***Good Kill : drones, droit et politique*, avec des analyses de Vaios Koutroulis, Amélie Férey et Christian De Cock**

Le 4 mars dernier a eu lieu une séance de ciné-club organisée par le Centre de droit international ainsi que par Sciences Po Paris. L’idée était de croiser des analyses d’un juriste (Vaios Koutroulis, ULB), d’une politologue (Amélie Férey, Sciences Po Paris) et d’un militaire (Lieutenant Colonel De Cock). On les trouvera ci-dessous, ainsi qu’un bref compte-rendu du débat qui en a résulté. D’autres séances seront organisées ultérieurement sur le thème « guerre et cinéma ».

***GOOD KILL*: la guerre à l’époque des assassinats ciblés, par Vaios Koutroulis, Professeur à l’U.L.B.**

Réalisé en 2014, le film *Good Kill* de Andrew Niccol est encore un film sur la guerre des Etats-Unis contre les Talibans et Al-Qaeda. Toutefois, à la différence des films de guerre classiques, dans ce film, on ne quitte jamais le territoire des Etats-Unis. Notre héros est le commandant Tommy Egan, pilote des forces armées aériennes des Etats-Unis. Le commandant Egan est peut-être pilote, mais il ne vole pas. Il vit à Las Vegas avec sa famille. Et chaque jour, il conduit jusqu’à son camp militaire, s’enferme pendant quelques heures dans un bunker avec son équipe (dirigée par le lieutenant colonel Jack Johns) et mène la guerre contre le terrorisme en pilotant des drones et en lançant des missiles contre les cibles désignées. Le film s’intéresse donc à cette guerre, sans combat, sans risque pour les soldats des Etats-Unis, menée derrière un écran, en jouant avec un joystick et en appuyant sur un bouton. Il a de bonnes raisons de le faire puisque l’utilisation des drones par les Etats-Unis dans le cadre de la guerre contre le terrorisme a connu une très nette augmentation depuis l’arrivée au pouvoir de Barack Obama.

Niccol aborde son sujet en s’attaquant principalement à deux volets : premièrement, l’impact psychologique que cette nouvelle manière de faire la guerre peut avoir sur les soldats et, deuxièmement, les considérations liées à la licéité / légitimité des assassinats ciblés par des drones. Dans le cadre de ce deuxième volet, le film soulève une série des problèmes associés à l’utilisation des drones par les Etats-Unis. Nous nous attarderons ici sur trois cas spécifiques : l’absence de limites géographiques à la guerre contre le terrorisme ; la pratique du ciblage basé sur des comportements pré-identifiés de la cible (les « frappes signées » ou « *signature strikes* ») ; et la pratique de frapper la même cible deux fois, la deuxième frappe prenant pour cible les personnes qui interviennent après la première frappe (les « frappes en doublé » ou « *double tap strikes* »).

**La guerre contre le terrorisme : une guerre sans frontières ?**

La question est soulevée lorsque l’équipe est ordonnée par la CIA de mener une frappe sur le territoire du Yémen. L’officier qui dirige l’équipe, le lieutenant colonel Jack Johns, interjette que « pour autant que je sache, on n’est pas en guerre avec le Yémen ». La CIA ne se montre pas très sensible à cette objection : « notre adversaire ne respecte hélas aucune règle ; cette guerre au terrorisme ne connaît donc plus de frontières ».

*Extrait 1 : attaque au Yémen*

Cet incident épingle la conception prônée par les Etats-Unis de la guerre globale contre le terrorisme, conception selon laquelle il n’y a pas de limites géographiques au conflit armé qui oppose les Etats-Unis aux groupes terroristes et que les membres du groupe peuvent faire l’objet d’attaques fondées sur les règles du droit des conflits armés partout dans le monde. Même si la critique du film sur cette question paraît plutôt incidente, il mérite d’être souligné que cette approche est très problématique à l’égard des règles tant du droit international général (p.ex. souveraineté étatique, éventuellement aussi *jus contra bellum*) que du droit des conflits armés (qui connaissent des limites territoriales dans leur application) et a été rejetée par la majorité des Etats et par le CICR.

