recompose les rapports de forces géopolitiques et géostratégiques (Power et Crampton, 2005 ; Shapiro, *ibid*). Lorsqu'ils mettent en scène les symboles géographiques de la puissance d'un État, les rapports de forces, les alliances ou les inimitiés géopolitiques, les films participent à construire notre rapport au monde, que ce soit par adhésion ou rejet.

Lorsqu'on évoque les liens entre cinéma et géopolitique, l'exemple hollywoodien est le premier convoqué (Valantin 2003 ; Power et Crampton, *ibid* ; Benezet et Courmont, 2007 ; Dupont 2007 ; Shapiro, *ibid* ; Mitterrand, 2011). Le cinéma américain a été le premier, chronologiquement et par son envergure, à être sciemment utilisé comme un outil politique. Jean-Michel Valantin (2003) a analysé le cas de l'interdépendance entre Hollywood, le Pentagone et la Maison-Blanche à travers l'exemple du cinéma de sécurité nationale. Il décrit la stratégie des États-Unis qui, pour justifier leur engagement militaire, ont eu recours durant la Seconde Guerre mondiale au cinéma afin d'amener la population à valoriser l'effort de guerre – Frank Capra a assuré la direction des services cinématographiques de l'armée et supervisé *Why We Fight* entre 1942 et 1945, une série célébrant « l'idéal démocratique » défendu par les Alliés. A la fin de la guerre en Europe, Hollywood et Disney ont été mis au centre d'une stratégie de l'image. Ces « usines à rêves » (Bosséno et Gerstenkorn, 1992) véhiculaient, par le cinéma, des valeurs forgeant l'identité américaine, comme la liberté, l'individualisme, la réussite personnelle. La diffusion de l'*American Way of Life* a accompagné la reconstruction de l'Europe et servi de contrepoint au communisme, contribuant à renforcer le poids et la puissance des États-Unis sur la scène internationale. Durant la Guerre froide, la volonté de séduire, d'informer et de convaincre est devenue un outil politique des relations internationales et le cinéma a joué un rôle majeur dans cette entreprise.

Il ne s'agit pas pour autant de postuler une réception passive et uniforme : dans *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange* (Stokes et Maltby, 2004), les études de cas proposées explorent les différences de réception et donc les variations d'influence des films hollywoodiens auprès de publics non-américains. De la même manière, Mark Glancy (2013) conteste l'idée d'une américanisation passive, tout en admettant l'importance et l'influence d'Hollywood sur les représentations des spectateurs et les créations cinématographiques britanniques depuis les années 1920. Les deux ouvrages, en prenant en compte le contexte spatio-temporel de réception, montrent comment, dans un XXI^e siècle globalisé où les films américains dominent très largement le marché cinématographique mondial, les résistances se

font de moins en moins fortes, notamment parce que les industries cinématographiques nationales ont en partie intégré des éléments de l'esthétique et des thèmes hollywoodiens.

Ces éléments pris en considération, nous faisons le choix méthodologique de nous focaliser sur les discours produits par les films étudiés et non sur leurs modalités de réception. De manière plus précise, nous mettrons en œuvre une approche internaliste qui se focalisera moins sur l'étude des images, du cadrage, des plans et des scènes que sur le scénario, les lieux, les personnages, les intrigues et les discours des protagonistes, en somme sur la diégèse¹. Nous associerons ainsi une approche quantitative des territoires filmés et de leur poids dans la diégèse, à une approche qualitative des discours produits, du cadre dans lequel ils le sont et des personnages qui les portent. Notre objectif est de comprendre les évolutions discursives de ces fictions cinématographiques : la fabrique d'un discours sur le monde, ses évolutions, ses transformations, ses dynamiques. Ces analyses ne prendront pas en charge les intentions des auteurs des films (réalisateurs et producteurs). Nous appliquons à l'espace cinématographique la conception qu'a Maurice Blanchot de l'espace littéraire : un espace qui échappe à son créateur une fois l'œuvre publiée ou projetée (Blanchot 1955, p.42-58).

Le cinéma d'espionnage pour sonder l'après-Guerre froide

Le contexte : le monde après 1989

Nous sommes partis du principe que le cinéma constituait une entrée pertinente pour explorer les bouleversements qu'a connus l'équilibre politique mondial depuis quarante ans. Ceux-ci découlent d'événements politiques majeurs, en particulier l'implosion de l'Union soviétique et, corollairement, la fin de la Guerre froide, puis les attentats du 11 septembre 2001 et les campagnes militaires des puissances occidentales qui ont suivi. Plusieurs auteurs (Luke, 2003 ; Ó Tuathail, 2002) ont identifié ce passage de la relative stabilité et prospérité des Trente Glorieuses, marquées par le mode de production fordiste, à une phase nouvelle du capitalisme, le post-fordisme, à travers la notion de « géopolitique postmoderne » dont la fin de la Guerre froide marque le point de départ le plus évident. Elle a succédé à une modernité géopolitique caractérisée par la centralité de l'État et du territoire national, ainsi que par une conception darwiniste desdits États, engagés dans une compétition pour la domination régionale ou mondiale (Agnew, 1998). Agnew et Corbridge (1995) ont défini la géopolitique comme une réalité duale : d'une part un ensemble de pratiques politiques et économiques routinisées à travers le monde, qu'ils qualifient d'« ordre géopolitique » (« *geopolitical order* »), d'autre part des discours et représentations émanant de théoriciens et de praticiens,

¹ Il ne s'agit pas d'un choix méthodologique et notre analyse du corpus a porté sur des éléments de mise en scène. Cependant, ces aspects proprement « cinématographiques » n'apportaient pas d'éclairage sur les questionnements dont rend compte cet article.

qu'ils qualifient de « discours géopolitique » (« *geopolitical discourse* »)². Sur cette base, ils proposent une périodisation ternaire – dont eux-mêmes soulignent le caractère simplificateur – de la modernité géopolitique depuis 1815 : domination britannique de 1815 à 1875, rivalités entre empires de 1875 à 1945 et Guerre froide de 1945 à 1990. Au sein de ce cadre théorique, on peut voir la période contemporaine, après 1990, comme celle de la domination de plusieurs puissances et de la tentative de l'Occident d'imposer au monde l'économie de marché et la démocratie parlementaire, le tout dans le contexte du développement des NTIC (Ó Tuathail, 2002).

Nous nous sommes demandé en quoi le cinéma occidental des dernières décennies permettait de documenter cette géopolitique postmoderne, d'en faire ressortir certains aspects, d'en relayer les discours sur les relations entre espace géographique et politique. Autrement dit, nous avons cherché à établir en quoi le cinéma témoignait des évolutions de la géopolitique mondiale après la chute du Mur de Berlin, puis après le 11 septembre.

Le corpus : deux franchises occidentales à succès

Dans ce but, nous avons réuni un corpus de 14 films appartenant à deux franchises célèbres : *James Bond* et *Mission impossible*. Huit films, sortis entre 1995 et 2015, mettent en scène le fameux agent secret britannique sous les traits de Pierce Brosnan puis de Daniel Craig. Dans les six autres films, sortis entre 1996 et 2018, l'acteur nord-américain Tom Cruise endosse le rôle d'Ethan Hunt, chef charismatique d'une équipe d'espions d'élites. Les deux séries de films évoluent en parallèle au lendemain de la Guerre froide, sont appelées à se prolonger à intervalles réguliers dans les années 2000 et comportent de nombreux points communs : un espion au service d'une grande puissance occidentale y effectue des missions le menant aux quatre coins du monde pour y déjouer des complots grâce à son courage et son habileté, le tout ponctué de scènes d'action spectaculaires.

En plus de cette justification chronologique, le choix du corpus obéit à plusieurs motivations. Premièrement, il existe une littérature abondante en géographie traitant de la saga *James Bond*, dans la recherche anglophone (par exemple Dodds, 2003, 2005 ; Dodds et Funnell, 2018 ; Funnell et Dodds, 2017) et francophone (Bourgeat et Bras, 2014), mais les derniers films de la saga n'ont pour l'instant fait l'objet que de rares études (Dodds et Funnell, 2018). Surtout, les six *Mission impossible* semblent n'avoir éveillé aucun intérêt de la part des géographes.

