



11 septembre 2001 :
démystification hollywoodienne ou mythification du réel ?
Just Like the Movies et l'inquiétante étrangeté du déjà-vu

Davo Yves

[Pour citer cet article](#)

Davo Yves, « 11 septembre 2001 : démythification hollywoodienne ou mythification du réel ? *Just Like the Movies* et l'inquiétante étrangeté du déjà-vu », *Cycnos*, vol. 28.2 (Le cinéma américain face à ses mythes : une foi incroyablement), 2012, mis en ligne en juin 2015.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/198>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/198>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/198.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

**11 septembre 2001 : démythification hollywoodienne ou mythification
du réel ? *Just Like the Movies* et l'inquiétante étrangeté du déjà-vu.**

Yves Davo

Pour la grande majorité des gens, les explosions du World Trade Center sont des événements qui ont eu lieu à la télévision : une manière de cadrer l'image qui ne peut pas ne pas évoquer les scènes spectaculaires des films catastrophes.¹

New York, 11 septembre 2001 : les caméras de CNN, aussitôt relayées par les chaînes du monde entier, se braquent sur les deux tours du World Trade Center et rendent compte par l'image et en direct de ces attentats inimaginables, comme si le contrechamp mental de l'Amérique se réalisait sous les yeux ébahis d'un monde globalisé. Pourtant, ces attentats étaient-ils vraiment inimaginables ? Une étrange sensation de déjà-vu renvoie le spectateur à sa propre mémoire de cinéma et brouille irrémédiablement sa perception du réel. Que voit-on donc sur les écrans du monde entier ? L'inimaginable vérité d'une réalité ou bien le *sequel* d'une mémoire imaginée à Hollywood ?

Jusqu'à cette date, le cinéma américain jouait avec délectation de la disproportion entre les apocalypses qu'il pouvait imaginer et la stabilité du monde réel. Les attentats ont mis brutalement à niveau le catastrophisme ludique des films avec la réalisation machiavélique et bien réelle d'un programme terroriste. La capacité conjuratoire de la fiction s'efface, et avec elle l'exclusivité démiurgique détenue par les studios. C'est sans doute le philosophe slovène Slavoj Žižek qui a le mieux résumé le statut problématique du 11-Septembre, véritable coma optique frappant de stupeur les masses sous l'angle des prises de vue démultipliées. Le jour des attentats, tous les téléspectateurs ont peu ou prou pensé : « la réalité a dépassé la fiction ». Žižek, lui, dit exactement le contraire dans *Bienvenue dans le*

* Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3.

¹ Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel* (2005 : 31).

désert du réel, son essai titré d'une réplique du film *Matrix* : « ce qui a eu lieu le 11 septembre, c'est l'entrée de cet écran fantasmagique dans notre réalité. La réalité n'a pas fait irruption dans l'image : c'est l'image qui a fait irruption dans notre réalité » (Žižek 2005 : 39). Ce jour-là, et en suivant Guy Debord, ce n'est effectivement pas le réel qui s'est éloigné dans sa représentation, mais bien l'inverse. Qui 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 ?

Michal Kosakowski, un jeune réalisateur autrichien d'origine polonaise, fait partie de ceux-là,² mais a poussé cette idée à son extrême : son court-métrage, réalisé en 2005 et baptisé *Just Like the Movies*, recense ces blockbusters de manière exhaustive et fascinante. Grâce à la juxtaposition de plans extraits de cinquante-deux longs métrages américains réalisés entre le début des années 70 et 2001, et montés selon une logique chronologique implacable, le déroulement des événements de cette journée particulière apparaît avec une profusion de détails, étonnamment réalistes. Du thriller paranoïaque des années 70 (*3 Days of the Condor*, *Marathon Man*, *Taxi Driver...*) aux blockbusters mondialisés (*Independence Day*, *Die Hard*, *Godzilla...*), en passant par les incontournables du film catastrophe (*Earthquake*, *Deep Impact*, *Passenger 57...*), tout un pan du cinéma hollywoodien semblait avoir pressenti le désastre et Kosakowski a décidé de nous le prouver. Né en 1975, il réalise et produit, depuis l'âge de 14 ans, de nombreux court-métrages, films expérimentaux et documentaires et a reçu pour *Just Like the Movies* le prix du meilleur court-métrage au festival international de Milan en 2007. Pour une durée de dix-huit minutes, il a visionné sur quatre ans plus de six cents films hollywoodiens et en a extrait ces cinquante-deux citations visuelles pour les monter de manière à respecter le déroulement linéaire d'une journée dans la ville de New York, partant des petites heures du matin jusqu'à la tombée de la nuit. Afin d'assurer à ce collage un déroulement souple, bien que tous ces films partagent une grammaire suffisamment homogène qui autorise à jouer de l'interchangeabilité de ses images, Kosakowski emploie toutes les ressources du montage cinématographique : fondus enchaînés, raccords

