

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Réflexion sur le cinéma

Richard Bégin

Volume 21, numéro 3, été 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33408ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bégin, R. (2003). Réflexion sur le cinéma. *Ciné-Bulles*, 21, (3), 44–46.

Réflexion sur le cinéma

PAR RICHARD BÉGIN

Qu'est-ce qui peut bien motiver une autre réflexion sur les événements de même que sur les conséquences du 11 septembre 2001? N'a-t-on pas assez disserté sur le sujet? Nous en avons parlé certes, mais le cinéma, lui, paraît pourtant en être demeuré au stade du balbutiement. Le cinéma américain du moins. En effet, il semble exister un malaise, en ces jours post-traumatiques, à filmer, à regarder, voire à parler de New York.

La réception de **25th Hour** de Spike Lee le prouve amplement; comme en fait foi une certaine critique du film dans laquelle l'auteure déplore la trop grande présence, pour ne pas dire prégnance, d'images présentant le lieu du drame: le cratère, les ruines, les camions, etc. Ce que cette critique en retient principalement, c'est que «le rappel des attentats se fait si insistant que le récit principal [en] devient secondaire»¹. Commentaire partagé par plusieurs cinéphiles et dont les échos risquent fort d'être perçus par le cinéaste ainsi que par ceux pour qui New York est un décor privilégié (Woody Allen, Martin Scorsese, par exemple) comme un curieux avertissement: parlons-en mais évitons le sujet. Dans cette optique, par crainte de froisser la sensibilité des bonnes gens et, surtout, de détourner le spectateur du «récit principal», il est pertinent de croire que le cinéma de fiction hésitera quelques années encore avant de mettre en scène à Manhattan une telle tragédie (ou ses conséquences). Songeons aux 15 années qui se sont écoulées avant que le moindre studio hollywoodien ait daigné réaliser des films sur la guerre du Vietnam. Et encore parle-t-on d'une guerre qui a surtout frappé l'imaginaire américain. Alors, combien d'années faudra-t-il pour aborder un traumatisme aussi puissant et «mondialisé» que celui humblement nommé 11/09/01?

Il faut néanmoins admettre que le cinéma de fiction continue malgré tout à sévir. Des productions dispendieuses aux œuvres intimistes, les films défilent sur nos écrans, mais ce, sans la moindre référence explicite à une éventuelle apocalypse passée ou à venir. Hormis quelques exceptions comme **The Core** ou l'actuelle production **Tomorrow** (titre de travail) de Roland Emmerich. Or, il s'agit dans ces deux cas d'une apocalypse naturelle et non provoquée explicitement par la haine, la vengeance ou l'intégrisme religieux et politique. En somme, le cinéma persiste et signe comme si rien de tout cela n'était arrivé.

Est-ce là une manière d'exprimer notre oubli ou, plutôt, une occasion d'exorciser un quelconque traumatisme? Voilà ce qui motive une certaine réflexion: même si les discours catastrophistes et apocalyptiques ont, depuis la date fatidique, envahi les chaumières (lire les maisons d'édition), peu d'analyses ont jusqu'ici prêté l'œil au cinéma de l'après 11 septembre et à la réflexion qu'il peut susciter quant à notre façon de vivre et de survivre à cet événement.

Pourtant, il est intéressant de constater que plusieurs ont cru, au lendemain du 11 septembre 2001, à une fin du récit cinématographique traditionnel. Leo Braudy, professeur de cinéma à l'Université du Sud de la Californie, est même allé jusqu'à prédire que le cinéma hollywoodien allait dorénavant choisir pour héros «des citoyens ordinaires qui deviennent des héros sous le poids des circonstances, et non des héros de type Stallone ou Schwarzenegger, bourrés de muscles et d'armes»². C'était mal connaître Hollywood que de se laisser ainsi guider par l'espoir de voir sacraliser le quidam et non par son intuition à deviner les intentions patriotiques de la «mecque» cinématographique. À titre d'anecdote, rappelons qu'un mois seulement après les événements, selon le **Daily Variety**³, le réalisateur et scénariste pour la télévision américaine Lionel Chetwynd convoqua une réunion avec le directeur de la programmation de la chaîne HBO, le président de CBS, l'assistant du président Bush et le directeur adjoint des relations publiques du gouvernement américain, dans le but avoué de produire des films et téléfilms visant à rehausser l'image des États-Unis dans le monde et à galvaniser une population en état de choc en vue d'une offensive en Afghanistan. À cela s'ajoute l'aide que demanda la Maison-Blanche aux grands studios de Hollywood. Des scénaristes, parmi les plus patriotiques, devaient partager leurs idées et leur expertise avec l'armée américaine afin de concevoir différentes simulations terroristes et, *de facto*, de participer activement à l'«effort de guerre». Naîtra un groupe de travail parrainé par l'Institut pour les technologies de création de la même Université de Californie du Sud visant à faire coïncider l'imaginaire cinématographique et celui de la classe militaire. La croisade cinématographique pouvait débuter. Mais en avons-nous réellement vu les résultats?

