

Hollywood et le 11 septembre Les quatre étapes d'une thérapie audiovisuelle nationale

Bruno Dequen

Numéro 158, septembre 2012

Visages du politique au cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67638ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dequen, B. (2012). Hollywood et le 11 septembre : les quatre étapes d'une thérapie audiovisuelle nationale. *24 images*, (158), 19-22.

Hollywood et le 11 septembre

LES QUATRE ÉTAPES D'UNE THÉRAPIE AUDIOVISUELLE NATIONALE

par Bruno Dequen



Minority Report de Steven Spielberg



LES ÉTATS-UNIS ACTUELS SONT NÉS LE 11 SEPTEMBRE 2001. CET ATTENTAT SANS PRÉCÉDENT A EU BIEN ENTENDU des conséquences immédiates et encore perceptibles sur la politique intérieure et extérieure américaine, qui se sont immédiatement traduites sous la forme d'un imaginaire collectif traumatisé. Soudainement, les Américains ont eu l'inquiétante impression de vivre l'un des nombreux spectacles de destruction concoctés par leur « usine à rêves » depuis un demi-siècle.

LE CHOC DES IMAGES

Le choc brutal du 11 septembre a été rapidement pris en compte par les studios de cinéma. Moins d'un an après les attentats, ceux-ci marchaient encore sur des œufs, comme le démontra la censure de la bande-annonce du premier *Spider-Man*, qui comportait des images des tours jumelles. Cachez cette image que nous ne pouvons supporter, tel était le message. D'ailleurs, le New York filmique, habituellement site privilégié de destruction massive par toute force extérieure (extraterrestre ou tout simplement russe ou arabe), a été épargné par les bulldozers numériques pendant une grande partie de la décennie. Seul le film fantastique *Cloverfield* osera toucher explicitement à cette zone interdite en 2008. Il aura fallu attendre le printemps 2012 pour voir enfin la Grosse Pomme subir à nouveau les dégâts auxquels les studios l'avaient habituée. En moins de trois heures, Iron Man et ses amis les *Avengers* anéantissent la moitié de Manhattan dans leur combat contre une race extraterrestre. Ambiance bon enfant, amas de débris inégal et succès gigantesque, l'Amérique semble enfin débarrassée de son traumatisme.

Que s'est-il passé en dix ans pour que le cinéma américain se sente à nouveau capable de mettre en scène un tel spectacle ? Les spectateurs américains sont-ils passés du déni le plus absolu à la guérison miraculeuse ? Pas tout à fait. Si la dernière décennie a vu le public rejeter massivement tout film traitant directement du 11 septembre et de ses conséquences (voir l'échec de l'ultra-médiatisé *World Trade Center* et de tous les drames portant sur la politique américaine des années 2000), la thérapie audiovisuelle

est passée par un cinéma de genre qui, de la science-fiction au fantastique, n'a jamais été autant en prise avec les bouleversements de son époque, à un point tel que Spielberg a été désigné comme le plus important cinéaste du post-11 septembre par nul autre que les *Cahiers du cinéma*.

Une affirmation aussi troublante nécessite un petit retour sur quelques films tels les cauchemars spielbergiens que sont *Minority Report* et *War of the Worlds*, la fable politique *The Village* de M.N. Shyamalan et *The Dark Knight* de Christopher Nolan. Cette relecture permet de décrire une évolution trouble du discours politique véhiculé par Hollywood ces dix dernières années. S'ils mettent tous en scène les peurs de l'Amérique post-11 septembre, ces films vont en effet progressivement teinter leur réflexion d'une insoluble ambiguïté qui permet de comprendre comment l'Amérique a paradoxalement réussi à panser ses blessures.

DES LENDEMAINS INQUIETS

Minority Report est probablement le film le plus ouvertement politique de Steven Spielberg. Sorti en 2002, moins d'un an après l'adoption du Patriot Act, symbole du durcissement de la politique intérieure américaine au profit de la lutte antiterroriste, ce film d'anticipation propose un univers qui fait directement écho aux craintes liées à l'adoption de mesures policières menaçant la liberté individuelle. La prémisse parle d'elle-même : dans un futur proche, une unité spéciale de policiers est spécialisée dans l'arrestation préventive (le pré-crime). En interprétant les images générées par trois « precogs » (jeunes gens capables de visualiser l'avenir), John

Anderton (Tom Cruise) a pour mission d'arrêter les coupables avant qu'ils ne commettent leur méfait.