² « When the first tower collapsed, I immediately had this one image from Godzilla, Roland Emmerich's film from 1996, when Godzilla steps through a building and it collapses. I had this image immediately in my mind because it was so... it was the same perspective, it was the same color, and everything was like that. I said, "what the fuck is going on ?" » (Michal Kosakowski, interview sur <http://chiefmag.com/Issues/1/features/Just Like The Movies/>)

sémantiques, plans de réactions, champs-contrechamps, ralentis, écrans noirs, plans subjectifs.

Au-delà de la prouesse technique, la re-présentation de cette journée iconique proposée dans ce court-métrage soulève de nombreuses questions, notamment autour d'une dialectique entre fiction et réalité, ou plus précisément entre démythification hollywoodienne et mythification du réel, dans leur construction de ce que nous définirons comme « hyperréalité fictionnelle ». Nous verrons par exemple comment l'effet d'inquiétante étrangeté ressenti à la découverte de ces récits proleptiques, voire prophétiques, renvoie au constat assez troublant des affinités formelles entre ces fictions et les techniques narratives employées par quantités de documentaires relatant l'événement.

DÉMYTHIFICATION HOLLYWOODIENNE

Citations du réel

Chaque séquence de *Just Like the Movies*, si elle est issue du réservoir hollywoodien, n'en décrit pas moins le quotidien d'individus new-yorkais : le jour se lève sur Manhattan, le réveil marque 6 heures, l'heure pour chacun de préparer sa journée à venir. L'effet produit est celui d'une séquence narrative à focalisation externe et à points de vue multiples. Footing pour les uns, petit-déjeuner pour les autres, l'hyperréalité de ces scènes et le traitement « objectif » des événements filmés nous rapprochent des codes du documentaire, si ce n'étaient les visages reconnaissables des acteurs superstars (Robert De Niro, Dustin Hoffman, Charlie Sheen, Jean Reno...). Les premières minutes du court-métrage plongent donc le téléspectateur dans un vertige du faux vraisemblable, car sachant certes qu'il regarde un film de fiction, celui-ci sait néanmoins la véracité de ce qui lui est décrit. « Quoique reflet de formes et de mouvements réels, le film est reconnu irréel par le spectateur, c'est-à-dire imaginaire » (Morin 1956 : 157). C'est par cet imaginaire, décrit ici par Edgar Morin, que la participation du téléspectateur, ne pouvant s'exprimer en acte, devient intérieure, ressentie. Cette passivité, cette impuissance, le mettent en situation régressive : nous devenons tous émotifs, hypersensibles, lorsque nous sommes privés de nos moyens d'actions face à l'hyperréalité des scènes montrées. Ces diverses citations du réel brouillent ainsi inmanquablement nos perceptions mnésiques jusqu'à l'hallucination et au sentiment de déjà-vu.

Déjà-vu et hallucination

[le cinéma] établit une scène qui n'est jamais en dehors de l'histoire dans la mesure où l'histoire de ce siècle est en grande

partie faite de représentations cinématographiques, et s'est du coup fabriquée sous la forme de spectacles cinématographiques. (Comolli 1999 : 13)

Au-delà même de cette vision de l'histoire comme spectacle, décrite ici par Jean-Louis Comolli, l'émergence massive des films catastrophe à partir des années 70 ne traduit rien d'autre qu'une volonté d'inventer les pires événements afin de les déminer, de les annihiler. On se disait alors que pour conjurer la réalité, il suffisait de la prévoir, de la fabriquer en tant qu'événement filmique. Mais, le 11 septembre 2001, l'Histoire opère un retour ultra-violent, et l'effondrement du World Trade Center rattrape la fiction par la réalité. Les destructions massives orchestrées par le cinéma n'auront servi à rien. Comme pré-vues, les deux tours se sont effondrées, et comme prévu, les images de l'attentat furent conformes à l'esthétique et aux codes du genre. Mais les fictions « préventives » (comme peut-être les guerres du même nom) n'ont prévenu d'aucun réel. Cette « passion du réel », concept d'Alain Badiou repris par Žižek, atteint rapidement son apogée dans le court-métrage, lors de la séquence de l'effondrement des tours et de cette épaisse fumée de cendre qui recouvre tout, où la sensation de déjà-vu se fait la plus prégnante. Žižek nous demande : « la question que nous aurions dû nous poser en regardant les écrans de télévision le 11 septembre est tout simplement celle-ci : où avons-nous déjà vu cela mille fois ? » (Žižek 2005 : 39) La réponse nous est donnée dans le court-métrage de Kosakowski : dans notre mémoire cinématographique, inconscient culturel mondialisé.