Deuxièmement, depuis *L'Homme qui en savait trop*, réalisé par Alfred Hitchcock en 1934, les films d'espionnage ont pour matrice, sinon pour raison d'être, la mise en scène des enjeux

² La relation circulaire entre, d'une part, des représentations et des discours et, d'autre part, des pratiques, apporte un argument supplémentaire en soutien à l'idée selon laquelle les représentations cinématographiques sont partie prenante des transformations du monde et des relations internationales.

géopolitiques de leur temps. Les scénaristes mobilisent le contexte géopolitique comme terrain de jeu et la grande popularité du genre dans les années 1960 s'explique notamment par les débuts de la Guerre froide.

Le troisième argument est à rapprocher des enjeux théoriques évoqués plus haut. Si les films sont partie prenante de la réalité sociale et des représentations qui participent à la façonner, en particulier à travers leur rôle de vecteurs de stéréotypes, et si le cinéma se pense lui-même comme un outil de propagande soumis à l'intervention parfois directe de l'État, en particulier dans le contexte nord-américain (Alford, 2018), c'est d'autant plus vrai pour des films à très gros budget, issus d'une industrie dont l'objectif premier est le profit (Staszak, 2014). De tels films incorporent les attentes des publics afin de remplir les salles et sont vus par des centaines de millions de personnes sur tous les continents. Le critère de la diffusion nous paraît en ce sens pertinent pour développer une analyse des représentations géopolitiques produites par ces œuvres cinématographiques. Ces *blockbusters* participent à solidifier des références collectives partagées par un grand nombre de spectateurs à travers le monde, fabriquant ainsi un héritage culturel commun et des références partagées.

Le monde d'après la Guerre froide : fin des territoires, fin des idéologies

1) La Guerre Froide : un adieu difficile

Lorsqu'il étudie les cinq premières adaptations cinématographiques des aventures de James Bond, sorties entre 1962 et 1967, Klaus Dodds (2005) souligne deux éléments clés. Premièrement, les lieux de l'action ne sont pas de simples arrière-plans : ils dessinent une géographie du danger en associant les « méchants » à certains lieux et types de lieu. Deuxièmement, ce choix de lieux propose une représentation des espaces de la Guerre froide, avec le Bloc de l'Est comme principale origine des complots menaçant l'ordre mondial, selon la logique d'un affrontement manichéen entre le Bien et le Mal – même si Dodds (2003) nuance son propos en soulignant, d'une part, combien le succès des James Bond repose sur le choix de lieux exotiques, les « James Bond girls » et les scènes d'action et, d'autre part, le fait que, dès les premières adaptations, les enjeux de la Guerre froide sont simplifiés et/ou laissés en retrait en vue de toucher un large public. On retrouve ces mêmes dynamiques dans les douze films de la franchise sortis entre 1967 (*On ne vit que deux fois*, Gilbert) et 1989 (*Permis de tuer*, Glen), avec une focalisation particulièrement forte sur l'Union Soviétique et ses satellites entre 1981 (*Rien que pour vos yeux*, Glen) et 1987 (*Tuer n'est pas jouer*, Glen).

On peut dresser un constat similaire à propos de la série télévisée *Mission impossible*. Dans les emblématiques deuxième et troisième saisons (sur un total de sept), diffusées entre 1967 et 1969, la Guerre froide sert de moteur récurrent à l'intrigue. 20 épisodes sur 50 se déroulent en

Europe de l'Est et l'équipe d'agents d'élite se frotte régulièrement à des « méchants » anti-libéraux en provenance du Vieux Continent (Goss, 2013).

Mais en 1995, quand Pierce Brosnan endosse le rôle de James Bond après une interruption inhabituellement longue – six ans – depuis le précédent opus, l'Union soviétique a implosé. Pour les scénaristes se pose la question de la gestion de l'imaginaire géopolitique dont ils héritent, qui n'est plus en phase avec le contexte international mais qu'il est difficile d'ignorer. C'est face au même enjeu que se trouvent Tom Cruise et son associée Paula Wagner lorsqu'ils décident d'adapter la série *Mission impossible* pour le grand écran au milieu des années 1990.

Un adieu hommage

La gestion de cet héritage va d'abord passer par un travail de deuil en forme d'hommage. Plus sûr moyen de replonger le spectateur dans les enjeux de l'affrontement Est-Ouest, un flashback ouvre *GoldenEye* (Campbell, 1995). En 1986, dans le décor spectaculaire d'un barrage de plus de 200 mètres de haut, un saut à l'élastique permet à James Bond de s'introduire dans une usine d'armes chimiques de la région d'Arkhangelsk, sur la côte nord de l'Union soviétique. Après un générique saturé de drapeaux rouges et de statues des dirigeants historiques de l'URSS, une ellipse nous mène en 1995. La Guerre froide a laissé des traces : Bond affronte un général russe et une pilote d'hélicoptère géorgienne, au service d'un ancien agent double d'origine cosaque. Le groupe met la main sur une arme spatiale ex-soviétique et veut plonger le monde, Londres en tête, dans le chaos. Le film est l'un des plus ancrés à l'Est de la franchise (cf. tableau 1) : 80% de l'action se déroule dans le défunt Bloc de l'Est, dont une longue scène finale à Cuba.

Tableau 1 : Les lieux de *GoldenEye* (Martin Campbell, 1995)

Pays	Région/Ville	Durée approx. (en minutes)
Russie (Union soviétique)	Arkhangelsk	10
Monaco		14
Russie	Sibérie (base secrète)	13
Royaume-Uni	Londres (MI6)	8
Russie	Saint-Pétersbourg	43
Cuba		32

Les restes de la Guerre froide occupent moins de place dans le premier *Mission impossible* (De Palma, 1996). Toutefois l'intrigue, et plus encore le choix des lieux diégétiques, témoignent de la persistance du découpage Est-Ouest. Dès l'introduction, on assiste aux derniers instants d'une mission accomplie avec succès par l'équipe d'espions d'élite. La totalité de la scène se déroule en intérieur, dans un décor artificiel rappelant la série télévisée d'origine. Mais dès le premier plan, une incrustation situe l'action à Kiev, information redoublée par les dialogues en russe. Outre cette double référence à la série des années 1960 et au contexte de la Guerre froide, les scénaristes construisent l'intrigue du film sur des restes de l'affrontement Est-Ouest : la mission suivante de l'équipe de Jim Phelps, dont on apprend les détails après le succès de Kiev, consiste à récupérer des mains d'Alexander Golitsyn (Marcel Irués), attaché américain à l'ambassade de Prague, un fichier contenant une liste de noms d'agents nord-américains opérant en Europe orientale. Le lieu de l'intrigue retient l'attention autant que l'origine des « méchants » : la mission – et les suites immédiates de son échec – se déroule à Prague. De Palma a retenu cette localisation après avoir découvert les photographies de la capitale tchèque par Jan Reich, alors que la production avait initialement prévu de tourner à Vienne (Lagier, 1999). Au-delà des motivations artistiques du réalisateur, Prague permet, comme l'aurait fait Vienne, de situer l'action le long du Rideau de fer ou presque. Même si la suite du film se déroule dans les bâtiments de la CIA, à Langley, puis à Londres, avant une longue scène finale à bord du TGV reliant la capitale britannique à Paris, Kiev et Prague occupent près de la moitié du film (cf. tableau 2). Celui-ci adresse ainsi un adieu respectueux à la série, tout en intronisant un nouveau personnage principal, Ethan Hunt (Tom Cruise), qui prend la place du vieillissant Jim Phelps (Jon Voight).

Tableau 2 : Les lieux de *Mission impossible* (Brian De Palma, 1996)

Pays	Région/Ville	Durée approx. (en minutes)
Ukraine	Kiev	3
République Tchèque	Prague	44
États-Unis	Langley (CIA)	19
Royaume-Uni	Londres	16
Royaume-Uni	Eurostar	16

La place dans *Mission impossible* de Prague, « garante d'un passé révolu » fait d'espions à l'ancienne et d'affrontement Est-Ouest (Lagier, 1999 : 31), invite à un rapprochement avec un troisième film. En 2006, lorsque Daniel Craig reprend le rôle de James Bond dans *Casino*

Royale (Campbell, 2006), la production fait le choix d'un préquel : le vingt-et-unième opus revient à la jeunesse de l'agent britannique tout en l'actualisant. La Guerre froide paraît loin en 2006 et, de fait, ses enjeux semblent absents de l'essentiel du film. Cependant, le choix de Prague pour la scène introductive est significatif : là encore, il s'agit d'adresser un adieu explicite à l'univers des espions d'antan, appuyé par le choix du noir et blanc et par le biais de l'assassinat d'un agent britannique accusé de vendre des informations à l'ennemi – et coiffé d'une chapka.