Outre la critique évidente d'un régime policier reflétant une conception de la sécurité publique hautement problématique, le film propose une réflexion passionnante sur l'image et sa manipulation à des fins politiques. En effet, le processus d'enquête de cette unité est entièrement fondé sur la capacité d'interprétation d'images déconstruites et floues produites par les fameux precogs. Or, si le début du film ne semble pas remettre en question cette démarche (Anderton finit par arrêter un homme quelques secondes avant qu'il ne tue sa femme et son amant), le reste du récit vient approfondir la question. En effet, Anderton devient lui-même le suspect d'un meurtre à venir et réalise progressivement deux choses primordiales. La première est qu'une série d'images ne peut rendre compte de la réalité. Les « cadrages » de son meurtre provoquent ainsi une série de mauvaises interprétations sur l'événement lui-même. La seconde est que toute image est manipulable par les instances au pouvoir, puisque Lamar, son patron, est responsable d'un traquenard visant à l'empêcher de comprendre que le programme tout entier, même s'il a prouvé son efficacité, est fondé le meurtre d'une innocente qu'il a réussi à « cacher » à la vue des precogs. Bien sûr, nous sommes chez Spielberg, et tout se termine forcément bien. Mais cela n'empêche pas le film de proposer une allégorie terrifiante des dérives sécuritaires initiées par l'administration Bush et des moyens (manipulation des images) qu'elle a pris pour justifier ces mesures.

Dans *Minority Report*, Spielberg affiche clairement ses positions politiques et invite les spectateurs à réfléchir sur les images et les informations qui ont permis de générer non seulement le Patriot Act, mais aussi la seconde guerre du Golfe. Le bien commun (la sécurité publique) ne peut se faire aux dépens de la liberté individuelle et de la plus haute éthique politique. En outre, la critique de Spielberg ne vise pas que les décideurs. Le personnage même d'Anderton est un homme détruit par l'enlèvement de son fils et son désespoir accroît sa crédulité initiale à l'égard du système en place. Plus encore, dans ce film obsédé par la question de l'interprétation et du regard (le contrôle de la population passe par des scanners rétininiens omniprésents), il n'est pas anodin de remarquer que l'accès d'Anderton à la « vérité » n'est possible que par une chirurgie esthétique de remplacement des yeux. Non seulement l'organe visuel doit-il être remplacé, mais les nouveaux yeux du personnage proviennent d'un certain M. Yakamoto. Ce n'est donc qu'en prenant littéralement la place d'un membre d'une minorité ethnique qu'Anderton accède à un véritable point de vue critique sur sa société... La table semble mise pour une décennie de divertissements ouvertement politiques.

UN MONDE IMPARFAIT

Deux ans plus tard, M. Night Shyamalan, avec *The Village*, est le premier cinéaste à suivre les traces de son prédécesseur. Remplaçant le mode de l'anticipation par celui de la fable, le jeune cinéaste met en scène une allégorie claire des fondements de l'Amérique post-11 septembre, à travers l'histoire d'une bourgade

au début du siècle vivant en complète autarcie. Au nom d'une menace invisible (des monstres habiteraient la forêt environnante) et d'un traumatisme originel (la criminalité galopante dans les villes), les dirigeants du village refusent tout contact avec l'extérieur afin, disent-ils, de préserver la paix et l'innocence de leur communauté. Alors que Spielberg s'intéressait avant tout au virage sécuritaire inquiétant de son pays, Shyamalan désire manifestement remonter plus loin, au cœur d'un isolationnisme politique fondé sur une culture de la peur.

Le récit du film repose en effet sur deux retournements de situation visant à redéfinir les paramètres de son univers : d'une part, la fameuse menace évoquée par les dirigeants n'est qu'une pure fabrication pour empêcher les habitants d'avoir accès à un monde extérieur jugé violent et décadent (tous les dirigeants ont connu le meurtre de leurs proches) ; d'autre part, l'époque elle-même est une création de toutes pièces, puisque le récit se déroule dans le monde contemporain. Bref, nous avons affaire à une sorte de village amish radical.

Dans un premier temps, l'allégorie politique semble claire. Le film s'ouvre sur les obsèques d'un garçon dont la maladie n'a pu être soignée avec les moyens dont dispose la communauté. Cette tragédie provoque de nombreux questionnements, en particulier chez Lucius, jeune homme timide et courageux qui tente sans

[...] la thérapie audiovisuelle est passée par un cinéma de genre qui, de la science-fiction au fantastique, n'a jamais été autant en prise avec les bouleversements de son époque.

succès de convaincre les dirigeants de le laisser traverser la forêt pour chercher des médicaments. Lorsqu'il sera mortellement blessé par le fou du village, le chef acceptera d'envoyer Ivy, sa fille aveugle, chercher les médicaments. Il décidera au préalable de lui avouer une partie de la vérité, à savoir que les monstres ne sont en fait que de vulgaires costumes d'Halloween. Non seulement le cinéaste expose-t-il les problèmes fondamentaux d'une communauté blessée

par un isolationnisme radical fondé sur le mensonge, mais la présence du fou vient remettre en question les raisons mêmes de cette politique. Toute tentative d'éradication de la violence n'est qu'illusion puisque celle-ci trouvera toujours le moyen de naître de l'intérieur. Plus encore, le fou, qui finit par mourir en tentant d'agresser Yvy dans les bois, donnera paradoxalement un poids réel au mythe de la peur créé par les dirigeants. Même la théorie du complot pointe son nez dans le village de Shyamalan.