Cette mémoire collective joue ici à plein et le téléspectateur est surpris dans sa propre hallucination : « L'hallucination mêle dans la même osmose l'irréel et le réel, non seulement pour attribuer à la réalité les charmes de l'imaginaire, mais aussi pour conférer à l'imaginaire les vertus de la réalité » (Morin 1956 : 213). C'est d'ailleurs peut-être par peur d'hallucination que chacun a vu et revu les faits télévisés en boucle, afin de se persuader que les plans diffusés sur les écrans du monde entier n'étaient pas issus d'une fiction mais bien du réel, un peu comme ces enfants capables de revoir le même film sans se lasser et sans cesser d'en être impressionnés. Ces images des tours jumelles en flammes au centre d'un plan d'ensemble sont bien cadrées et à juste distance, les commentateurs ont, sans peine, qualifié l'instant d'exceptionnel et accentué l'impression que le téléspectateur vivait un moment d'histoire grâce à sa télévision. Le court-métrage de Kosakowski se charge alors de renvoyer ce téléspectateur face à son hallucination en donnant à ce moment d'histoire son caractère fictionnel.

Codes du documentaire

Les techniques narratives et l'imagerie employées par quantité de documentaires relatant l'événement, comme celui des frères Naudet par exemple,³ font étrangement écho aux dispositifs mis en place dans les récits de fiction. Jules et Gédéon Naudet étaient à New York au moment des faits pour tourner un film sur les pompiers de la ville. Leur documentaire commence donc par montrer la vie ordinaire de la caserne de *Lucky 7*, et le téléspectateur, qui en suit les moindres détails, devient parfois impatient. Car ces séquences sont très loin de ce qu'évoque le titre du film (« New York : 11 Septembre ») : l'envie de voir du téléspectateur, devenu voyeur, qui interroge sa propre pulsion scopique. De ces scènes ordinaires de l'avant « 11-Septembre » se dégage une sorte d'insouciance, d'innocence, qui fait étrangement écho aux premières séquences du court-métrage de Kosakowski. En effet, ce genre de documentaire s'avère reconduire les mêmes procédés de monstration, notamment en ce qui concerne la temporalité linéaire, la focalisation externe, la multiplication des angles de prises de vue, le montage serré créant un suspense, etc. Un autre documentaire, commandé et diffusé par *History Channel* le 11 septembre 2008 aux États-Unis, intitulé *102 minutes that changed America*,⁴ propose lui aussi un semblant de temps réel, un temps reconstitué *a posteriori*, recomposé. Le dispositif de l'incrustation sur l'écran de l'heure, des minutes et des secondes qui s'égrènent simule une ligne du temps respectée, à la manière de la série *24*, à mesure que le film juxtapose les points de vue sur un effondrement, dans sa course folle, et fausse, avec le temps réel. Le montage simule donc ici aussi la réalité du choc et dissimule les techniques cinématographiques de reconstitution, de réajustement du réel qui travaillent notre ère du simulacre. L'événement est dramatisé par l'insertion d'une musique en fond sonore, mêlée aux sirènes hurlantes, aux commentaires radio et télé, aux cris de panique des passants. Le documentaire aligne les films amateurs des quatre coins de Manhattan, aux images tremblantes, floues et saccadées, alternant efficacement entre des plans larges, des plans serrés sur les visages, des hors-champs, des contre-plongées, des vues d'hélicoptère ou du bas des tours. Nous le voyons bien, cette "téléralité" n'est qu'un excès de voyeurisme, « mégaloscopique » comme la définirait Paul Virilio, où la norme deviendrait « celle d'une pulsion scopique qui submerge la conscience du spectateur » (Virilio 2009 : 79). La mécanique de ce documentaire, véritable mise en scène du choc, renvoie encore étonnamment à celle utilisée dans beaucoup de blockbusters

³ Cf. bibliographie.