2. Agence France-Presse, «Trouver un méchant, problème délicat pour Hollywood depuis les attentats», **Cyberpresse**, 9 octobre 2001.
3. Agence France-Presse, «L'administration Bush demande à Hollywood de participer à l'effort de guerre», **Cyberpresse**, 19 octobre 2001.

1. DUMAIS, Manon, «25th Hour: film de deuil», **Voir**, 16 janvier 2003, p. 51.

Certes, depuis est apparu sur nos écrans **Sun** avec un Bruce Willis «bourré d'armes» et suintant le patriotisme. Un film, d'ailleurs, étrangement présenté à quelques jours d'une offensive en Irak. La leçon, semble-t-il, a été retenue. Une question demeure toutefois: n'a-t-on pas réalisé des films semblables, et des bien pires, avant le 11-09-01? Et du coup, avons-nous suffisamment d'éléments ou d'indices pour prétendre être témoin d'un réel changement idéologique au sein de la production cinématographique américaine? Le professeur Braudy a peut-être eu tort d'être si enthousiaste, mais ne commettons pas la même bourde en proclamant, cette fois, que le cinéma américain carbure depuis les événements au militarisme à outrance. La production cinématographique semble, à l'image de la dernière cérémonie des oscars, suivre son cours normalement, avec ses vedettes, son clinquant et ses bons discours. En fait, c'est plutôt dans la «réception» des films post-11 septembre que le changement paraît être le plus tangible; précisément chez celui qui regarde et juge les histoires qu'on lui propose. Cela est d'autant plus vrai que le New York mis en scène risque à présent d'être perçu — et jugé — différemment qu'il ne pouvait l'être à l'époque de la sortie de **Taxi Driver** ou de **Manhattan**. D'un New York criminel à un New York intellectuel se succède dorénavant un New York de courage et de souffrance. Mais tout cela n'indique-t-il pas que les jugements de valeurs restent étrangers au film?

Orientons notre réflexion vers ce qui est étranger au film de fiction: le spectateur. Car, en bout de ligne, c'est bien lui, et non la fiction, qui perçoit le monde différemment. La fiction n'est, somme toute, que l'écho de son imaginaire. Justifions notre propos avec cet exemple: imaginons un bon vieux Texan visionnant **Rambo** un certain 15 septembre 2001. Comment ce spectateur perçoit-il le film? De deux choses l'une: tout d'abord, soyons franc, les sempiternelles œuvres cinématographiques «musculaires» éveillent un patriotisme indifférent aux événements réels ou contemporains de leur production. En effet, on peut voir dans la réalisation de **Rambo** le désir refoulé d'une certaine Amérique sans pour autant rattacher ce désir à une réaction forte à l'égard d'un événement en particulier (en l'occurrence la guerre froide). Voir **Rambo** hier convient tout aussi bien au patriotisme latent de nos voisins du Sud que de leur balancer **Sun** ou **Birth of a Nation** aujourd'hui. Le soulagement patriotique ne connaît pas de genre, de style, d'esthétique ou d'époque. La différence se situe plutôt dans le positionnement affectif du spectateur. **Rambo** peut tout

aussi bien, pour celui qui le visionne à sa sortie, exorciser le Vietnam que le communisme. Ce qu'il y a de nouveau et de contemporain toutefois, c'est que — n'en déplaise aux intentions du personnage — celui-ci risque fort bien, en ce 15 septembre 2001, d'exorciser implicitement le terrorisme et de soulager une fierté *yankee* momentanément atteinte. Et il s'agit bien d'un positionnement affectif du spectateur et non d'un changement dans la nature même du héros. **Rambo** peut, en fin de compte, soulager le Texan d'un événement qui, pourtant, ne concerne en rien les actions perpétrées par le personnage joué par Stallone. **Rambo** devenant par la même occasion une figure de la psyché américaine et un outil intemporel de soulagement patriotique.