Un long travail de deuil

Par la suite, la Guerre froide ne disparaît pas tout à fait des univers de *James Bond* et de *Mission impossible*. Comme si l'un et l'autre peinaient à renoncer entièrement à un demi-siècle de découpage binaire du monde. Chez Bond, l'ère Brosnan continue de privilégier le Bloc de l'Est (ex-Union soviétique et « républiques populaires ») mais dans une proportion décroissante du premier au quatrième film (*cf.* tableau 3). Si le Bloc de l'Est disparaît presque entièrement à l'arrivée de Daniel Craig, après l'adieu pragois, la Russie ressurgit à la fin de *Quantum of Solace*, lorsque Bond traque à Kazan un agent au service de l'organisation criminelle Quantum.

Tableau 3 : Le Bloc de l'Est dans *James Bond* (1995-2015)³

Lieu	Durée approx. (en minutes)
Russie (Arkhangelsk)	10
Russie (Sibérie)	13
Russie (Saint-Pétersbourg)	43
Cuba	32
Total <i>GoldenEye</i> (1995)	98 (80%)
« Frontière russe »	9
Mer de Chine	14
Vietnam (Saïgon)	19
Vietnam (Baie de Ha Long)	28

³ Ont été retenus les pays de l'ancien Bloc de l'Est dans la mesure où l'intrigue, non seulement s'y déroule, mais y est reliée explicitement à des répercussions même indirectes de la Guerre froide. La Corée du Nord constitue, à cet égard, un cas ambigu, sur lequel reviendra la suite de l'article.

Total <i>Demain ne meurt jamais</i> (1997)	70 (60%)
Azerbaïdjan (champs pétrolifères)	36
Azerbaïdjan (Bakou)	16
Kazakhstan (désert)	16
Total <i>Le Monde ne suffit pas</i> (1999)	68 (55%)
Corée du Nord	38
Cuba	20
Total <i>Meurs un autre jour</i> (2002)	58 (47%)
République tchèque (Prague)	3
TOTAL <i>Casino Royale</i> (2006)	3 (2%)
Russie (Kazan)	3
TOTAL <i>Quantum of Solace</i> (2008)	3 (3%)
TOTAL <i>Skyfall</i> (2012)	0 (0%)
TOTAL <i>007 Spectre</i> (2015)	0 (0%)

Dans *Mission impossible*, les références à l'ex-URSS sont toujours présentes (cf. tableau 4) : l'ex-URSS et ses satellites sont affiliés à des sources de danger pour l'Occident. Cela se manifeste au début de *Protocole fantôme* (Bird, 2011) lorsque Ethan Hunt s'introduit dans le palais du Kremlin afin d'y récupérer de précieuses archives sur une mission liée au lancement d'une ogive nucléaire. Le palais est présenté comme une forteresse ultra-sécurisée et les premiers pas de Hunt s'accompagnent de chants de l'armée rouge. Sa mission est un échec : doublé par un ennemi inconnu, il assiste à l'explosion du bâtiment et doit échapper aux services secrets russes qui l'accusent de l'attentat. La menace soviétique se manifeste à nouveau dès les premières minutes de *Rogue Nation* (McQuarrie, 2015) : le film s'ouvre sur une scène en Biélorussie où l'agent Hunt récupère une cargaison de gaz neurotoxique dans un avion décollant de Minsk après avoir piraté un satellite russe.

Tableau 4 : Le Bloc de l'Est dans *Mission impossible* (1996-2018)

Lieu	Durée approx. (en minutes)
------	-------------------------------

Ukraine (Kiev)	3
République tchèque (Prague)	44
TOTAL <i>Mission : impossible</i> (1996)	47 (43%)
TOTAL <i>Mission : impossible II</i> (2000)	0 (0%)
TOTAL <i>Mission : impossible III</i> (2006)	0 (0%)
Hongrie (Budapest)	6
Russie (Moscou)	31
TOTAL <i>Protocole fantôme</i> (2011)	37 (32%)
Biélorussie (Minsk)	6
Cuba (La Havane)	5
TOTAL <i>Rogue Nation</i> (2015)	11 (9%)
TOTAL <i>Fallout</i> (2018)	0 (0%)

Enfin, dans les deux franchises, même lorsque l'action se déroule hors des territoires anciennement sous domination soviétique, ces derniers continuent d'exercer une influence indirecte. Ce peut être par le biais d'un ancien officier de l'armée rouge (*GoldenEye*), d'un scientifique russe spécialisé dans les armes nucléaires (*Le Monde ne suffit pas*) ou d'un ex-agent du KGB (*Demain ne meurt jamais*). Ce peut être aussi sous la forme de résidus matériels, en particulier d'armes tombées entre de mauvaises mains : missiles nucléaires (*Demain ne meurt jamais*, *Le Monde ne suffit pas*, *Fallout*) ou codes nucléaires (*Protocole fantôme*). Même si le souvenir de la Guerre froide s'estompe progressivement de l'imaginaire géopolitique de ces films, il continue de les hanter à travers des lieux et des angoisses telles que le nucléaire et sa capacité d'anéantissement de l'humanité, comme une menace qui n'en finirait pas de ressurgir.

2) L'avènement d'un monde complexe et instable

Cette persistance peut s'expliquer en partie par la nécessité de répondre aux attentes d'un public dont une frange, surtout dans le cas des *James Bond*, est nourrie de références au cinéma – et à la littérature – d'espionnage d'avant la chute du Mur. Cependant, nous faisons l'hypothèse que cet attachement satisfait également un besoin de se raccrocher à des repères

familiers, dans un monde perçu comme de plus en plus instable et illisible, et pour lequel une grille de lecture satisfaisante fait *a priori* défaut. Un besoin résumé par une réplique de M (Judi Dench), cheffe du MI6, dans *Casino Royale*. Excédée par une « bavure » de l'agent 007, responsable d'un incident diplomatique avec le Nambutu, pays africain fictionnel, elle s'exclame : « *Mon Dieu, je regrette la Guerre froide !* »⁴.

De la trahison à l'infiltration généralisée

Première caractéristique de ce monde difficile à déchiffrer de l'après-Guerre froide tel que le représentent *James Bond* et *Mission impossible* : la difficulté d'identifier ses ennemis. Dans *GoldenEye*, l'un des adversaires de Bond nargue un ministre russe en lui demandant : « *Savez-vous seulement qui est l'ennemi ?* »⁵. Illustration de cette nouveauté, la figure du traître hante les premiers films du corpus. *GoldenEye* confronte James Bond à un collègue tenu pour mort, l'agent 006, alias Alec Trevelyan (Sean Bean). Le scénario insiste sur l'amitié et la complicité entre les deux agents, faisant de 006, avide de vengeance contre la Grande-Bretagne et son ancien partenaire, un double maléfique de l'incorruptible 007. De manière symétrique, le jeune Ethan Hunt devra admettre, passé l'illusion dont il est victime dans la première partie de *Mission impossible*, que son chef et mentor Jim Phelps est bien le traître responsable de la mort de ses coéquipiers lors de la mission à Prague. Au-delà de l'adieu symbolique à la série télévisée, par le biais de la mise à mort de son principal protagoniste⁶, on peut voir dans cette péripétie le récit d'une perte d'innocence et considérer que ce thème, par ailleurs cher à Brian De Palma (Lagier, 1999), s'enrichit ici d'une dimension géopolitique : il faut faire le deuil d'un affrontement binaire entre un Est et un Ouest clairement délimités.

Il est vrai que les trahisons n'ont pas attendu les années 1990 pour nourrir les récits d'espionnage : agents doubles, taupes, traîtres et défecteurs ne manquent pas dans les récits ayant la Guerre froide pour toile de fond. Sans oublier, pendant la période maccarthyste, l'inflation de scénarios paranoïaques métaphorisant la contamination des esprits nord-américains par le virus bolchévique (Pearson, 1998). Dans les films de notre corpus, la nouveauté tient au fait que l'intrigue tourne moins autour de la trahison d'un ou de quelques individus, fussent-ils au-dessus de tout soupçon, que d'une impossibilité de plus en plus marquée de se fier à qui que ce soit, d'un brouillage croissant de la limite entre ennemis et alliés. Ainsi parmi les principales tendances des quatre films avec Daniel Craig dans le rôle de James Bond, Klaus Dodds et Lisa Funnell (2018) insistent sur l'atmosphère de méfiance, voire de paranoïa. Autrement dit, le thème de la trahison glisse vers celui de l'infiltration

⁴ "Christ! I miss the Cold War!"