⁴ Produit par Nicole Rittenmeyer pour Siskel/Jacobs Production, A&E Television Networks, 2008.

repris dans le court-métrage de Kosakowski. Celui-ci laisse ainsi penser que le cinéma hollywoodien, loin de se contenter d'avoir soi-disant scénarisé les événements, en avait déjà aussi établi le storyboard.

Si les images « réelles », documentaires, du 11 septembre ont inventé la version moderne du film catastrophe, en reprenant sa dialectique (le bien contre le mal), sa typologie de caractères propres à l'identification (le pompier, le rescapé, le badaud), ses effets de suspense (les sauveteurs déboussolés à l'intérieur des tours), nous allons voir que le court-métrage de Kosakowski réhabilite ces dispositifs en mythifiant le réel.

MYTHIFICATION DU RÉEL **Le langage cinématographique**

Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". [...] C'est donc toujours le récit d'une création : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. [...] Les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré dans le monde. (Eliade 1963 : 16)

Indéniablement, l'effet de répétition *ad nauseam* des images de ces avions s'encastant dans les tours, conjugué à l'effet de sidération des téléspectateurs, à l'incapacité momentanée des médias à toute analyse, a donné naissance à ce nouveau « temps fabuleux des commencements », et ce mécanisme a tout de suite entamé le processus de sacralisation, où les hommes deviennent des êtres presque surnaturels (les pompiers et la figure du héros) et où l'événement acquiert un caractère magique, en voie de fictionnalisation. Le « 11-septembre », en tant qu'instant mythique,⁵ effectue ainsi une double opération sur le réel : il l'évacue, en effaçant toute trace de douleur personnelle et intime, et dans le même mouvement, il se charge de le reconstruire, en le redéfinissant comme chagrin collectif, comme deuil mondialisé. Ce basculement quasi instantané du réel au mythe, qui détourne l'horreur du présent vers une instance de communion sacralisée, renvoie inévitablement à l'analyse sémiotique de Roland Barthes : « La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible » (Barthes 1957 : 230). L'évaporation du réel par appropriation, par « vol de langage » (Barthes 1957 : 217) reflète ce processus de mythification de l'événement qui est ici mis en exergue par Kosakowski grâce au langage

⁵ Selon la définition d'Eliade : « *Mythos* dénote tout ce qui ne peut exister réellement » (Eliade 1963 : 12).

cinématographique. Et au-delà de cette représentation de la réalité, parce que « le mythe [...] est un système de communication, c'est un message » (Barthes 1957 : 193), les extraits méticuleusement choisis par Kosakowski agissent comme « mythographes », transformant l'événement en symbole magique, en icône totémique, que les images de *falling men* viennent sans fin re-présenter.⁶

Le langage musical

Contre toute attente et à rebours des clichés sur les films catastrophe, Kosakowski a choisi d'éliminer de la bande sonore toute allusion au désastre pour lui préférer une partition musicale inattendue, signée Paolo Marzocchi, renvoyant le téléspectateur au cinéma muet du début du 20^{ème} siècle. Puisqu'à l'aube du cinématographe, en effet, le son n'existait pas, la projection de films était souvent accompagnée par un piano, pour des raisons multiples : couvrir le bruit du projecteur, distraire l'oreille, renforcer le découpage mais aussi le lien entre les différentes scènes du film, prolonger la tradition des spectacles audiovisuels antérieurs au cinéma muet (ballet, spectacles de cirque, de magie...), ou peut-être encore rassurer les spectateurs dans le noir.⁷ Cet accompagnement renforçait le rythme et l'émotion. Mais sa fonction expressive, qui amènera d'ailleurs Igor Stravinski à la comparer à du « papier peint »,⁸ est détournée par Kosakowski et contribue ainsi à déplacer encore l'événement vers sa mythification, en ancrant les images dans notre imaginaire de spectateur nourri aux films d'Harold Lloyd et de Charlie Chaplin. Ce choix, qui rejoint l'idée selon laquelle la présence de la musique dans les salles est justifiée par le fait qu'elle peut fonctionner comme antidote pour protéger le spectateur de l'effet hypnotique des images, comme élément de « distanciation » (la référence au *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht est évidente), reprend à son compte l'approche de Theodor W. Adorno et

⁶ En insérant dans son film de nombreux plans de chutes de corps dans le vide, Kosakowski démonte la censure mise en place immédiatement par les médias et plonge le téléspectateur au cœur de son propre imaginaire jusqu'alors bridé. Les fictions hollywoodiennes ont bel et bien dépassé les images véhiculées par ces médias du monde entier, sauf qu'à la fin, aucun Superman ou Spiderman ne réparera le chaos car les super-héros sont relégués hors-champ.