**La pratique des « frappes signées » (« *signature strikes* »).**

Les problèmes liés à l’application géographique du droit des conflits armés mis à part, l’extrait ci-dessus met également en scène la pratique des « frappes signées ». En effet, la CIA demande la réalisation d’une frappe contre un rassemblement de personnes près d’un marché au Yémen, supposé être une cellule d’Al-Qaïda. Le lieutenant colonel Johns semble sceptique : « Il y a une foule. Devons-nous tuer une foule ? » demande-t-il. A nouveau, la CIA confirme que l’ordre consiste en effet à lancer un missile contre la foule : « Militairement parlant, il est plus efficace d’éliminer un groupe qu’un individu. (…) Selon nous, cette cellule d’Al-Qaïda constitue une menace imminente ». Inutile de dire que rien de ce qu’on voit sur l’écran ne semble corroborer cette affirmation. La présence signalée d’un mineur près du rassemblement est également écartée : les analystes de la CIA ne voient que des hommes en âge de porter des armes et de participer au combat.

Si on définit les « frappes signées » comme des frappes menées contre des individus dont l’identité n’est pas connue de l’attaquant sur la base de leur comportement, le problème porte sur le comportement jugé comme suffisant pour justifier la frappe. Aux dires du Rapporteur spécial des NU sur les exécutions extrajudiciaires, sommaires ou arbitraires, Christof Heyns, « la légalité de ces frappes dépend des caractéristiques dont il est tenu compte. (…) Sur le plan juridique, il s’agit de savoir s’il existe suffisamment d’éléments probants indiquant qu’une personne est une cible légitime conformément au droit international humanitaire, du fait de sa fonction de combat continue ou de sa participation directe aux hostilités. En cas de doute, l’Etat doit s’abstenir de procéder à la frappe » (A/68/382, 13 septembre 2013, §72). Ainsi, une frappe fondée sur le fait que les cibles sont des hommes en âge de porter des armes (« *military aged males* ») est manifestement illégale en ce qu’elle viole le principe de distinction, la présomption selon laquelle dans le doute une personne doit être considérée comme civile (article 50§1 du Premier protocole additionnel de 1977 et règle 1 de l’étude du CICR sur le DIH coutumier) et le principe de précaution qui oblige l’attaquant de faire tout ce qui est pratiquement possible pour vérifier que les personnes attaquées ne sont pas de civils (article 57§2(a)(i) du même protocole et règle 15 de l’étude du CICR sur le DIH coutumier).

**La pratique des « frappes en doublé » (« *double tap strikes* »)**

Un des aspects les plus problématiques des assassinats ciblés par drones consiste à la pratique des « frappes en doublé ». Ces frappes sont illustrées dans la scène suivante du film.

*Extrait 2 : Double tap*

Le malaise de certains membres de l’équipe qui mène la « frappe en doublé » est indicatif des problèmes que cette pratique pose en termes de conformité avec les règles du droit des conflits armés. Les justifications avancées pour l’attaque, à savoir la présence « d’autres combattants dans le coin », la supposition que les secouristes sont des Talibans et « ont des lance-grenades », ou encore l’invocation du principe de proportionnalité et du fait que les cibles « constituent un danger suffisant pour justifier la mort des civils », ne semblent pas convaincantes – dans tous les cas, elles ne sont pas présentées comme telles par le réalisateur du film. En effet, la pratique de « frappe en doublé » est difficilement conciliable avec le principe de distinction ainsi qu’avec l’obligation de respecter, protéger et traiter les blessés avec humanité (article 10 du Premier Protocole additionnel de 1977 et règle 87 de l’étude du CICR sur le DIH coutumier).

**Remarques finales**

Malgré le fait que le film se montre critique à l’égard des pratiques identifiées ci-avant, il ne faut pas croire qu’il s’agit d’un film résolument « anti-drones ». En effet, le réalisateur prend aussi le temps de présenter le discours justifiant l’utilisation des drones, fondé sur la nécessité de sauver des vies américains et de gagner la guerre contre les terroristes. Toutefois, *Good Kill* constitue un des rares films de guerre qui, en montrant les dérives des assassinats ciblés, plaide – ne fût-ce que partiellement – pour un meilleur respect des règles du droit des conflits armés dans la conduite de cette guerre.

**Transparence et effets de Parallax dans Good Kill, par** Amélie Férey, Doctorante en Sciences politiques, Sciences Po Paris

Les guerres contemporaines sont marquées par la collusion entre des mouvements insurrectionnels, déclenchant des guerres asymétriques, et des branches terroristes, poursuivant la lutte dans l’espace national. Elles interrogent, au niveau théorique, l’étanchéité de la séparation entre une violence légitime à l’œuvre dans l’espace national, et régulée par les règles du maintien de l’ordre, et la violence conduite à l’extérieur, soumise au respect du droit de la guerre. C’est ce rapport entre intérieur et extérieur que vient interroger le film *Good Kill* d’Andrew Niccol. Il y est question de la guerre des drones, menée dans les « *in between spaces*» des opérations spéciales décrits par Michael Walzer.[[1]](#footnote-1) Ce film fait écho aux débats contemporains sur la recomposition de l’usage de la force, dont le drone est le symbole. Cette arme est notamment utilisée pour réaliser des « assassinats ciblés » de personnes suspectées de terrorisme dans des zones dites « sanctuaires ». Ces programmes d’éliminations dites préventives sont gérés à la fois par la CIA et par l’armée américaine.