⁵ "Do you even know who's the enemy?"

⁶ À quoi s'ajoute un sous-texte psychanalytique, puisqu'il s'agit pour Ethan Hunt/Tom Cruise de prendre les commandes de l'équipe *Mission impossible* en assassinant le père Jim Phelps/Jon Voight, avec en cours de route l'esquisse d'une relation ambiguë avec la femme de celui-ci, Claire Phelps/Emmanuelle Béart.

généralisée. Cela se manifeste dès *Casino Royale* lorsque René Mathis (Giancarlo Giannini), agent de liaison français employé par les services secrets britanniques, est accusé de trahison par Bond. Mais c'était finalement de sa bien-aimée, Vesper Lynd (Eva Green), qu'émanait la forfaiture. Psychologiquement détruit, Bond refusera désormais de se fier à qui que ce soit et de valider l'innocence de l'agent blanchi. René Mathis confiera quant à lui à l'agent 007 : « *Quand on est jeune, on a l'impression qu'il est facile de faire la part entre le bien et le mal. C'est en vieillissant que ça devient plus difficile. Les héros et les bandits se confondent* ».

Dans la franchise *Mission Impossible*, ce basculement de la figure du traître vers celle du réseau infiltré se manifeste dès le troisième opus. *Mission impossible II* continue de jouer la carte du traître, avec dans le rôle du « méchant » un ancien agent de l'Impossible Missions Force (IMF), faisant à nouveau figure de double d'Ethan Hunt. Mais dans *Mission impossible III*, Hunt et son équipe affrontent un terroriste capable de recruter des informateurs jusqu'au cœur de la CIA. Puis, à la fin du quatrième opus (*Protocole fantôme*) il est fait référence au « Syndicat », qui deviendra le principal ennemi de Hunt dans les films suivants. L'organisation, dont les ramifications semblent sans limite, a été créée par les services de renseignement britanniques à l'insu de leur gouvernement. Elle a ensuite échappé à ses concepteurs et ne sert plus que ses propres intérêts, en vue de quoi elle recrute des agents secrets démissionnaires à travers le monde. On suppose, de film en film, que ce réseau criminel est déjà derrière les péripéties du deuxième opus, telle une sorte de *deus ex machina* maléfique susceptible d'expliquer à peu près tous les désordres du monde. Dans les *James Bond*, le « Spectre » assume la même fonction unificatrice des forces du Mal – même si l'on peut déjà évoquer « Janus », réseau terroriste supervisé par Trevelyan dans *GoldenEye*. Présente dans les romans de Ian Fleming – quoique sous un nom qui la rattache à l'Union soviétique⁷ – et dès les premiers films de la franchise, l'organisation ressurgit dans *Casino Royale*. Son rôle devient ensuite de plus en plus manifeste, ce que résume un avertissement de l'un de ses cadres au début de *Quantum of Solace* : « *La première chose que vous devriez savoir sur nous, c'est que nous avons des gens partout* »⁸. Dans *007 Spectre*, tout devient clair aux yeux du public le moins attentif : les adversaires que Bond a affrontés sont, d'une manière ou d'une autre, liés au Spectre.

Des États-nations en voie de disparition

Corollaire de cette mise en avant d'une organisation criminelle mondialisée, les États-nations, sans disparaître tout à fait, passent au second plan. Une tension traversait déjà les premiers *James Bond*, entre d'une part un monde dominé par des États-nations caractérisés par leur positionnement dans le cadre de l'affrontement Est-Ouest, et d'autre part un système global

⁷ Fleming évoque dans ses premiers romans le SMERSH, service de contre-espionnage de l'armée soviétique durant la Seconde Guerre mondiale. Puis il abandonne rapidement l'acronyme au profit du fictionnel SPECTRE.

⁸ «The first thing you should know about us is that we have people everywhere.»

infiltré par le Spectre, réseau sans frontières (Dodds, 2005). Entre 1995 et 2020, la tension se résorbe au profit du second et *Mission impossible* suit la même tendance.

Il est certes encore question de (nombreux) pays quand il s'agit de désigner les ennemis de Bond et Hunt. Au fil des films, un « axe du mal » se dessine. Il reprend les traits de celui désigné par l'ancien président américain George W. Bush en 2002, un réseau de nations présentées comme soutenant le terrorisme et en quête d'armes de destruction massive. Ce nouvel axe vient compenser l'évanouissement progressif du Bloc de l'Est décrit plus haut. Les « méchants » sont par exemple accusés de vendre des armes à l'Irak (*GoldenEye*) ou à la Corée du Nord et au Pakistan (*Mission impossible III*), de répandre le chaos en Afghanistan, en Bosnie, en Irak ou en Iran (*Le monde ne suffit pas*), de faire transporter du gaz toxique en Syrie par des indépendantistes tchéchènes (*Rogue Nation*), ou encore de frayer avec des terroristes ougandais (*Casino Royale*). Le corpus regorge également de lieux clos et/ou isolés, pour lesquels Serge Bourgeat et Catherine Bras (2014) reprennent à Roger Brunet la notion d'antimonde (Brunet, Ferras et Théry, 1993, p. 35-38). Bond traque les ennemis de l'Occident dans des souterrains et autres tunnels, le plus souvent dissimulés et difficiles d'accès – dans des îles (*GoldenEye*, *Meurs un autre jour*, *Skyfall*) ou des déserts (*Le Monde ne suffit pas*, *Quantum of Solace*, *007 Spectre*). De même, une base secrète près de Sydney (*Mission impossible II*), une zone industrielle berlinoise abandonnée (*Mission impossible III*) ou une centrale perdue dans le désert marocain (*Rogue Nation*) servent de repaires aux ennemis de Hunt. Ces lieux retirés rappellent en creux l'importance des États-nations, ceux-là permettant aux « méchants » d'échapper à ceux-ci et d'ourdir leurs complots à l'abri de leur surveillance (Dodds, 2005).

Toutefois, et c'est là le point important, l'autorité et la surveillance auxquelles il faudrait se soustraire semblent floues. L'Ouganda et Madagascar (*Casino Royale*), périphéries du système-monde, apparaissent comme des zones de non-droit où règnent la mafia et les milices paramilitaires ; la Bolivie (*Quantum of Solace*) est présentée comme un État sous la coupe de dictateurs interchangeables épaulés par une police corrompue – et indirectement de multinationales et de puissances étrangères. Sans parler du Cachemire (*Fallout*), réalité cartographique approximative et zone quasi-déserte où se dessinent quelques villages insalubres réduits à recevoir l'aide humanitaire occidentale et à servir de base opérationnelle à Solomon Lane, le pire criminel de la planète et antagoniste principal de la saga.

Quant à l'Italie (*Quantum of Solace*) et la France (*Fallout*), leur police est prise pour cible et impuissante à incarner une quelconque souveraineté juridique. L'Occident lui-même apparaît ainsi divisé ; il n'est plus une entité unie et uniforme. Seuls les États-Unis sont dépeints dans les *James Bond* comme un allié, parfois encombrant, des services britanniques. Réciproquement, une agente britannique joue un rôle clé dans *Rogue Nation* et *Fallout*. Et si les derniers films des deux corpus trahissent un mélange d'admiration et de fascination pour les puissances émergentes – la skyline de Shanghai est longuement filmée dans *Mission*

impossible III et *Skyfall*, celle de Dubaï dans *Protocole fantôme* – cette réévaluation évite le terrain politique. Il n'est montré de ces villes « silhouettes » que des banques et des complexes hôteliers, filmés de deux manières différentes : à travers des plans fixes ou des *travelings* sur les *skylines* lorsqu'il s'agit de présenter l'espace urbain ou en plongée lorsqu'il s'agit de mettre en exergue la hauteur et la verticalité des centres financiers⁹.

En somme, les lieux parcourus par Bond et Hunt sont privés d'existence politique à deux niveaux. D'une part, aucun État ne semble en mesure d'exercer son autorité à l'intérieur de ses frontières. Tout juste, dans *Protocole fantôme*, les services secrets russes tentent-ils d'arrêter Hunt, soupçonné à tort de menacer le pays, et dans *Demain ne meurt jamais*, Bond doit-il accepter de faire équipe avec une espionne chinoise. D'autre part, les dangers qu'affrontent les États-Unis des *Mission impossible* et la Grande-Bretagne des *James Bond* n'émanent pas de gouvernements ni d'institutions politiques étrangères. Même l'axe du mal évoqué plus haut consiste moins en une série d'États, ennemis en tant que tels, qu'en une zone de non-droit laissant le champ libre aux trafiquants et aux terroristes.