⁷ Kurt London évoque d'ailleurs l'obscurité qui appelle nécessairement la musique, puisqu'il y a « quelque chose dans l'être humain qui refuse, rejette le silence ». La musique peut rassurer le spectateur tel « l'enfant qui chante dans le noir ». London associe à l'exigence purement psychologique, celle esthétique, car d'après lui le film, art du mouvement, ne peut être bien compris sans le son qui l'accompagne (London 1976 : 27-28).

⁸ "Igor Stravinsky on Film Music". Article paru dans *The Musical Digest* de septembre 1946, reproduit sur le site de la *Film Music Society* :

http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2003/101003.html.

d'Hanns Eisler évoqué dans leur ouvrage sur la musique au cinéma, écrit en 1947 :

La musique de cinéma a le *gestus* de l'enfant qui chante dans le noir. La véritable raison de la menace n'est pas en définitive celle pour laquelle autrefois les gens s'émouvaient devant des images muettes comme à l'apparition d'un fantôme. Les sous-titres avaient déjà fait ce qu'ils pouvaient pour leur venir en aide. Mais à la vue des masques gesticulants, les gens s'éprouvèrent comme étant eux aussi des êtres de cette sorte, comme aliénés à eux-mêmes. Et pas loin de « perdre » la parole. L'origine de la musique au cinéma est indissociable du déclin du langage parlé tel qu'il est décrit par Karl Kraus. Dès lors, on comprend mieux pourquoi on n'a pas eu l'idée d'utiliser dans les débuts du cinéma le procédé apparemment le plus facile : accompagner le film de dialogues confiés à des récitants dissimulés comme dans le théâtre de marionnettes ; on n'a pensé qu'à la musique qui pourtant n'avait aucun rapport avec l'action dans les vieux films d'épouvante et les farces. (Adorno 1972 : 84-85)

En mettant l'individu à distance, en l'isolant peut-être, la musique de cinéma crée une temporalité de récit, mais en même temps sa présence est justifiée par le fait qu'elle peut susciter des réactions collectives du public, par rapport à un détail ou à un personnage qui sont alors soulignés par sa présence. Face au film de Kosakowski, le téléspectateur est d'abord déstabilisé par sa musique, mais il est aussi entraîné dans ce processus de « rupture avec le temps quotidien, [qui] crée un temps de représentation » (Chion 1995 : 39). Le choix du piano des temps premiers du cinématographe, mythologique, nous répète « il était une fois » et nous éloigne un peu plus de l'événement.

Siegfried Kracauer, célèbre critique de cinéma allemand, cite sa propre expérience de spectateur, qui semble bien illustrer cette idée (Kracauer 1997 : 137-138) : il se souvient de projections dans un cinéma de quartier, lorsque la musique était assurée par un pianiste ivre qui, tous les soirs, selon son taux d'alcoolémie, jouait une musique différente. À chaque fois, le spectateur avait, pour le même film, une histoire différente. Le pianiste ne regardait pas les images à l'écran, et les images photographiques en mouvement prenaient des significations nouvelles à chaque fois. « Le pianiste ivre » de Kracauer constitue un cas peut-être exceptionnel mais il démontre l'importance, la responsabilité de l'accompagnement musical – improvisé ou fixé – qui donne sa propre interprétation du film et donc ici sa (re)lecture des événements tragiques véhiculés par les images médiatiques.