Cet exemple, grossier nous l'admettons, permet néanmoins de dresser un constat: nous percevons tout film par la loupe d'un affect; «un affect qui n'a absolument rien à voir avec le film de fiction». Et cet affect particulier qui nous occupe ici — nommons-le 11-09-01 — est d'une telle intensité qu'il risque inmanquablement d'indisposer jusqu'à notre perception d'un récit cinématographique lié ou non aux événements. À preuve, qui n'a pas ressenti récemment un choc — ou bien une surprise — en voyant dans un vieux film ou une quelconque télé-série les tours jumelles s'élançant «toujours» vers le ciel? N'est-ce pas dans ce «toujours» que s'exprime en nous le choc en question? Un choc de voir «à présent» dans l'image, ce que nous ne pouvions y percevoir «alors»: un symbole de perte et de souffrance. Il s'agit d'un choc qui s'assimile curieusement au soulagement que peut procurer



pour notre Texan l'image «à présent» d'un Rambo ruisselant de patriotisme. Convenons que, dans les deux cas, le choc pourrait aller jusqu'à dévier notre lecture du «récit principal».

Ainsi, dans l'immédiat, le changement «troublant» concerne moins l'hypothétique patriotisme de la production cinématographique américaine qu'une nouvelle sensibilité à l'égard du film de fiction, quel qu'il soit. Remarquons d'emblée que cette sensibilité semble avoir émergé dès le lendemain de l'événement, cogité à même les dires de plusieurs cinéphiles à travers le monde. De façon générale, tous évoquaient d'une même voix que le cinéma ne pourra plus jamais être le même. Mais peut-être aurions-nous dû entendre alors: nous ne verrons plus le cinéma de fiction de la même façon, alors que le cinéma de fiction, lui, demeurera le même. Car, dans les faits, rien n'a changé

depuis le 11 septembre; le récit de fiction, toujours, «digère» le réel pour créer un monde et non pour en rendre compte. Dans le cas contraire, on parlera de documentaire. Et c'est peut-être bien par rapport à cette «digestion» que le spectateur est le plus sensible ou le plus mal à l'aise; le monde fictionnel qu'il perçoit *au présent* n'étant déjà plus un document «véritable» de ce monde dans lequel il a fait la «véritable» expérience du traumatisme. Ce monde de fiction ne fait que «se référer» aux sources de ce traumatisme, de sorte que le traumatisme représenté en film s'avère rapidement une illusion alors que l'affect par lequel on perçoit la fiction, lui, demeure authentique.

J'entends déjà l'interrogation: mais de quelle fiction parle-t-on au juste? Deux types de fictions liées, de près ou de loin, aux événements sont apparues jusqu'à maintenant. Il y a d'abord les fictions qui ne racontent pas l'événement, mais qui éveillent accidentellement en nous son rappel. Celles-ci sont problématiques en ce qu'elles ne traitent en rien de la catastrophe, mais en ce qu'elles font tout de même appel à un imaginaire voisin. En somme, elles dérangent bien involontairement. Il s'agit de films catastrophes ou d'œuvres ayant pour sujet le terrorisme ou l'aviation. Le malheur de ces films aura seulement d'avoir été programmés à la mauvaise date puisque jamais il nous viendrait à l'idée de censurer **la Tour infernale** ou encore **Die Hard**. Les films ayant été mis à l'index sont nombreux: **Collateral Damage** d'Andrew Davis et **Gangs of New York** de Martin Scorsese pour ne nommer que ceux-là. Il y a également les films légèrement modifiés sous prétexte qu'on y voyait trop de gratte-ciel (**Spider-Man** de Sam Raimi) ou de terrorisme (**The Sum of All Fears** de Phil Alden Robinson). Puis, il y a ces films qui racontent l'événement ou qui l'utilisent comme motivation narrative. Ces œuvres nous intéressent plus particulièrement, car elles démontrent que le récit de fiction ne change pas, que seule la réception est à la source d'une tension qui en rend la lecture déviante.

