

Hollywood paralysé par le trauma visuel du 11 Septembre



History of the World, Part Eleven, des Hollandais de Hotel Modern.



Les studios ne parviennent pas à répliquer à des attentats nourris du catastrophisme spectaculaire du cinéma US.

World Trade Center d'Oliver Stone, avec Nicolas Cage et Michael Peña. 2h10.

C'est sans doute le philosophe slovène Slavoj Žižek qui a le mieux résumé le statut problématique du 9/11, véritable coma optique frappant de stupeur les masses sous l'angle des prises de vues démultipliées.

Et du bouleversement considérable qu'il a provoqué dans notre imaginaire multimédiatique. Le jour des attentats, tout le monde a peu ou prou pensé «la réalité a dépassé la fiction». Žižek dit exactement le contraire dans *Bienvenue dans le désert du réel* (1), son essai titré d'une réplique de *Matrix*. «Ce qui a eu lieu le 11 Septembre, c'est l'entrée de cet écran fantasmagorique dans notre réalité. La réalité n'a pas fait irruption dans l'image: c'est l'image

qui a fait irruption dans notre réalité [...]. Jet l'a fait éclater.» **Trouble géant.** On serait tenté d'ajouter en parodiant Debord: ce jour-là, ce n'est pas le réel qui s'est éloigné dans sa représentation, mais bien l'inverse. Qui en effet ne s'est pas livré *in petto* au jeu cinéphilie pervers consistant à inventorier les films catastrophe dans lesquels les terroristes n'ont eu qu'à puiser pour échafauder leur attaque dévastatrice? Un court métrage autrichien baptisé *Just Like the Movies* (lire page suivante) déniché par la revue *Repérages* les recense parfaitement: de *la Tour infernale* à *Piège de cristal 1, 2, 3*, en passant par *Armageddon*, *King Kong*, *le Jour d'après* et tant d'autres. Sans oublier une mention particulière pour *Fight Club*, de David Fincher, dont on oublie trop souvent la séquence finale: l'effondrement total de Manhattan, miné par la schizophrénie hypercapitaliste de son héros.

Que peut faire alors le cinéma d'un événement en forme de prophétie autoréalisatrice? Sans s'embarrasser d'ironie post-postmoderne, *Ground Zero* constitue à ce jour un trouble géant dans la représentation. Un trou béant autour duquel le cinéma américain risque de tourner longtemps puisqu'il incarne en soi le «blockbuster des blockbusters», répété à l'infini selon des effets de montage télé effarants - avions percutant

les Twins des dizaines de fois, les tours s'affaissant et se reconstruisant en boucle au long des journaux télévisés. En un sens, jusqu'à cette date, le cinéma américain jouait à fond de la disproportion entre les apocalypses qu'il pouvait imaginer et la stabilité du pays réel. Les attentats ont mis brutalement à niveau le catastrophisme ludique des films avec la réalisation machiavélique d'un programme terroriste. La capacité conjuratoire de la fiction s'efface, et avec elle l'exclusivité démiurgique détenue par les studios sur la possibilité de déployer les fastes de la ruine sur une ville américaine et ses habitants. Comme s'il ne pouvait s'avouer vaincu sur son terrain, Spielberg a répliqué avec *la Guerre des mondes*, qui surenchérissait comme jamais sur les hypothèses fabulatoires (devenues vraisemblables?) de déroutement national sous un déluge de feu ennemi. **Stone démagogue.** *World Trade Center* d'Oliver Stone, en cherchant à raconter le plus

exactement possible ce qui est arrivé le 11 Septembre à deux policiers (Will Jimeno et John McLoughlin), coincés sous les décombres après l'effondrement des tours, restitue à l'événement ses attributs de «film catastrophe», mais se focalise vite sur une sorte de mélo six pieds sous terre. Les séquences dans les ténèbres où agonisent McLoughlin et Jimeno alternent avec celles où leurs familles se rongent les sangs jusqu'au prévisible happy end. Célébration de la grandeur d'âme dont ont fait preuve des individus anonymes en ces circonstances exceptionnelles, le film tente de recoller sur le site encore fumant de *Ground Zero* (reconstitué en studio) les morceaux dispersés d'une identité américaine blessée. Ne rompant pas le pacte de censure nationale qui interdit l'exhibition des cadavres des victimes, le film est censé avoir une dimension cathartique, optimisant par l'absurde et l'exemple de deux braves survivants le bilan de près de

3000 morts de 87 nationalités. Film de propagande nationaliste, *World Trade Center* n'a pour seule originalité (éventuellement) que de s'exercer à rendre banal un événement inouï. Par-delà le film de Stone, la question mérite d'être élargie un peu plus encore. À l'instar des «26 secondes» de l'assassinat de JFK, filmées par Abraham Zapruder et théorisées par Jean-Baptiste Thoret, qui ont, selon lui, hanté le cinéma américain des années 70 (2), on peut risquer une hypothèse connexe: peut-être les quelques secondes du film amateur des frères Naudet inhibent-elles encore le «traitement» cinématographique du 11 Septembre? Jules et Gédéon Naudet filmaient une banale intervention de pompiers à Manhattan quand le premier avion a percuté la tour nord. La tête du pompier qui se lève au bruit de réacteur, ce «oh shit!» en voix off, la caméra vidéo qui ajuste le temps de cadrer (et zoomer) sur le point d'impact, hante pour longtemps nos cortex comme l'image de Jackie Kennedy courant à quatre pattes sur le capot arrière de la limou-

sine présidentielle à Dallas en 1963. La sidération totale produite par les «8 secondes» des frères Naudet, multidiffusées comme une onde infinie, un virus visuel, constitue peut-être une sorte de point aveugle, un flash incapacitant (au moins provisoire), du cinéma américain. **Temps suspendu.** Il y avait néanmoins cette scène extraordinaire dans *Vol 93*, dans laquelle les techniciens de la tour de contrôle générale de l'espace aérien font l'aller-retour entre leurs écrans de radar (où un avion de ligne a subitement disparu au-dessus de New York) et les images de CNN (où une des tours est crevée à son sommet par ce qu'on croit encore être «un avion de tourisme»). Le temps qu'il faut aux deux images (le radar et la télé) pour se coaliser en un fait massif qui n'est ni une erreur technique ni une exagération de l'info-spectacle, Greengrass le filme comme un temps suspendu, la poussée de l'irrationnel et de l'incompré-

hensible dans le continuum des explications. Parenthèse horrible et cependant étrangement nécessaire, comme nous le rappelle Walter Benjamin (3) évoquant la dévaluation du «cours de l'expérience» dans un monde saturé d'informations et de commentaires immédiats: «Chaque matin nous instruit des nouvelles du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires merveilleuses. D'où cela vient-il? La raison en est qu'aucun événement ne nous parvient plus qui n'ait été imprégné d'explications. En d'autres termes: presque plus rien de ce qui arrive ne bénéficie plus au récit, presque tout bénéficie à l'information. C'est déjà la moitié de l'art du récit que de préserver d'explications une histoire pendant qu'on la raconte.»

Didier Péron
et Emmanuel Poncelet

(1) Flammarion, 2005.
(2) *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, Rouge Profond, 2003.
(3) *Œuvres III*, Folio, p. 123.