Individus sociopathes et anti-libéraux

Le danger ne provient donc plus d'États ennemis de l'Occident. Le monde découpé en États-nations dont chacun pouvait être, avec plus ou moins de certitude, associé à l'un des deux « camps » de la Guerre froide, n'offre plus une grille de lecture satisfaisante pour saisir les enjeux auxquels l'Occident fait face depuis les années 1990. Désormais, le danger émane d'individus, parfois membres ou dirigeants des organisations secrètes évoquées précédemment et partageant surtout plusieurs traits communs.

Principale caractéristique commune, les « méchants » qu'affrontent Bond et Hunt cumulent les symptômes du trouble de la personnalité antisociale : agressivité, faible tolérance à la frustration, esprit manipulateur, absence de culpabilité et d'empathie, égocentrisme, etc. Qu'ils aient une relation exclusive et violente à leur partenaire amoureux (Elliot Carver dans *Demain ne meurt jamais*, Dominic Greene dans *Quantum of Solace*, Sean Ambrose dans *Mission impossible II*), qu'ils tirent du plaisir de la souffrance physique d'autrui (Xenia Onatopp dans *GoldenEye*, Owen Davian dans *Mission impossible III*) ou que leur intelligence supérieure les pousse à la mégalomanie (Le Chiffre dans *Casino Royale*, Raoul Silva dans *Skyfall*, Kurt Hendricks dans *Protocole fantôme*), tous souffrent de troubles psychologiques sévères, le plus souvent identifiés dès leur enfance et éventuellement associés à un lourd passé familial. Leur « folie » – terme employé à l'envi – motive un désir irrépessible de semer le « chaos » – autre mot récurrent –, sans autre motivation que la satisfaction de leur volonté de puissance et/ou de vengeance. Autant d'éléments qui en font des incarnations du Mal aux

⁹ La manière dont, dans le corpus étudié, sont mises en scène les villes des puissances émergentes (Chine, Inde, Émirats arabes unis), en particulier leurs quartiers d'affaires et l'architecture témoignant de leur récent enrichissement, mérite une analyse à part entière, qui excède les limites de cet article.

limites du fantastique. Quelques-uns de ces traits se trouvent déjà chez des ennemis de James Bond dans les films plus anciens. Par exemple, dans *James Bond 007 contre Dr. No* (Young, 1962), le Dr. Julius No (Joseph Wiseman) met en place une installation radioactive pour brouiller le programme spatial américain, dans le but de se venger des États-Unis. Pour autant, dans la plupart de ces films, la menace principale provient du risque d'embrassement entre les deux blocs : dans *On ne vit que deux fois* (Gilbert, 1967) par exemple, on découvre qu'Ernst Stavro Blofeld (Donald Pleasence), le mystérieux chef de SPECTRE, a été engagé par la République populaire de Chine pour déclencher une guerre soviéto-américaine.

3) Géopolitique postmoderne et dépolitisation du monde

Dans les *James Bond* des ères Brosnan et Craig et dans les *Mission Impossible*, les trois éléments saillants – infiltration généralisée, disparition des États-nations et individualisation des dangers géopolitiques – se combinent pour former un discours sur les relations internationales de l'après-Guerre froide et leur dimension spatiale.

Fin de la Guerre froide et postmodernité

Les représentations du monde que proposent les deux franchises étudiées portent tout d'abord en elles la prise de conscience de l'avènement de la postmodernité. Celle-ci se caractérise notamment par le règne de l'hétérogène, du fragmentaire et du multiple (Lyotard, 1979) et, d'un point de vue plus spécifiquement spatial, par la difficulté croissante pour l'individu de se situer au sein d'un réseau global décentré, « l'hyperspace » (Jameson, 1991).

Ainsi, en lieu et place d'un ennemi clairement catégorisé *via* son idéologie – si ce n'est sa culture, tant les *James Bond* d'avant la chute du Mur essentialisent le bolchevisme de l'ennemi soviétique – et sa situation géographique, les services secrets britanniques et nord-américains doivent désormais affronter les organisations criminelles décrites plus haut. Impossibles à localiser, capables de se manifester tout le temps et partout, porteurs de menaces diffuses, imprévisibles et parfois indétectables (maladies, micro-explosifs, virus informatiques, etc.), ces réseaux criminels sont une manifestation de ce que Jameson (2007) identifiait déjà dans le cinéma nord-américain des années 1970 et 1980 : le complot comme figure structurante. Dans un monde difficile à cartographier – au sens propre comme au sens figuré de la cartographie cognitive de Jameson – et dont la logique nous échappe, la conspiration – et la conscience paranoïaque qui lui répond – devient source de sens. Elle permet de relier les morceaux épars, même si ce lien demeure par définition lâche et insuffisant pour véritablement expliquer quoi que ce soit. Les deux organisations tentaculaires du Spectre et du Syndicat incarnent cette conspiration généralisée – dans la mesure où l'une et l'autre demeurent des entités insaisissables, dont il est illusoire de vouloir venir à bout, même si les héros des deux sagas s'y emploient.

Dès lors, ces organisations créent des liens, des passerelles spatiales et diégétiques entre des histoires, des personnages et des territoires morcelés. Sur le plan géographique, il est notable que dans les deux franchises, les mêmes lieux (hôtels, chaînes de palaces, bars, casinos, centres financiers) servent de points d'ancrage au sein de territoires différents. Ils sont à la fois reliés entre eux *via* les réseaux de transports et de communications, mais également *via* des organisations criminelles (Spectre et Syndicat notamment) et institutionnelles (MI6 et IMF essentiellement). Les diverses entités spatiales mises en scène font partie d'un monde global au sein duquel les personnages s'insèrent dans un réseau transnational. La mise en réseau et la transnationalité passent à la fois par la multiplication des plans mettant en scène des axes de communication ou des moyens de transport moyen et long courrier (bateau, avion, hélicoptère notamment) mais également par les nombreuses scènes où l'on suit les déplacements des protagonistes en temps réel grâce à des balises et traqueurs GPS (*Mission impossible III* ; *Protocole fantôme* ; *Skyfall*). Souvent, des dizaines ou centaines de kilomètres de trajet s'effectuent en une poignée de secondes : on assiste à une contraction spatio-temporelle où la fiction brouille les distances entre les lieux. Les connecteurs logiques entre les échelles géographiques s'effacent au même titre que la conscience des repères temporels. Cette destruction des repères spatiaux et temporels engendre un espace ouvert où les distances s'annulent : la difficulté à se « situer » n'en est que renforcée. Ici, à travers la fiction, les différents territoires cessent d'être des univers stables pour céder la place à des assemblages composites. Cela renvoie à une condition de la postmodernité telle que décrite par Michel Foucault : « *Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développe à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau* » (2001 [1967], p.1572).

D'autres éléments évoqués précédemment rendent compte de la « géopolitique postmoderne » évoquée en début d'article. En mettant en scène des dangers en réseau en lieu et place de territoires ennemis, en entérinant l'effacement de la discontinuité discrète entre espace national et espace extérieur, ou encore en remplaçant les représentations cartographiques par une abondance d'images issues de nouveaux outils de géolocalisation – GPS, reproductions en trois dimensions, planisphères interactifs, etc., de plus en plus systématiquement mobilisés par Bond, Hunt et leurs équipes – les franchises *Mission impossible* et *James Bond* témoignent des transformations des années 1990.

Cybergéopolitique et 11 septembre

Ces transformations sont également mises en évidence par le biais de l'importance croissante accordée à un cyberspace saturé de dangers. Les adversaires de Bond et Hunt ne sont pas seulement des individus irrationnels, ce sont des spécialistes de l'informatique – Raoul Silva (Javier Bardem) dans *Skyfall* en offre l'exemple le plus abouti –, à moins qu'ils s'entourent de tels spécialistes pour les assister – Boris Grishenko (Alan Cumming) dans *GoldenEye*, Henry

Gupta (Ricky Jay) dans *Demain ne meurt jamais*, l'armée d'informaticiens au service de Blofeld dans *007 Spectre*. Les services de renseignement occidentaux ne sont certes pas désarmés face à ces hackers : les personnages de Q (Ben Wishaw) – à partir de *Skyfall* – de Luther Stickell (Ving Rhames) – présent dans les six *Mission impossible* – et de Benji Dunn (Simon Pegg) – qui fait ses débuts dans le troisième opus de la franchise – offrent des versions positives de la figure du génie de l'informatique. Mais au fil des années 1990 et surtout 2000, le cyberspace est de plus en plus représenté comme un espace porteur de menaces (Douzet, 2014). Y prennent source des dangers permanents et déterritorialisés : « *le hacker est partout* » et l'ubiquité du cyberspace « *nous place tous derrière les lignes ennemies* » (Nieto Gómez, 2014).