Les salles obscures servent ainsi de théâtre à cette rencontre entre la violence d'exception des services secrets et celle, légitime, de l’armée. Cet article interroge le traitement de la Raison d’Etat dans le film *Good Kill* d’Andrew Niccol. Il témoigne d’une recomposition de la raison d’Etat à l’aune de la transparence, dont la clarté ne dissipe pas le malaise qui persiste. Il est ainsi révélateur qu'à exactement quarante ans d'écart, le même thème de l'assassinat d'Etat et de ses potentielles dérives soit traité par deux genres cinématographiques distincts. En 1974, Allan Pakula l'aborde dans son film *Parallax view*. Mettant en scène les aventures d’un héros qui tente de démasquer les agissements d’une société secrète recrutant des assassins, il utilise le registre du cinéma du complot. Ce film témoigne d’une atmosphère de scandale liée aux révélations sur le rôle de la CIA dans plusieurs tentatives de meurtre sur des leaders politiques étrangers. L’Amérique s’interroge sur l’étendue du pouvoir de l’agence centrale de renseignement, et interdit le recours à la force létale par décret présidentiel en 1981.[[2]](#footnote-2)

Dans *Good Kill*, au contraire, le pas est franchi. Andrew Niccol y raconte l’histoire d’un ancien pilote de chasse affecté au programme militaire de drones armés et doutant du bien-fondé de sa mission. Dans l’Amérique du XXIème siècle, le rôle des agences de renseignements ne se limite plus à la collecte de données et à l’espionnage traditionnel : il s’agit bel et bien d’éliminer préventivement les menaces. Pour les assassins d’État, nul besoin de se cacher : les campagnes menées par les services secrets contre les ennemis publics sont désormais militarisées, comme en témoigne la voix métallique de « Langley » ordonnant à Ethan Hawke d’enclencher le lancement de missiles sur des cibles situées à des milliers de kilomètres. Là où l’intrigue de *Parallax view* se déroule dans les recoins sombres des bars et des ponts de l’Amérique profonde, *Good Kill* incarne un cinéma d’une transparence froide et aseptisée. Le soldat y est enfermé dans un « *cubicle*», réduit à un rouage d’une machine aux ordres des services secrets. Nul besoin d’un conditionnement comme dans *Parallax View*, qui faisait écho à la peur d’un lavage de cerveau par le truchement des écrans de télévisions. Ici, lorsque « Langley » ordonne au soldat de frapper, ce dernier s’exécute. Les termes de la lutte contre le terrorisme ont radicalement changé. La lutte du personnage principal de *Parallax View* pour dénoncer un complot se fait au nom des valeurs nationales : il est le *self-made-man* libre-penseur qui s’érige en justicier contre un pouvoir politique oppresseur. Dans *Good kill* au contraire, le glas a sonné pour ce héros *made in USA*. Dans l’échelle des valeurs américaines, la méfiance à l’égard du *big government* a cédé le pas à un patriotisme aveugle, dont le héros ne reviendra qu’à la fin du film. La violence est retournée contre celui-ci : elle ne s’exprime plus dans les coups de poing distribués par Warren Beatty, mais dans l’alcool ingéré par Ethan Hawke dans sa voiture. Ce dernier finira par s’ouvrir les mains en frappant son reflet dans le miroir: il est un héros à l’identité qui vole en éclat, parce que privé de combat.

Le film interroge également la place de la technologie et la potentielle aliénation qu’elle entraîne. Le drone est l’arme intelligente dont auraient pu rêver les stratèges de la révolution dans les affaires militaires des années 90. Cette arme idéale doit permettre de tout voir, de tout contrôler. Le fantasme d’une maîtrise totale du champ de bataille est à portée de main, un atout d'autant plus enviable que la guerre est devenue majoritairement asymétrique. C’est bien cette possibilité de maîtrise qu’Andrew Niccol met en cause ici, en narrant les aventures d’un héros qui, aux prises avec une réalité qui lui échappe, perd progressivement pied.