Fait partie de ces derniers films, **25th Hour** de Spike Lee. Il s'agit de la première fiction à intégrer explicitement l'événement du 11 septembre au sein d'un récit narratif, soit à mettre en scène une histoire fictive sur les lieux mêmes de la véritable catastrophe. À l'encontre des œuvres patriotiques dont on aurait été en droit de s'attendre, **25th Hour** évoque la catastrophe sans l'exorciser dans le muscle et la sueur. En somme, le film de Lee attaque de front l'événement en ne nous présentant que ses restes. Des restes qui deviennent, pour le spectateur, les signes de ce qui s'est réellement passé, mais qui se transforment également, et instantanément, en motifs cinématographiques. Car ce qui apparaît dans le champ de la fiction sert la fiction et rien d'autre. Par la force des choses, Lee nous prouve, bien involontairement, que le 11 septembre ne changera rien à la manière de faire le film et de raconter une histoire, et ce, parce que le cinéaste, justement, «raconte». En racontant, ce dernier «digère» les signes du traumatisme en y puisant une motivation strictement narrative et fictionnelle. Bref, les signes en question

deviennent décors et accessoires; ils deviennent du traumatisme de «seconde main». Voilà peut-être la pilule la plus difficile à avaler pour un spectateur encore troublé par les événements et indisposé — puisque son affect le dispose — à voir ainsi s'effectuer cette rapide digestion de la réalité.

Ici, la «digestion» s'opère par la symbolisation de ces fameux restes. Par exemple, un camion se dirigeant vers l'Hudson River est digéré et présenté comme le symbole d'une catastrophe terroriste et de la souffrance d'un peuple. Symbole trop insistant aux yeux de certains, mais qui ne l'est peut-être qu'en raison de notre proximité (de temps et d'espace) à l'événement. Là réside le trouble en question. Or, ce symbole et les autres (cratère, ruines, drapeaux, pompiers) ne le deviennent que pour autant qu'ils soient déchiffrés par un spectateur en mesure de s'imaginer ce à quoi ils renvoient. Que Spike Lee provoque l'ire d'une certaine classe bien-pensante est une chose, son film en est une autre. Nous sommes dans l'imaginaire. Qu'on se le dise. Le cinéaste peut bien promener sa caméra en direction de l'Hudson River ou sur le cratère de «Ground Zero», cela ne change en rien le cinéma ou la façon de faire le film. C'est toujours de l'image et rien d'autre. En somme, l'image devient symbolique pour son spectateur uniquement. Spike Lee a fait un film de fiction comme il s'en fait depuis longtemps, à la seule différence que le spectateur a depuis le 11 septembre 2001 une nouvelle sensibilité qu'il partagera, aussi longtemps qu'on puisse l'envisager, avec l'image qui y fait explicitement ou symboliquement référence.

Jean-Paul Sartre l'a bien dit: «L'image n'est rien d'autre qu'un rapport.» C'est donc notre rapport à certaines images qui a été reconfiguré par le traumatisme et non le cinéma comme tel. Seul notre positionnement affectif est en cause. Se peut-il qu'avec une telle catastrophe le spectateur ne redevienne platonicien et qu'il ne redoute l'illusion éphémère de l'image? Prenez deux images semblables représentant un homme souriant tendant à son voisin au teint basané une carte postale sur laquelle figure le World Trade Center d'avant les attaques: l'une de ces images a été tournée en 2000 et l'autre en 2002. Comment définir ce qui différencie ces deux images? Il y a toujours, de toute évidence, une intention derrière l'image, mais celle-ci ne prêche rien l'émotion qu'elle suscitera chez son spectateur. Devant l'image, nous sommes sans cesse renvoyés à nos propres affects, à nos peurs et préjugés. Devant l'image nous sommes seuls. En soi, les images ne disent rien. Tout au plus les interprète-t-on à l'aune des événements et du temps qui passe. Dans ce cas-ci, nos deux images éveilleront la crainte d'y percevoir une idée, un message ou une intention. Le cas du film collectif **11'09''01** (dont la sortie au Québec est annoncée pour août) sera en cela intéressant à analyser. Car les réactions qu'il aura suscitées n'auront été qu'une critique généralisée envers une supposée motivation de ses auteurs et non contre les films eux-mêmes. Et pourquoi jouer à l'autruche; le jugement est au monde ce que l'imagination est au cinéma. ■