Avec des « méchants » capables de dérégler le GPS permettant aux navires militaires britanniques de se repérer (*Demain ne meurt jamais*), d'infiltrer le système informatique du MI6 (*Skyfall*) ou encore de brouiller le système de communication de l'IMF (*Rogue Nation*), l'Occident dépeint par les films étudiés se trouve dans une situation inédite de vulnérabilité, nourrissant une « cyberpeur » omniprésente dans les discours sur la sécurité nationale, en particulier aux États-Unis (Nieto Gómez, *ibid*). Cette inquiétude liée au développement des technologies de l'information et de la communication constitue une caractéristique supplémentaire de la condition postmoderne : l'informatisation de la société (Lyotard, *ibid*) entraîne une diversité des récits, une remise en cause des grandes idéologies totalisantes, mais aussi une accentuation de la fragmentation des points de vue, des temporalités et des spatialités, engendrant une multiplication des menaces. A ce titre Jameson, encore une fois, identifiait dans le cinéma des années 1970 et 1980 la capacité des câbles et des lignes téléphoniques, qui « *nous suivent partout* » (Jameson, 2007, p.38), à alimenter la paranoïa.

Mais la vulnérabilité des puissances occidentales s'est surtout révélée lors des attaques du 11 septembre. Les systèmes techniques modernes – en l'occurrence le réseau de transport aérien – ont dès lors été identifiés comme de nouvelles sources de danger, emblématiques d'une menace diffuse (Luke, 2003). Plus largement, les pays occidentaux, en particulier leurs espaces urbanisés, sont désormais représentés comme la proie d'attaques incessantes et imprévisibles. Si l'on assiste déjà en 1999 à une explosion dans les locaux du MI6 dans *Le Monde ne suffit pas*, la menace se précise dans *Skyfall*, avec une déflagration autrement puissante et filmée de l'extérieur de l'imposant immeuble de Vauxhall Cross, suivie d'un attentat dans le métro londonien. Puis dans *007 Spectre*, c'est l'ensemble du bâtiment, désormais abandonné, qui est détruit par des charges explosives, métaphorisant la vulnérabilité de la puissance britannique. Dans *Mission impossible III*, une scène de guerre urbaine sur le pont de la Chesapeake Bay – durant laquelle des mercenaires libèrent un prisonnier de Hunt – révèle de manière spectaculaire la perméabilité du territoire états-unien.

En somme, dans un monde dont auraient disparu les « guerres majeures » entre États (Mueller, 2009), *Mission impossible* et *James Bond* alimentent un discours pointant de

nouvelles menaces, plus diffuses, pesant sur la « sécurité » (O' Tuathail, 1996) des États-Unis en particulier et de l'Occident en général. Les deux franchises décrivent un monde dans lequel la compression de l'espace-temps a rapproché les menaces pesant sur l'Ouest, annihilant « toute illusion de sécurité liée à la distance » (Pain et Smith, 2008, p.4).

A ce titre, depuis le début des années 2000, Londres est de plus en plus présente dans la franchise *James Bond* et Washington occupe une place nouvelle dans la saga *Mission impossible*. C'est manifeste dans les *James Bond* de l'ère Daniel Craig (Holliday, 2018). Si Londres y occupe une place centrale – près de 50 minutes dans *Skyfall* et 40 dans *Spectre* –, elle n'est plus un lieu de repos et de stabilité. Alors que traditionnellement, c'était à Londres que James Bond prenait connaissance de chacune de ses missions, s'entretenait avec M, batifolait avec Miss Monneypenny et découvrait les derniers gadgets de Q, l'action et la confrontation avec les « méchants » se passaient ailleurs. L'objectif et la réussite de Bond étaient précisément de neutraliser les menaces « avant qu'elles n'affectent Londres, la Grande-Bretagne, l'Occident et même le monde »¹⁰ (Dodds et Funnell, 2017, p.200), d'où la justification diégétique de mettre en scène le héros dans un grand nombre de territoires étrangers et exotiques d'où émanait le danger. Désormais, Londres est une cible et un lieu de péril potentiel. De même, le territoire nord-américain n'est plus imperméable aux attaques extérieures et apparaît à des moments clés dans les *Mission impossible*, quoique sporadiquement¹¹.

Une géopolitique sans politique

Les deux franchises dépeignent un monde insaisissable, paranoïaque, dont rendent compte les figures du flux, du réseau et de la toile, et dans lequel les puissances occidentales, y compris le Royaume-Uni et les États-Unis, doivent compter avec la vulnérabilité de leur territoire national. Les films de notre corpus entérinent également la supposée « fin des idéologies » annoncée en 1962 par Daniel Bell et témoignent de l'avènement d'un monde « post-politique » ou « post-démocratique » dans lequel, pour reprendre les termes de l'un des principaux théoriciens de ce recul du politique, « il y a peu à délibérer et les décisions s'imposent d'elles-mêmes » (Rancière, 1995, p.11). Autrement dit, la géopolitique postmoderne du cinéma d'espionnage contemporain est une géopolitique sans politique. Les ennemis de l'Occident n'en contestent pas l'ordre économique et politique au nom d'un ordre alternatif, de revendications de nature idéologique. Pas plus qu'ils ne se posent en représentants des victimes de l'impérialisme occidental. Et la présence nord-américaine et

¹⁰ « ...before they affected London, Britain, the West, and even the world. »

¹¹ Le traitement de l'espace national par l'une et l'autre franchises n'est certes pas identique, mais les modalités de représentation d'un « ici » qui n'est plus celui d'il y a trente ans font l'objet de réflexions encore superficielles (Holliday, 2018 ; Jones, 2018) qui mériteraient des explorations susceptibles de compléter celles dont rendons compte ici.

britannique dans le monde – qu'on pense aux innombrables bases secrètes de l'IMF – n'est jamais un sujet de discussion.

La figure du génie du Mal mentalement déséquilibré est l'une des modalités de cette dépolitisation des relations internationales. Non seulement ces « méchants » ne cherchent rien d'autre qu'à assouvir leurs pulsions destructrices mais, lorsqu'émerge dans leur discours ce qui pourrait relever de la revendication politique, de la contestation d'un ordre critiquable en soi, leur dérèglement psychologique permet précisément de nier toute portée politique à leur comportement et à leurs paroles. Quand Renard (*Le Monde ne suffit pas*), accusé par James Bond de ne croire en rien, rétorque : « *Et en quoi croyez-vous ? La préservation du capital ?* »¹², ce qui pourrait être perçu comme une critique recevable de l'Occident capitaliste occupé à défendre les intérêts de sa classe possédante est associé à l'irrationalité du personnage qui la formule. Le même principe est à l'œuvre dans l'usage du qualificatif « anarchiste », appliqué au même Renard et à Solomon Lane, « méchant » de *Rogue Nation* et *Fallout* : loin de renvoyer à un courant intellectuel et politique, le terme désigne des individus sans repères moraux, mus par le seul désir de troubler la paix mondiale.

Même la Corée du Nord, dont on pourrait attendre que la franchise *James Bond* fasse l'archétype de l'adversaire idéologique post-Guerre froide, n'apparaît pas dans *Meurs un autre jour* comme un ennemi politique. C'est un jeune officier mégalomane, amateur d'armes et de grosses voitures européennes, qui constitue un danger dès lors qu'il échappe à l'autorité de ses supérieurs et aînés, plus raisonnables. Et même si la Tchétchénie, la Syrie, l'Irak et l'Afghanistan dessinent, on l'a vu, une géographie du danger assez consensuelle, la question de l'islam politique – avec sa capacité à être le vecteur d'une critique du modèle politique et économique occidental – est soigneusement éliminée.