Les débats entourant les drones armés rappellent avec une force nouvelle une vieille antienne de l’éthique des armes : la technologie peut-elle être porteuse d’un de progrès moral ?[[3]](#footnote-3) Si l’on peut avoir l’impression qu’elle marche pour nous, rien n’est moins sûr dans le tableau qu’en dresse Andrew Niccol. La littérature sur la place de la technologie dans l’évaluation morale des armes fait écho à cette interrogation. Elle se divise en trois grandes positions. La première prend fait et cause pour sa neutralité: le choix du moyen serait indifférent à la finalité qui ordonne l’action. Les drones ne représenteraient donc qu’un outil comme un autre, au service d’un but, lui, immuable. Dans cette perspective, plus l’arme est efficace, mieux c’est. Les deux sphères, instrumentales et finales, sont séparées hermétiquement. Ainsi, le drone ne poserait pas de problèmes nouveaux : il serait simplement un moyen plus performant d’effectuer la même mission, auparavant réalisée par le truchement d’avions de chasse ou d’hélicoptères.

Les deux autres positions postulent une performativité des moyens sur les fins : que cela soit positivement ou négativement, le drone changerait la nature de la guerre, et influerait sur la finalité dans laquelle il est employé. Ainsi, les défenseurs du programme de drones arguent-ils que cette technologie permettrait de viser des fins moralement plus élevées. C'est l’idéal du « zéro morts ».[[4]](#footnote-4) Inversement, leurs opposants les critiquent au nom d’une modification imperceptible de la finalité qui les ordonne. Le drone abaisserait par exemple le seuil de recours à la force létale, en rendant son utilisation plus facile et moins coûteuse.[[5]](#footnote-5) Ce changement, s’il n’est pas perçu, est porteur d’un danger potentiellement plus grand. L’idéal rassurant de contrôle contiendrait en germe le spectre terrible d’une non maîtrise irréversible. Au lieu de servir l’homme et de rehausser sa valeur comme maître et possesseur de la nature, la technologie l’asservirait. C'est cette dernière position qu’Andrew Niccoll semble adopter dans *Good Kill*. Les drones sont alors le symbole d’une armée qui perd son humanité, devenue esclave de machines, qu’elles soient celles qui composent le « *cubicle* », ou qu’elles soient figurées par le haut parleur du téléphone à travers lequel grésille la voix de « Langley » distribuant ses ordres.[[6]](#footnote-6) Aussi étrange que soit l’argument – une armée humaine serait-elle nécessairement celle qui tue de visu, celle qui laisse au soldat la possibilité de s’ériger en justicier, comme la fin ambiguë du film le laisse penser ? - Niccol instaure un doute qui touche au plus profond de l’ambivalence de cette technologie, et pose avec subtilité la question : qui contrôle qui ? L’opposition entre Las Vegas, parangon du lâcher-prise, de la fête, et de la démesure et l’espace bien ordonné de la base militaire où tout semble sous contrôle est renversée. Dans leur travail, ni le pilote à qui l'on a coupé les ailes, ni même son supérieur hiérarchique n'ont de prise sur les opérations. Passif, Ethan Hawke exécute, boit, et s’enferme dans le mutisme, tout en levant les yeux vers un ciel qu'il ne pourra plus parcourir. Il est difficile de ne pas voir dans son silence un écho à celui de l’administration Obama face aux demandes répétées d’informations sur le programme de drones. Niccol dresse le portrait d'un homme qui n’est actif que dans sa propre destruction, sa vie privée étant le seul espace de contrôle qu'il lui reste. Cette situation paradoxale est représentée par l’attachement du héros à sa voiture, une technologie elle parfaitement maitrisée, et donc rassurante. Il s’y soûle, au point que le pilote hors pair doit être raccompagné chez lui par un officier de police. Faut-il y voir une métaphore du programme de drones, où l’Amérique serait incarnée par cet homme dont l'ivresse traduit l'incapacité à être aux commandes d’un monde incertain ?

Ce trouble lié à l’ambigüité de la technologie pénètre également la sphère morale. Andrew Niccol dépeint ici un héros déboussolé. Il évolue dans un monde dans lequel il ne peut se fier aux apparences. Son sentiment de vertige est figuré par les mouvements de rotations de la caméra. Ces derniers rappellent l’idée de parallaxe, concept qui désigne le changement de perspective sur un objet, par lequel est induit un nouvel angle sur le monde.[[7]](#footnote-7) Les apparences sont en effet trompeuses : la maison, loin d’être le havre de paix espéré, se transforme rapidement en un endroit menaçant. Le refuge du homeland se referme comme un piège sur ce héros vacillant, qui regrette les années passées loin, au combat. Il expérimente le moment caractéristique du basculement initiant le soupçon. Il ne sait que répondre à son voisin lui demandant : « Alors, c’est la belle vie ? », de même qu’il ne sait pourquoi il doit revêtir une combinaison de vol, lui qui précisément ne vole pas. Ce monde de faux-semblants fait naître chez lui un sentiment de dissonance cognitive : parce qu’il n’arrive plus à démêler le vrai du faux, le bien du mal, il est incapable d’émettre un jugement moral sur le monde, et éprouve un sentiment d’irréalité. Démultiplié par ces effets de distorsion, tout le vertige du film est d’interroger le statut même de la réalité, qui semble happée par la virtualité des écrans.