Ce qui semble de prime abord une parabole ouvertement critique des fondements politiques d'une certaine Amérique que le traumatisme du 11 septembre aurait radicalisés est toutefois profondément remis en question dans la dernière partie du film. En effet, après avoir dressé la table, le cinéaste fait soudainement marche arrière en décidant de centrer finalement son film sur le personnage d'Yvy. Cette dernière, représentée depuis le début comme une jeune femme intelligente et courageuse, devient le principal point d'identification du spectateur. Or elle finit par être non seulement responsable malgré elle de la validité du mythe, mais elle accepte de ne dévoiler aucun des secrets de son père afin de préserver l'existence de la communauté. Malgré sa nature extrêmement contestable, le monde imparfait créé par les dirigeants est ainsi encouragé par un certain aveuglement volontaire. Cet ultime refus de remise en question relègue la réflexion



The Village de M. Night Shyamalan



War of the Worlds de Steven Spielberg

politique de Shyamalan à un simple arrière-plan décoratif. *The Village* marque finalement le retour d'une ambivalence politique réactionnaire de Hollywood, qui sera confirmée quatre ans plus tard par *The Dark Knight*.

UN UNIVERS MONSTRUEUX

Énorme succès critique et public, *The Dark Knight* poursuit la démarche amorcée par son prédécesseur : univers aussi réaliste que possible, ambiance sombre et tourmentée, et dilemmes moraux à répétition. Mais contrairement à *Batman Begins*, dont le récit se situait sur un plan plutôt psychologique, *The Dark Knight* se présente ouvertement comme une allégorie politique. Le récit parle par lui-même. Alors qu'il ne parvient pas à obtenir les preuves nécessaires à l'arrestation des chefs de la pègre locale, Batman décide de kidnapper leur comptable chinois à Hong-Kong. Ce dernier, emprisonné sans mandat, devient une telle menace que les malfrats n'ont d'autre choix que d'engager un psychopathe nihiliste terrifiant surnommé le Joker, qui vise ni plus ni moins que la destruction totale d'une société fondée sur l'hypocrisie et l'argent. Batman, qui se retrouve en butte aux conséquences morales de ses décisions, puisqu'il est responsable de la création d'un monstre spécialisé dans les actions terroristes (enlèvements, destructions d'immeubles), finit par causer la mort d'innocents et use de moyens de surveillance illégaux (il pirate tous les cellulaires privés de la ville) pour combattre son ennemi. Ajoutons à cela une scène d'interrogatoire musclée, et le portrait de l'Amérique post-11 septembre est complet.

Alors que Shyamalan évoquait avant tout la politique isolationniste de son pays, Christopher Nolan se situe davantage du côté de Spielberg et de son *Minority Report*. En effet, la dimension éthique des moyens pris par le justicier masqué est sans cesse remise en question. Nolan ajoute en outre un aspect supplémentaire à son discours en mettant l'accent sur les conséquences désastreuses de la politique extérieure interventionniste des États-Unis. À force de contourner la loi internationale au profit d'une certaine idée de la justice, des barrières morales sont anéanties, et nous finissons par créer de nouveaux ennemis terrifiants. Il s'agit là d'une critique ouverte des choix politiques américains qui est d'autant plus rare qu'elle implique un certain

degré de responsabilité du pays dans la genèse de son drame national.

L'audace de ce discours rend d'autant plus décevante la conclusion du film qui, comme chez Shyamalan, se débarrasse soudainement de tous ses enjeux politiques au profit d'un pragmatisme inquiétant exprimé par ses personnages principaux. Face à la mort d'un procureur transformé en psychopathe par le Joker, Batman décide, avec l'accord du commissaire, de cacher la vérité à la population, pour le bien des institutions. « Parfois la vérité n'est pas suffisante. Les gens ont besoin de plus. » Cette déclaration est d'autant plus terrifiante qu'elle est acceptée comme telle par le film et lui donne même un ton héroïque. Avec *The Dark Knight*, Hollywood affronte et enterre ses inquiétudes politiques, et admet qu'il vaut mieux laisser la population dans l'ignorance et éviter de critiquer des décisions contestables mais certainement inévitables dans le contexte actuel. Sous le pamphlet se cache en fait l'un des films les plus pro-Bush des années 2000. Étant donné que les choix politiques post-11 septembre ne sont plus discutables, il ne reste qu'à transcender le traumatisme de l'événement lui-même, ce que Spielberg accomplit dans *War of the Worlds*.

