

## Le cinéma américain post 11-Septembre

Depuis 2001, Hollywood a fait appel au réalisme, à l'histoire et à la personnification pour inclure un discours de victimisation et de traumatisme dans ses films.

Linda Mokdad

**A** la lumière des conséquences immédiates et durables du 11 septembre 2001, tant à niveau national qu'international, étudier la construction historique des attaques terroristes est toujours une tâche difficile, sinon urgente. Que l'on voie le 11-Septembre comme une justification de la « guerre contre la terreur » ou comme une excuse illégitime pour un renforcement illimité du pouvoir exécutif (la signature du Patriot Act, les pratiques de la détention à durée indéfinie et de la *extraordinary rendition* (restitution extraordinaire), le recours à la torture ou les invasions de l'Irak et de l'Afghanistan), le récit cinématographique de ce jour-là est une source de débats complexes et de confrontations autour de l'histoire. Si le sujet de certains films après le 11-Septembre ont privilégié le cadre américain ou national pour isoler ou maîtriser la signification des attentats, d'autres ont insisté sur le fait de placer cette journée de 2001 dans un contexte global mettant en relief l'histoire de la politique étrangère des États-Unis et leur intervention dans d'autres parties du monde. D'autres récits ont également oscillé, de façon ambivalente, entre ces deux positions, en adaptant mais en rééquilibrant aussi l'histoire, pour remodeler le rôle des USA au-delà des frontières. À partir de ces récits, cet article décrit comment le cinéma hollywoodien post 11-Septembre soutient trois tendances importantes dans les représentations du Moyen-Orient ou des arabes/musulmans.

En premier lieu, un certain nombre de films mobilisent des stratégies qui indiquent une préoccupation à l'égard du « réalisme ». Deuxièmement, ils affichent aussi une tendance à situer le 11-Septembre et la « guerre contre la terreur » dans d'autres scénarios et des histoires habituellement utilisés pour désigner des relations problématiques entre le Moyen-Orient et Washington (y compris le fondamentalisme islamique, les invasions d'Afghanistan et d'Irak, le conflit israélo-arabe ou la lutte pour le contrôle du pétrole). Et finalement, le cinéma post 11-Septembre suggère la suppression de la personne par rapport à la figure de l'arabe/musulman, qui est remplacée par un investissement croissant dans le traumatisme et dans le stress posttraumatique de l'américain. En fin de compte, ces tendances laissent

entrevoir qu'Hollywood a utilisé et abusé du 11-Septembre et de la postérieure « guerre contre la terreur » et en a profité pour modérer, réglementer et très souvent reformuler les rencontres et les affrontements historiques entre Washington et le Moyen-Orient.

### L'enjeu du 'réalisme'

**L'**accent que les films post 11-Septembre mettent sur le réalisme ne s'explique pas uniquement par ce qui s'est passé ce jour-là. En effet, le film tourné avant les attaques (mais après le premier attentat des tours jumelles), *Couvre-feu* (Edward Zwick, 1998) a très souvent été qualifié de précurseur pour la façon dont il utilise l'histoire en construisant et en représentant des personnages arabes et arabo-américains. Le scénario est basé sur une vague d'attentats perpétrés par une cellule terroriste islamique fondamentaliste en réponse à la capture d'un religieux irakien par l'armée américaine. *Couvre-feu* aborde le Moyen-Orient et le problème du terrorisme dans le contexte plus vaste de la politique étrangère et de la géopolitique américaines. En effet, contrairement au genre du cinéma d'action hollywoodien, avec de titres comme *True Lies* (James Cameron, 1994), *Ultime décision* (Stuart Baird, 1996) ou *L'enfer du devoir* (William Friedkin, 2000), qui présentaient témérairement des méchants caricaturés et donc des images de terroristes arabes ou musulmans facilement méprisables, les producteurs de *Couvre-feu* ont fait des efforts considérables pour éviter des accusations d'intolérance raciale ou religieuse. Ironiquement, ce traitement prétendument sobre du terrorisme a pu être en partie responsable du boycott du film et de l'indignation qu'il a suscitée parmi les groupes de défense des arabes et des musulmans. Hussein Ibish, de l'ADC (American-Arab Anti-Discrimination Committee), distinguait ce film des nombreux produits d'Hollywood qui tombaient dans les stéréotypes sur les arabes et les musulmans et il affirmait : « [Les antérieures représentations] étaient stupides et unidimensionnelles. *Couvre-feu* se veut un produit socialement responsable ». (« Muslims feel under siege », 1998).