On pourrait néanmoins voir dans les desseins des antagonistes gravitant autour de l'organisation Spectre la matérialisation des excès du capitalisme. Dans *Demain ne meurt jamais*, le magnat des médias Elliot Carver (Jonathan Pryce) a pour ambition de renverser le gouvernement chinois en provoquant une guerre entre la République populaire et la Grande-Bretagne dans le seul but d'obtenir des droits de diffusion exclusifs en Chine pour le demi-siècle à venir. Dans *Le Monde ne suffit pas*, la magnat du pétrole Elektra King (Sophie Marceau) souhaite provoquer un attentat qui détruirait tous les pipelines russes ainsi que la ville d'Istanbul afin d'accroître la valeur de ses propres réserves. Dans *Quantum of Solace*, le but caché de Dominic Greene (Mathieu Amalric), à la tête de la société humanitaire Greene Planet, est de contrôler les réserves en eau de la Bolivie afin de s'enrichir grâce à la pénurie future. On peut également évoquer la réunion secrète des membres de Spectre à Rome dans *007 Spectre*, où l'on découvre la diversité des sources de financement de l'organisation criminelle : de la vente de produits pharmaceutiques de contrefaçon à destination de l'Afrique

¹² “And what do you believe in? Preservation of Capital?”

sub-saharienne à la traite et à l'exploitation d'êtres humains grâce aux différentes crises migratoires. Pourtant, plutôt que de prendre la forme d'une critique d'un modèle, la mise en exergue des excès d'un capitalisme non maîtrisé permet, en creux, de défendre l'idée d'un capitalisme vertueux, porté par des protagonistes eux-mêmes vertueux. C'est le cas par exemple du père d'Elektra King, abattu au début du *Monde ne suffit pas*. L'agent 007 rencontre Sir Robert King dans le bureau de M quelques minutes avant sa mort et la directrice du MI6 ne tarit pas d'éloge sur son « *vieil ami* » : « *Nous avons fait notre droit à Oxford, j'ai toujours su qu'il conquerrait le monde. C'est un homme d'une grande probité !* ». Homme d'affaires accompli et bienveillant, il est un heureux artisan de la réussite économique de la Grande-Bretagne.

Conclusion : l'Occident face au monde

Les deux franchises étudiées mettent donc en scène un monde instable et déstructuré, saturé de menaces imprévisibles et dans lequel opèrent dans l'ombre les agents de réseaux criminels aux ramifications qui semblent infinies et aux motivations irrationnelles. Cette représentation de la géopolitique de l'après-Guerre froide et de l'après-11 septembre sert une idéologie post-politique : avec la disparition de l'Union soviétique, les relations internationales se voient expurgées de toute trace d'affrontement idéologique. Demeure un ordre économique et politique mondial perçu comme indépassable, dont les ennemis sont renvoyés à leur désordre mental et à une géographie indéterminée.

Cette représentation s'inscrit aussi dans un travail, complémentaire, de justification de l'interventionnisme occidental – lui aussi dépolitisé, donc. Les excès des ennemis de l'Ouest, de leurs motivations et de leurs actions, ainsi que l'incertitude structurelle quant à leur situation géographique, justifient la violence mise en œuvre pour les arrêter : le monde est dangereux et nécessite, de manière symétrique, la violence de combattants courageux et protecteurs (Dalby, 2008). Héroïsme, patriotisme, violence et masculinité se mêlent pour légitimer les actions des deux protagonistes principaux. Par leurs performances sur le terrain et leur sens du devoir, Hunt comme Bond sont les avatars de ce que Robert Connell qualifierait de « masculinité hégémonique » (2005, p.37). Leur compétence héroïque « *est démontrée et validée par leurs actions, qui visent à garantir les intérêts géopolitiques de la Grande-Bretagne et de ses alliés occidentaux (et en particulier de l'Amérique)* »¹³ pour Bond (Dodds et Funnell, 2017, p.1), des États-Unis et de leurs alliés (en particulier la Grande-Bretagne) pour Hunt. Dans leurs combats et leur posture, ces héros personnifient et incarnent la « guerre globale contre la terreur » dont Londres et Washington sont partie prenante depuis 2001.

¹³ «[...] is demonstrated and validated through [their] actions, which work to secure the geopolitical interests of Britain and its Western allies (and particularly America)»

Si la présence nord-américaine et britannique dans le monde n'est jamais remise en question ni discutée dans les deux franchises, il est acté par la diégèse que le monde entier est un champ de bataille potentiel, « *la guerre globale contre le terrorisme étant, du moins au sens cartographique, justement globale* »¹⁴ (Dalby, 2007, p.589). Cette guerre asymétrique entre d'une part des nations et d'autre part des menaces désétatisées, dématérialisées et réticulaires (Luke, 2003) rend légitime d'agir à la fois brutalement et à l'abri des regards et des contrôles. Pour l'illustrer, terminons par le plaidoyer de M dans *Skyfall* lors de son audition devant des membres du gouvernement britannique qui demandent à la directrice des services secrets plus de transparence dans les actions du MI6 :

« *Je suis effrayée car nos ennemis ne sont plus connus de nous. Ils n'existent pas sur une carte. Ce ne sont pas des nations. Ce sont des individus. Regardez autour de vous. Qui craignez-vous ? Un visage ? Un uniforme ? Un drapeau ? Non. Notre monde n'est pas plus transparent aujourd'hui, il est plus opaque. Il se situe dans l'ombre. C'est précisément là que nous devons combattre.* »¹⁵

Bibliographie

- Agnew, J. et S. Corbridge, 1995, *Mastering Space*, Londres, Routledge.
- Agnew, J., 1998, *Geopolitics: Re-Visioning World, Politics*, Londres, Routledge.
- Alfonsi, L., 2005, *Le cinéma du futur : les enjeux des nouvelles technologies de l'image*, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan.
- Alford, M., 2018 [2017], *Hollywood Propaganda*, Paris, Éditions critiques.
- Augé, M., 1994, *Le Sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard.
- Benezet, E., Courmont, B., 2007, *Hollywood-Washington: Comment l'Amérique fait son cinéma*, Paris, Armand Colin, 240 p.
- Bialasiewicz, L., D. Campbell, S. Elden, S. Graham, A. Jeffrey et A. Williams, Alison, 2007, « Performing security: The imaginative geographies of current US strategy », *Political Geography*, n°26, pp. 405-422.
- Blanchot, M., (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Galimard, « Idées », 376p.
- Bosséno, C-M., Gerstenkorn, J., 1992, *Hollywood : l'usine à rêves*, Paris, Galimard, 176 p.

¹⁴ « Literally in cartographic terms the global war on terror is now just that: global. »

¹⁵ « I'm frightened because our enemies are no longer known to us. They do not exist on a map. They are not nations. They are individuals. Look around you, who do you fear? Can you see a face? A uniform? A flag? No. Our world is no more transparent now, it's more opaque. It's in the shadows. That's where we must do battle. »

- Bourgeat, S. et C. Bras, 2014, « Le monde de James Bond : logiques, pratiques et archétypes », *Annales de géographie*, n°695-696, pp. 671-686.
- Brunet, R., R. Ferras et H. Théry (dir.), 1993, *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier : Reclus / Paris : Documentation française.
- Connell, R. et J. Messerschmidt, 2005, « Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept », *Gender & Society*, vol. 19, n°6, pp. 829–859.
- Crampton, A. et M. Power, 2005, « Frames of Reference on the Geopolitical Stage: *Saving Privat Ryan* and the Second World War/Second Gulf War Intertext », *Geopolitics*, vol. 10, n°2, pp. 244-265.
- Cresswell, T. & D. Dixon (dir.), 2002, *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*, Washington : Rowman & Littlefield Publishers.
- Dagnaud, M., 2011, « Le cinéma, instrument du *soft power* des nations. », *Géoéconomie*, 58, pp. 21-30.
- Dalby, S., 2007, « Regions, Strategies and Empire in the Global War on Terror », *Geopolitics*, vol. 12, n°4, pp. 586-606.
- Dalby, S., 2008, « Warrior geopolitics: *Gladiator*, *Black Hawk Down* and *The Kingdom of Heaven* », *Political Geography*, vol. 27, n°4, pp. 439-455.
- Dodds, K., 2003, « Licensed to Stereotype: Geopolitics, James Bond and the Spectre of Balkanism », *Geopolitics*, vol. 8, n°2, pp. 125-156.
- Dodds, K., 2005, « Screening Geopolitics: James Bond and the Early Cold War Films (1962-1967) », *Geopolitics* vol. 10 n°2, pp. 266-289.
- Dodds, K. et L. Funnell, 2018, « From *Casino Royale* to *Spectre*: Daniel Craig's James Bond », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 46, n°1, 2-10.
- Douzet, F., 2014, « Géopolitique du cyberspace : La cyberstratégie de l'administration Obama », *Bulletin de l'association des géographes français*, vol. 91, n°2, pp. 138-149.
- Dupont, N., (2007), « Le cinéma américain : un impérialisme culturel ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol.5, n°3, pp. 111-132.
- Escher, A., 2006, « The Geography of Cinema: A Cinematic World », *Erdkunde*, vol. 60, n°4, pp. 307-314.
- Foucault, M., (2001) [1967], « Des espaces autres », *Dits et écrits 1954-1988. II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 1571-1581.
- Funnell, L. et K. Dodds, 2017, *Geographies, Gender and Geopolitics of James Bond*, Londres : Palgrave Macmillan.