Ainsi, le héros importe la violence de la guerre qu’il exerce au sein de l'armée à l’intérieur de sa sphère privée. Le lieu de la guerre et celui du foyer s’entrechoquent, et de ce choc initial naît un sentiment de malaise qui est le véritable sujet du film. Le drone est dénoncé parce qu’il entraîne une porosité délétère/néfaste entre guerre et paix. Par un jeu sur la géographie du film, Andrew Niccoll insuffle le sentiment angoissant d’un brouillage. Le champ de bataille, lieu traditionnel du film de guerre, est transplanté à l’intérieur des frontières nationales, à la maison. Le parallèle fait entre le désert des plaines d’Afghanistan et du Yémen, et le sable du Texas suffit à transplanter d’emblée le spectateur à l’intérieur d’un film de guerre que l’on devine d’un genre nouveau. Thème commun au cinéma de guerre et à celui du complot, ce retour de la violence n’est jamais de bon augure.[[8]](#footnote-8) Le champ de bataille ne remplit plus son rôle d’espace spécifique dédié au déchaînement de la violence. Avec sa disparition, c’est une manière de maîtriser, de réguler et de délimiter la violence qui disparait.[[9]](#footnote-9) Le déplacement des frontières mis en œuvre par les possibilités techniques du drone est considéré comme dangereux. Invasif, il déclenche une violence fonctionnant comme un poison, venant dissoudre les repères moraux ordonnant la société. La violence devient autonome, elle n’est plus au service de l’homme. On peut s’interroger dès lors sur la pertinence du recours à cette dernière. Le drone participerait-il d’un processus auto-immunitaire, décrit par Derrida ? Serait-il « […] cet étrange comportement du vivant qui, de façon quasiment suicidaire, s’emploie à détruire « lui-même » ses propres protections, à s’immuniser contre sa « propre immunité » ?[[10]](#footnote-10) En d’autres termes, le remède serait-il pire que le mal ? *Good Kill* laisse ses questions ouvertes, et invite à réfléchir sur les conséquences de cette guerre à distance sur les sociétés qui l’exercent, et non sur les sociétés qui la subissent.

*Good Kill* met en scène une Amérique en manque de repères et ouvre une interrogation sur la place de la violence dans la société américaine. Qu’elle se dissimule dans les alcôves des *arcanaa imperii* comme dans *Parallax View*, qu’elle se dématérialise dans l’usage des drones armés, ou qu’elle soit magnifiée à l’écran, ses effets eux, sont toujours présents.

**L’utilisation de drones: un faux débat ? par Christian De Cock, Lieutenant Colonel de l’armée belge**

Portant sur l’utilisation d’aéronefs sans pilote, également appelés *drones* ou *UAV* (*Unmanned Aerial Vehicles*), le film *Good Kill* (version française : « Drones ») remet en question la politique de l’assassinat ciblé (*targeted killing*) menée par les Etats-Unis à l’étranger. Il risque dès lors de formuler une réponse (par analogie) à une question mal posée. Le film semble en effet insinuer que l’utilisation de drones est strictement illégale en raison de l’illégalité de la politique du *targeted killing*. La réalité est cependant tout autre. Premièrement, toute politique de *targeted killing* n’est pas nécessairement illégale. Il convient de faire la distinction entre les situations de conflit armé et hors conflit armé. En situation de conflit armé, l’usage de la force létale contre des combattants ennemis ou des personnes qui participent directement aux hostilités est autorisé par le droit international humanitaire, sous réserve du respect des principes de proportionnalité et de précaution dans l’attaque. Dans ce cas-là, la question de l’utilisation d’aéronefs avec ou sans pilote n’est pas cruciale. Si l’élimination de personnes ennemies par un aéronef avec pilote était illégale, elle le serait tout autant en cas d’attaque par un aéronef sans pilote (et inversement). La pertinence du moyen engagé est sans importance lorsqu’il s’agit du respect du principe de discrimination. En dehors des situations de conflit armé, tout usage de la force doit se faire dans le respect du droit interne et des droits de l’homme. La même règle s’applique dans ce contexte : si l’exécution d’une attaque par un aéronef avec pilote est (il)légale, il en va de même pour un aéronef sans pilote.