Linda Mokdad, professeur assistante d'anglais et d'études cinématographiques au St. Olaf College, Northfield.

Bien que *Couvre-feu* était déjà une preuve que la grande industrie du cinéma commençait à inclure une critique postcoloniale et multiculturelle, ces stratégies déterminent et dirigent de plus en plus les histoires, maintenant « intrusives » de « l'Autre » arabe/musulman après les attentats de 2001. Autrement dit, le cinéma américain post 11-Septembre fait preuve d'un intérêt encore plus fétichiste au réalisme et à l'histoire. En faisant appel ou se fiant au journalisme embarqué, des titres comme *Gunner Palace* (Petra Epperlein et Michael Tucker, 2004), *Dans la vallée d'Elah* (Paul Haggis, 2007), *Restrepo* (Sebastian Junger et Tim Hetherington, 2010) et *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) tentent de conférer une certaine autorité à leurs « vérités » sur les arabes/musulmans ou à la « guerre contre la terreur ». En outre, bon nombre de ces films empruntent des techniques ou des stratégies du cinéma documentaire (y compris les mouvements brusques des photos caméra à l'épaule ou la vertigineuse photo de guerre), pour rehausser et pour renforcer l'identification avec la perspective des soldats américains.

### Le retour au passé

L'investissement dans le réalisme du cinéma post 11-Septembre engagé avec le Moyen-Orient, consolidé par l'utilisation d'un journalisme embarqué ou des techniques documentaires, est renforcé par des références à des situations historiques et géopolitiques – une information qui a été très souvent réprimée dans les films avant le 11-Septembre. Par exemple, *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), une adaptation du *bestseller* autobiographique de l'ancien agent de la CIA, Robert Baer, *See No Evil*, établit des connexions explicites entre le militarisme et la politique étrangère de Washington, les monopoles des ressources pétrolières, l'exploitation des travailleurs pakistanais au Moyen-Orient et le fondamentalisme islamique. *Mensonges d'État* (Ridley Scott, 2008) reproduit également des débats sur la contribution de la politique étrangère des USA et de la CIA à la montée en puissance du terrorisme au Moyen-Orient. *Un cœur invaincu* (Michael Winterbottom, 2007) revient sur l'assassinat réel du journaliste du *Wall Street Journal*, Daniel Pearl, perpétré par des extrémistes religieux. *Argo* remonte à la crise des prises d'otages en Iran de 1980. Et en remontant encore plus loin, *Munich* (Steven Spielberg, 2005), nous transporte à la crise des otages des Jeux olympiques de Munich en 1972, pour formuler une thèse sur le 11-Septembre et le terrorisme actuel.

D'une certaine manière, il serait tentant de considérer comme un progrès l'intérêt que ces films accordent à l'histoire et aux aspects géopolitiques ou une complicité de la politique étrangère américaine. Contrairement à *Black Sunday* (John Frankenheimer, 1977), *The Delta Force* (Menahem Golan, 1986) ou *Navy Seals* (Lewis Teague, 1990), sont des films qui peuvent suggérer une analyse des conflits entre les USA et le Moyen-Orient plus

complexe et réflexive que les antérieures représentations monolithiques des arabes et des musulmans qui, très souvent, les ont placés, eux et leur rapport avec la violence, hors de l'histoire. Toutefois, en intégrant le 11-Septembre à d'autres points du conflit du Moyen-Orient, le cinéma post 11-Septembre a reproduit maintes fois des analogies historiques et des récits téléologiques simplistes et intéressés. Par exemple, *Munich*, au lieu de placer au premier plan le contexte historique immédiat du massacre de 1972 pendant les Jeux olympiques de Munich, il situe et filtre Munich à travers la mémoire de l'Holocauste et les faits du 11-Septembre. Autrement dit, l'Holocauste, le massacre de « Munich » et le 11-Septembre sont présentés comme des exemples de violence qui font partie de la même trajectoire historique. Mike Chopragant a affirmé que la dernière image du World Trade Center (sur laquelle termine *Munich* établit une « relation causale directe » qui s'avère « simpliste et réductrice ». La prétention de Golda Meir dans le film de dire que le massacre dans la ville allemande « est quelque chose de nouveau » et que « ce qui s'est passé à Munich change tout » rappelle la rhétorique bien connue après le 11-Septembre sur l'exceptionnalité américaine, qui a donné carte blanche à la Maison Blanche pour envahir l'Afghanistan et l'Irak, en imposant et en approuvant la violence israélienne comme réponse au terrorisme.