La place du (télé)spectateur

Cette relecture des événements, à travers ce court-métrage vertigineux, cette vision fascinante en cinémascope, interroge au passage le téléspectateur sur l'ambiguïté de son plaisir à ressentir les frissons de l'angoisse devant des images de catastrophe. Le plaisir voyeur de ce téléspectateur réside dans le fait qu'il peut savourer intensément sans jamais s'impliquer physiquement. Si ce spectateur-voyeur est le plus distant corporellement dans la relation, il s'avère, toutefois, le plus puissant. Car la place du voyeur procure ce sentiment de pouvoir : le téléspectateur regarde l'événement avec toute la complaisance de celui qui n'est pas impliqué personnellement, comme le spectateur au cinéma regarde un film catastrophe et domine cet événement. Hors d'atteinte, il se sent en sécurité. Mais ce regard comprend pourtant un sentiment qu'il ne peut entièrement éliminer : la honte. Car même si celui-ci ne risque pas d'être atteint sur le plan physique par le désastre qui se déroule à l'écran, il est, néanmoins, compromis par son rôle de voyeur, celui qui voit illicitement, sans agir, contaminé par ces images révélées, honteuses et fascinantes. Ces plans de blockbusters hollywoodiens contaminent en effet un réel déjà médiatisé. Comme Kosakowski, le téléspectateur n'a pu s'empêcher de penser, honteusement peut-être, à quelque film à grand spectacle devant son écran de télévision ce 11 septembre 2001. Jusqu'à ce jour, il se disait : ce que le réel ne peut pas faire, la fiction le réalise, et les films de super-héros qui viennent sauver une humanité en danger sont là pour me rassurer. Pourtant ici, comme le démontre la réalisation de Michal Kosakowski, la fonction cathartique du cinéma est pour une fois totalement annihilée par la connaissance préalable d'un acte bien plus terrifiant parce que bien réel.

CONCLUSION

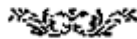
Jean Baudrillard, dans *L'Esprit du terrorisme*, s'interrogeait : « plutôt que la violence du réel soit là d'abord, et s'y ajoute le frisson de l'image, l'image est là d'abord, et s'y ajoute le frisson du réel. Quelque chose comme une fiction de plus, une fiction dépassant la fiction » (Baudrillard 2002 : 39). Au travers de ce court-métrage, Michal Kosakowski montre avec habileté l'aspect spéculaire de notre société spectaculaire, en mettant en miroir, en équivalence hasardeuse, notre mémoire réelle et notre mémoire fantasmée. Et face à l'indiscernabilité de la réalité et de la fiction, autrement dit de l'événement et de l'image, c'est toujours la fiction qui, *in fine*, semble gagner la partie. Mais après le 11 septembre 2001, le spectateur-voyeur est forcé de se demander : où va le film catastrophe hollywoodien ?

A l'instar des « 26 secondes » documentant l'assassinat de John F. Kennedy, filmées par Abraham Zapruder et théorisées par Jean-Baptiste

Thoret, qui ont, selon lui, hanté le cinéma américain des années 70, on peut alors risquer une hypothèse connexe : peut-être les quelques secondes de réalité des avions s'encastrant dans les tours inhibent-elles le traitement cinématographique du 11-Septembre ?⁹ Les points d'impact des avions, multi-diffusés comme une onde infinie, un virus visuel, constituent peut-être une sorte de point aveugle, de plan émasculant le cinéma catastrophe américain, comme l'image des Kennedy dans la limousine présidentielle en 1963 a longtemps hanté les psychés américaines.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W., EISLER, Hanns. *Musique de cinéma* [1947] (trad. Jean-Pierre Hammer). Paris : L'Arche, 1972.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.
- BAUDRILLARD, Jean. *L'Esprit du Terrorisme*. Paris : Galilée, 2002.
- CHION, Michel. *La Musique au cinéma*. Paris : Bordas, 1995.
- COMOLLI, Jean-Louis. « Le miroir à deux faces », in J-L Comolli & J. Rancière, *Arrêt sur histoire*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du Mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- KOSAKOWSKI, Michal. « Just Like the Movies », in *Underground Zero, Un Autre Regard sur le 11 Septembre*. Collection Repérages, 2006.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* [1960]. Princeton : Princeton University Press, 1997.
- LONDON, Kurt. *Film Music* [1936]. New York : Arno Press, 1976.
- NAUDET, Jules et Gédéon. *New York : 11 Septembre*. Paramount Pictures, 2002.
- MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*. Paris : Éditions de Minuit, 1956.
- STONE, Oliver. *World Trade Center*. Paramount Pictures, 2006.
- THORET, Jean-Baptiste. *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*. Paris : Rouge Profond, 2003.
- VIRILIO, Paul. *Le Futurisme de l'instant : Stop-Eject*. Paris : Galilée, 2009.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenue dans le Désert du Réel* (trad. François Théron). Paris : Flammarion, 2005.



⁹ Cf. les tentatives hollywoodiennes post-11 septembre, type WTC d'Oliver Stone par exemple.