**Les drones et l’éthique**

Le recours aux drones pour tuer des personnes ennemies suscite de nombreuses questions sur l’immoralité de leur utilisation. L’absence de contact visuel (direct) entre l’opérateur et la cible, due à la distance entre le centre de commandement et le théâtre des opérations, encouragerait les opérateurs à avoir la gâchette facile. Abstraction faite des considérations selon lesquelles les militaires sont soumis à un code de conduite sur le plan juridique et déontologique, le raisonnement ci-dessus n’est pas réaliste. Vu les moyens technologiques actuels tels que les roquettes, missiles et autres armes de haute technologie dont disposent certains états, il est inexact de prétendre que l’engagement de drones constitue une atteinte aux normes morales. D’autres moyens de combat sont également engagés sur le champ de bataille pour éliminer l’adversaire et ne permettent pas de contact visuel direct entre l’opérateur et la cible. A cet égard, il s’agit une nouvelle fois d’un faux problème. Ce qui importe, c’est la conformité entre les procédures d’engagement d’un système d’armes et les exigences du droit international, à savoir les principes de discrimination, de proportionnalité et de précaution dans l’attaque, qu’il y ait un contact visuel direct entre l’opérateur/tireur et la cible ou non. L’engagement de drones ne fait pas exception à cette règle.

**Le doublé(*Double Tap*)**

Cette technique de tir consiste à diriger deux attaques en succession rapide contre la même cible. Elle est incompatible avec les principes du droit international humanitaire et n’est pas utilisée par les forces armées. Dans la pratique, le déploiement de systèmes d’armes fait l’objet d’un *BDA* (*battle damage assessment*, évaluation des dommages de combat) afin d’analyser si les effets souhaités sur la cible ont été réalisés. Si tel n’est pas le cas, une seconde attaque (*re-strike*)peut éventuellement être dirigée contre la même cible, à condition de respecter certaines règles élémentaires. Chaque nouvelle attaque, y compris le « *re-strike »*, doit en effet être réévaluée sur la base des règles s’appliquant au « *strike »* initial : la discrimination, la proportionnalité et la précaution dans l’attaque. Comme dans le cas précédent, la question de savoir si la deuxième attaque est exécutée par un aéronef avec ou sans pilote n’est pas primordiale, les mêmes règles s’appliquent.

**Qu’en est-il des frappes signatures (*signature strikes*) ?**

Dans les conflits asymétriques actuels, il est souvent impossible de faire la distinction entre les membres de groupes armés organisés et les civils innocents, étant donné que les groupes armés ont tendance à se mêler à la population civile. Dans la pratique, il convient par conséquent d’appliquer d’autres critères d’identification que l’uniforme ou le signe distinctif avant de pouvoir identifier une personne, avec suffisamment de certitude, comme étant une cible légitime militaire. En principe, l’identification d’une cible se fait sur la base de règles d’engagement qui autorisent l’ouverture du feu si des personnes ou des groupes de personnes commettent un acte hostile ou manifestent une intention hostile. Ces règles permettent ainsi aux forces armées d’identifier ces personnes comme étant des cibles ennemies. Ces critères sont tributaires des particularités de chaque théâtre d’opérations et prennent en compte la façon d’agir, les comportements, les tactiques etc. de l’ennemi. Les règles d’engagement incluent par ailleurs toutes les précautions nécessaires pour épargner la vie de civils innocents. Dans certains cas, les échelons supérieurs de la hiérarchie militaire se réservent en outre le droit d’ouvrir le feu.

**Débat**

**Vincent Chapaux, U.L.B.**

Je suis assez convaincu par l’analyse du Lieutenant-Colonel qui souligne que l’utilisation de drones ne pose pas de défi particulier pour l’application du droit des conflits armés. Après tout, un drone dans une guerre peut s’assimiler à un avion et les règles que son pilote doit respecter semblent pouvoir s’appliquer de la même façon.

J’ai toutefois le sentiment en voyant le film que le conflit qui est mis en scène n’est pas un conflit *avec des* drones mais une véritable guerre *de* drones*.* En d’autres termes, il ne semble pas que les drones constituent un simple ajout à l’arsenal militaire. Le drone paraît au contraire se substituer aux méthodes habituelles de combat, et notamment à la présence de troupes sur le terrain.