VICTIMES DE L'HISTOIRE

La première question que soulève l'adaptation récente du roman de H.G. Wells est assez évidente : pourquoi re-présenter ce récit en 2005 ? À sa sortie, le film avait immédiatement été comparé à *Minority Report* (Spielberg en mode science-fiction sombre) et opposé aux anciens films du cinéaste qui s'était spécialisé dans la représentation positive des extraterrestres. En surface, le film serait donc symbolique d'une démarche créative qui adapte son ton à la réalité contemporaine. *War of the Worlds* est probablement le film le plus hanté par le 11 septembre que Hollywood ait produit. Spielberg met littéralement en scène l'angoisse collective américaine des années 2000 : la peur d'une nouvelle attaque sur ce territoire, au cœur de sa population. D'un point de vue sensoriel, le film est d'ailleurs une très grande réussite. L'attaque est aussi imprévisible que destructrice, et la fin du monde semble proche.

Contrairement aux films cités précédemment, *War of the Worlds* n'est pas ouvertement politique. Son récit est aussi simple et concis que celui du roman, et Spielberg paraît avant tout

chercher à mettre en scène un cauchemar inspiré par les peurs de ses contemporains. Or, si de nombreuses images (en particulier l'écrasement d'un avion dans une zone résidentielle) semblent directement inspirées des événements du 11 septembre, force est d'admettre que les références visuelles de Spielberg proviennent bien plus de l'imagerie de la Seconde Guerre mondiale. D'êtres humains transformés en cendre à l'exode d'une population traquée, en passant par la vision d'un train en flammes, le cinéaste accumule les allusions à son époque fétiche. Or l'utilisation de ces références dans un contexte contemporain génère un discours troublant. Dans *War of the Worlds*, c'est ainsi la forme même du film, son montage, qui finalement est politique, puisque Spielberg rapproche le drame du 11 septembre et les victimes de 1939-1945. Pourquoi?

Dans un premier temps, ce rapprochement met l'accent sur l'innocence commune des victimes collatérales de tous les conflits. Toutefois, ce mélange d'époques en vient également à décontextualiser et ainsi à dépolitiser la peur liée au 11 septembre. Alors que *Minority Report*, *The Village* et *The Dark Knight* posaient encore la question de la responsabilité collective du peuple américain quant aux origines et aux conséquences de l'attaque la plus marquante de son histoire, *War of the Worlds* place finalement cet événement au même niveau qu'une longue liste de drames mondiaux ayant impliqué d'innocentes victimes. Spielberg est passé en trois ans d'une critique politique ouverte à une thérapie visuelle niant l'idée même de prise de responsabilité. Il retourne à son époque fétiche, celle où les actes politiques des Américains

(combattre le nazisme) n'entraînaient pas de questionnements éthiques. Il n'est décidément pas surprenant que Spielberg soit l'un des seuls cinéastes majeurs des années 1970 à ne pas avoir traité, de près ou de loin, la guerre du Vietnam.

D'un appel à la conscientisation à une pratique du pragmatisme, jusqu'à la complète déresponsabilisation, le parcours politique de ces quatre films soulève de nombreuses questions et explique en partie l'existence de *The Avengers*. Les images de destruction ont été transcendées par Spielberg, les actions politiques hautement discutables des décideurs, justifiées par Shyamalan et Nolan. Ne reste plus qu'à retourner à cette bonne vieille représentation de la population américaine en tant que victime collatérale invisible de conflits qui la dépassent. Spielberg a préparé le terrain avec la série des *Transformers* qu'il a produite. Dans ces films, tout comme dans *The Avengers*, la population disparaît au profit de personnages surnaturels (robots, superhéros ou extraterrestres) qui utilisent les villes comme champs de bataille. Les humains sont relégués à l'arrière-plan, toute réflexion politique est impossible (ou alors réglée très rapidement, à l'image du personnage de Samuel Jackson dans *The Avengers*, qui refuse catégoriquement d'écouter les réserves des dirigeants politiques concernant son équipe de guerriers surpuissants) et le spectacle peut commencer. Captain America, symbole du patriotisme à l'ancienne, peut à nouveau diriger les troupes. C'est de bonne guerre, puisque l'invasion dans *The Avengers* n'est possible que par le pouvoir d'un objet magique qui avait été découvert par les nazis. En période de doute, mieux vaut tout ramener à ce bon vieil ennemi. ■



The Avengers de Joss Whedon