- Glancy, M., 2013, *Hollywood and the Americanization of Britain: From the 1920s to the Present*, Londres, I.B. Tauris, 352p.
- Goss, B. M., 2013, « Ideology and Cold War Identity in *Mission: Impossible* », *Communication, Culture & Critique*, n°6, pp. 64-81.
- Gregory, D., 2004, *The Colonial Present: Afghanistan, Palestine, Iraq*, Blackwell Pub.
- Hall, S., 1991, « The Local and the Global: Globalisation and Ethnicity », in King, A. (dir.), *Culture, Globalization and the World-System*, Basingstoke, Macmillan Education Ltd., pp. 19-39.
- Hall, S., (dir.), 1997, *Representation: Cultural representations and signifying practices*, Sage Publications, Open University Press.
- Harvey, D., 1990, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge/Oxford, Blackwell.
- Holliday, C., 2018, « London, the Post-7/7 Bond Films, and Mourning Work », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 46, n°1, pp. 56-63.
- Jameson, Fredric, 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York, Verso.
- Jameson, Fredric, 2007 [1992], *La Totalité comme complot : conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les Prairies ordinaires.
- Jones, N., 2018, « New Digs, Old Digs: Vauxhall Cross, Whitehall, and the London of Craig's Bond », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 46, n°1, pp. 22-33.
- Kuus, M., 2004, « Europe's eastern expansion and the re-inscription of otherness in east-central Europe », *Progress in Human Geography*, vol. 28, n°4, pp. 472-489.
- Lagier, L., 1999, *Visions fantastiques. Mission Impossible de Brian de Palma*, Paris, Dreamland.
- Luke, T. W., 2003, « Postmodern Geopolitics: The Case of the 9.11 Terrorist Attacks », in Agnew, J., K. Mitchell et G. Toal (dir.), *A Companion to Political Geography*, Blackwell, pp. 219-235.
- Lukinbeal, C., 2004, « The map that precedes the territory: An introduction to essays in cinematic geography », *GeoJournal*, n°59, pp. 247-251.
- Lukinbeal, C. et S. Zimmermann, 2006, « Film Geography: A New Subfield », *Erdkunde*, vol. 60, n°4, pp. 315-325.
- Lyotard, J.-F., (1979), *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Editions de Minuit, 109 p.

- Marcos, R. et P. Colon, 2016, « Hollywood and the representation of the otherness. A historical analysis of the role played by the American cinema in spotting enemies to vilify », *Index Comunicación*, vol. 6, n°1, pp. 11-25.
- Mitterrand, F., 2011, « Analyse géopolitique du cinéma comme outil de *soft power* des États », *Géoéconomie*, n° 58, pp. 9-15.
- Mueller, J., 2009, « War Has Almost Ceased to Exist: An Assessment », *Political Science Quarterly*, vol. 124, n°2, pp. 297-321.
- Nieto Gómez, R., 2014, « Cybergéopolitique : de l'utilité des cybermenaces », *Hérodote*, n°152-153, pp. 98-122.
- Ó Tuathail, G., 1996, *Critical Geopolitics: The Politics of Writing Global Space*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Ó Tuathail, G., 2002, « Postmodern Geopolitics? The Modern Geopolitical Imagination and Beyond », in Ó Tuathail, G. et S. Dalby (dir.), *Rethinking Geopolitics*, Londres/New York, Routledge, pp. 16-38.
- Pain, R. et S. Smith (dir.), 2008, *Fear: Critical Geopolitics and Everyday Life*, Aldershot, Ashgate.
- Pearson, G., 1998, « The Red Scare: A Filmography », University of Washington, URL: <https://guides.lib.uw.edu/c.php?g=341346&p=2303736>.
- Power, M. et A. Crampton, 2005, « Reel Geopolitics: Cinemato-graphing Political Space », *Geopolitics*, vol. 10, n°2, pp. 193-203.
- Rancière, J., 1995, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée.
- Rosière, S., 2017, « Dix ans de *L'Espace politique*. Géographie politique et géopolitique en question », *L'Espace politique*, vol. 32, n°2 [en ligne].
- Saïd, E., 2015 [1978], *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil.
- Shapiro, M., 2008, *Cinematic Geopolitics*, Londres, Routledge.
- Sharp, Laura & Chris Lukinbeal (2015) « Film Geography: A Review and Prospectus », in Mains, S. P., J. Cupples et C. Lukinbeal (dir.), *Mediated Geographies and Geographies of Media*, Dordrecht, Springer, pp. 21-35.
- Staszak, J.-F., 2011, « La Fabrique cinématographique de l'altérité », *Annales de Géographie*, n°682, pp. 577- 603.
- Staszak, J.-F., 2014, « Géographie et cinéma : modes d'emploi », *Annales de géographie*, n°695-696, pp. 595-604.

Stokes, M., Maltby, R., 2004, *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*, Londres, BFI, 190p.

Toal, G., [G. Ó Tuathail] et J. Agnew, 2003, « Introduction: political geographies, geopolitics and culture », in Anderson, K., M. Domosh, S. Pile et N. Thrift (eds.), *Handbook of Cultural Geography*, Londres, Sage, pp. 455-461.

Valantin, J-M., 2003, *Hollywood, le Pentagone et Washington. Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris, Editions Autrement, 206 p.

Corpus de films

Abrams, J.J., *Mission : impossible III*, Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, États-Unis, Allemagne, Chine, Italie, 2006.

Apted, Michael, *Le Monde ne suffit pas (The World is not Enough)*, EON Productions, Royaume-Uni, États-Unis, 1999.

Bird, Brad, *Mission : impossible – Protocole fantôme (Mission: Impossible – Ghost Protocol)* Paramount Pictures, Skydance Media, États-Unis, 2011.

Campbell, Martin, *GoldenEye*, EON Productions, Royaume-Uni, États-Unis, 1995.

Campbell, Martin, *Casino Royale*, EON Productions, Royaume-Uni, États-Unis, Allemagne, République tchèque, 2006.

De Palma, Brian, *Mission : impossible*, Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, États-Unis, 1996.

Forster, Marc, *Quantum of Solace*, EON Production, Royaume-Uni, États-Unis, 2008.

McQuarrie, Christopher, *Mission : impossible – Rogue Nation*, Paramount Pictures, Skydance Media, États-Unis, 2015.

McQuarrie, Christopher, *Mission : impossible – Fallout*, Paramount Pictures, Skydance Media, États-Unis, 2018.

Mendes, Sam, *Skyfall*, EON Productions, 2012.

Mendes, Sam, *007 Spectre (Spectre)*, EON Productions, Royaume-Uni, États-Unis, 2015.

Spottiswoode, Roger, *Demain ne meurt jamais (Tomorrow Never Dies)*, EON Productions, Royaume-Uni, États-Unis, 1997.

Tamahori, Lee, *Meurs un autre jour (Die Another Day)*, EON Productions, Royaume-Uni, États-Unis, 2002.

Woo, John, *Mission : impossible II*, Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, États-Unis, Allemagne, 2000.

Autres films cités

Capra, Frank, *Why We Fight?*, U.S. Army Pictorial Service, United States Army Signal Corps, États-Unis, 1942-1945.

Gilbert, Lewis, *On ne vit que deux fois (You Only Live Twice)*, EON Productions, Royaume-Uni, États-Unis, 1967.

Glen, John, *Rien que pour vos yeux (Foy Your Eyes Only)*, EON Productions, Royaume-Uni, États-Unis, 1981.

Glen, John, *Tuer n'est pas jouer (The Living Daylights)*, EON Productions, Royaume-Uni, États-Unis, 1987.

Glen, John, *Permis de tuer (Licence to Kill)*, EON Productions, Royaume-Uni, États-Unis, 1989.

Hitchcock, Alfred, *L'Homme qui en savait trop (The Man Who Knew Too Much)*, Gaumont British Picture Corporation, Royaume-Uni, 1934.