Et c’est en partant de ce constat que je me pose la question de savoir si, comme le médium au message, le drone ne *fait* pas quelque chose à la guerre. Et par ricochet au droit des conflits armés. Il me semble me souvenir par exemple que la règle de base du droit des conflits armés est « Mieux vaut capturer que blesser, mieux vaut blesser que tuer ». Mais que reste-t-il de ce beau principe lorsque la guerre semble presque exclusivement menée à l’aide d’armes qui proposent l’option létale comme unique solution ? Si l’on est d’accord sur le fait que le drone ne peut ni capturer ni blesser, l’État qui décide de mener une guerre exclusivement avec des drones ne se met-il pas automatiquement en violation du droit international humanitaire ?

**François Dubuisson, U.L.B.**

Le film développe à l’évidence un propos critique sur l’usage des drones dans la guerre menée par les Etats-Unis contre le terrorisme, mais il illustre également toutes les limites d’un tel propos dans le cinéma américain. On peut ainsi inscrire cette œuvre dans une longue lignée de films étatsuniens, concernant par exemple les conflits au Vietnam ou en Irak, qui développent certes un discours critique sur la guerre, mais qui en restreignent le champ aux effets qu’elle produit sur les soldats et la société américaine (voir not. *Voyage au bout de l’enfer*, *Platoon*, *Apocalypse Now*, *Le Mort-vivant*, *Dans la vallée d'Elah,* la série *Generation Kill,…).* Si la guerre est dénoncée, c’est principalement au regard des traumatismes que les dures réalités des combats et l’éloignement produisent sur l’état psychologique des GI’s, et par ricochet, sur leurs familles. Peu d’égard est généralement porté à la situation des populations civiles « ennemies », ces films étant centrés sur l’(anti-)héros américain et les tourments intérieurs qu’il endure. *Good Kill* suit entièrement ce schéma classique. Ce sont principalement les états d’âme du Major Thomas Egan qui sont étudiés, à travers les conséquences psychologiques que produit sur lui la conduite répétée de missions de drones consistant à éliminer une cible ennemie, depuis l’univers aseptisé d’une base située dans le désert du Nevada. L’efficacité stratégique des drones dans la lutte contre le terrorisme est certes évoquée, mais de manière assez fugace, par l’intermédiaire du questionnement exprimé par Vera Suarez, la collègue d’Egan, auquel répond le discours plus réaliste du Lieutenant Colonel Jack Johns. Ce sont donc au final les modalités de la guerre et ses effets néfastes sur le moral des soldats américains qui sont mis en cause, et pas la légitimité ou la légalité même de la guerre, en son principe, ou ses conséquences envisagées du point de vue des victimes de l’autre bord.

Les limites du discours « anti-militariste » de *Good Kill* apparaissent encore davantage lorsqu’est décelée une différence qui distingue ce film d’autres films de guerre « critiques ». Ces derniers s’attachent généralement à montrer les dures réalités de la guerre sur le terrain et les atrocités auxquels les soldats sont immanquablement confrontés. La cause du malaise ressenti par le Major Thomas Egan est présentée au contraire comme provenant de sa coupure avec la réalité du champ de bataille. Avec les drones, il agit à distance, comme dans un jeu vidéo, sans être immergé dans l’univers véritable de la guerre. Il regrette l’époque où il pilotait un avion de chasse sur le théâtre des opérations et n’a de cesse de demander à son supérieur sa réaffectation comme pilote, afin de retrouver l’excitation de l’action. Même sa femme trouvait sa vie de famille et sexuelle beaucoup plus épanouie au temps où son mari alternait missions à l’étranger et retour au foyer. *Good Kill* exprime ainsi une sorte de nostalgie pour la guerre « old school », celle qui se mène en contact direct avec l’ennemi, en territoire étranger.

L’épilogue du film vient encore rendre plus ambigu le message délivré sur l’usage des drones. De plus en plus désarçonné par les missions qui sont exigées de lui, sous les ordres de la CIA qui développe une conception très large des « nécessités militaires », le Major Thomas Egan sombre dans l’alcool et la dépression. Il décide en définitive de braver sa hiérarchie en faisant un usage strictement personnel du drone, pour éliminer un soldat taliban qui s’est rendu à plusieurs reprises coupable d’un viol sur une femme afghane. La mise en scène du film tend à montrer ce fait d’arme sous un angle « héroïque », offrant au Major Egan une forme de rédemption, par la grâce d’un usage « juste » du drone, permettant au justicier occidental de punir le taliban barbare et de sauver la femme orientale sans défense. Le film rejoint ainsi la tradition américaine du « vigilante » promouvant le recours à la justice privée. Le problème ne provient donc en définitive pas tant du recours même au drone, que de l’utilisation (juste ou non) qui est susceptible d’en être faite.

**Anne Lagerwall (ULB)**

Il me semble également que la critique véhiculée par le film à l’égard de l’utilisation de drones par les Etats-Unis reste marginale. Les frappes décriées sont presqu’exclusivement des frappes ordonnées par la C.I.A., suggérant ainsi que leur caractère problématique est principalement lié à la manière dont l’agence de renseignements américaine définit les cibles de la guerre contre le terrorisme et poursuit leur élimination. On n’échappe pas à l’impression que l’usage de drones ne serait pas attentatoire au droit international s’il était exclusivement confié à l’armée qui semble ici, à travers les personnages du lieutenant colonel Johns et de la co-pilote Suarez, attachée à une définition de ce qui peut constituer des cibles militaires conforme au droit. Cette représentation, qu’on retrouve dans d’autres films et d’autres séries mettant en scène des frappes de drones (en particulier, *Homeland*, saison 4, épisode 1 – « The drone queen »), est loin de remettre en cause l’usage de drones en soi.

Peut-être que la critique la plus fondamentale émise par le film émerge plutôt, comme le souligne Amélie Férey, de cette confusion que l’usage de drones entraîne entre le national et l’international, entre une réponse pénale et une réponse militaire au terrorisme, une confusion qui a transformé un monde divisé en Etats par des frontières internationales en un champ de lutte globale contre le terrorisme. Cette confusion est efficacement mise en évidence par le film, d’autant plus efficacement que les scènes qui se déroulent dans le bunker à partir duquel les drones sont pilotés ne sont pas sans rappeler certaines scènes de surveillances de trafiquants de drogues et autres délinquants qu’on retrouve dans de nombreuses séries ou films policiers (en particulier, *The Wire,* saison 1). On y décèle la même complicité discrète entre deux collègues, l’ennui qui s’installe souvent après des heures de surveillance, les confidences qui en naissent parfois au milieu du jour ou de la nuit, l’attachement que les surveillants finissent par ressentir à l’égard des surveillés,…. Autant d’éléments par lesquels le film suggérerait que ces pilotes de drones se comportent au fond comme des policiers, des policiers d’une espèce nouvelle, qui auraient pour tâche de veiller à l’ordre international.

1. M., Walzer, (2007) « On Fighting Terrorism justly », *International Relations*, 21; 480. [↑](#footnote-ref-1)
2. Il s’agit de l’Executive order 12333 promulgué par l’administration de Ronald Reagan. [↑](#footnote-ref-2)
3. Ces débats sont souvent réactivés lorsqu’une nouvelle arme est conçue. On retrouve par exemple les mêmes interrogations lors de l’apparition des sous-marins. [↑](#footnote-ref-3)
4. Voir par exemple B. J., Strawser, (2010). « Moral Predators: The Duty to Employ Uninhabited Aerial Vehicles », *Journal of Military Ethics*, 9:4, 342-368. [↑](#footnote-ref-4)
5. Voir : D., Brunstetter, M., Braun, A., Férey (2015) « Définir et juger la guerre : les conséquences de l’usage des drones par les États-Unis sur les doctrines de la guerre juste », *La Guerre en questions*, Julie Saada (dir.), Presses Universitaires de Lyon 2. [↑](#footnote-ref-5)
6. La CIA n’est ainsi jamais incarnée dans le film, elle est seulement figurée à travers les gros plans sur le téléphone. [↑](#footnote-ref-6)
7. Sur le concept de parallaxe, voir : S., Žižek. (2006) *The Parallax View*, The MIT Press. [↑](#footnote-ref-7)
8. Voir par exemple le film *The Mandchourian Candidate*, sorti en 1961, de John Frankenheimer. Frank Sinatra y incarne un soldat américain ayant subi un lavage de cerveau lors de sa captivité. Il s’agit dès lors de l’empêcher de mettre en œuvre les actions insufflées par l’ennemi communiste lors de son retour au pays. [↑](#footnote-ref-8)
9. Cette idée de la délimitation spatiale de la violence est traitée dans les travaux de René Girard. Elle est également documentée dans la littérature d’anthropologie. Sur le plan cinématographique, on peut également penser à *Dheepan* de Jacques Audiard, qui met en scène un champ de bataille urbain en utilisant l’espace de la banlieue. Tout l’enjeu du film est la délimitation de la violence, et donc sa sujétion, par le héros du film.  [↑](#footnote-ref-9)
10. J., Derrida, (2004). *Le concept « 11 septembre », dialogue à New-York* (octobre-décembre 2001) avec Giovanni Borradori, Jurgen Habermas, Jacques Derrida, Paris, Galilée. [↑](#footnote-ref-10)