### Investissement croissant dans le traumatisme et le postraumatisme de l'américain

La tendance du cinéma américain post 11-Septembre à présenter des images plus réalistes du Moyen-Orient et à fournir plus de données historiques (bien que reformulées et révisées) au moment de faire le portrait des arabes ou des musulmans, ne peut être prise en considération sans penser à la troisième stratégie habituelle utilisée dans ces films. Même en acceptant, dans le meilleur des cas, qu'ils puissent analyser le rôle de la politique étrangère de Washington dans sa lutte contre la violence provenant du Moyen-Orient, il faut cependant considérer dans quelle mesure leur potentiel de critique est amoindri par la façon dont ils placent et opposent les Américains et les arabes/musulmans.

Il serait presque impossible pour la plupart des films post 11-Septembre axés sur le Moyen-Orient, d'ignorer la violence causée par l'invasion d'Afghanistan ou d'Irak (*Green Zone*, Paul Greengrass, 2010) ou les tortures qui se sont produites dans les prisons clandestines de la CIA (*Détention secrète*, Gavin Hood, 2007 ou *Zero Dark Thirty*, 2012). Cependant, ce qu'il faut prendre en compte c'est la façon dont cette violence est représentée et répartie entre des collectivités différemment codifiées. Si la mobilisation ou la reproduction des stratégies liées au journalisme embarqué a très souvent priorisé les expériences des Américains, les arabes/musulmans sont très véhiculés, technologisés et associés au passé et à l'his-

toire. L'exemple le plus récent et peut-être le plus extrême, des films post 11-Septembre où la personne (et la psyché) du soldat américain prévaut sur les arabes/musulmans qu'il tue, est certainement *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014). Basé sur une histoire réelle du sniper membre du corps des Navy SEAL, Chris Kyle, la critique du film sur la guerre se limite essentiellement à considérer l'impact négatif qu'elle a eu sur le soldat, tout en sous-estimant ou en rationalisant les pertes arabes. *American Sniper* a été entouré d'une grande publicité (positive et négative) mais ce n'est rien d'autre qu'un film de guerre post 11-Septembre de plus qui fait une distinction entre les citoyens américains et les arabes en demandant au public de se placer entièrement du côté des premiers. Une stratégie habituelle pour renforcer l'identification avec les Américains après le 11-Septembre, consiste à se consacrer à tourner des films sur la guerre et le retour au pays, axés sur les troubles de stress post-traumatique. Des titres comme *Badland* (Francesco Lucente, 2007), *Homeland* (Christopher C. Young, 2009), *Démineurs* (Kathryn Bigelow, 2008) ou *Dans la vallée d'Elah* donnent un caractère exceptionnel à l'américain en le différenciant de l'arabe/musulman.

Contrairement au personnage masculin invulnérable et militarisé du cinéma d'action hollywoodien des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, de nombreux récits militaires post 11-Septembre ont mis en évidence la vulnérabilité du soldat américain. Par exemple, même un film comme *Dans la vallée d'Elah* qui aborde l'abus souffert par des civils irakiens aux mains des soldats, relativise ces abus en les attribuant au traumatisme et au post-traumatisme souffert par les troupes américaines. Tout comme le suggère le propre titre, le soldat américain est le vaillant mais vulnérable David qui s'affronte au puissant et monstrueux Goliath. Ces films post 11-Septembre peuvent donc faire preuve de la plus grande volonté pour montrer des abus et des tortures – même s'ils sont commis dans ces cas-là par les propres américains – mais ils sont rationalisés comme une réponse acceptable et un comportement compréhensible de la part d'une personne et d'une nation traumatisées. Les abus contre des civils irakiens qui apparaissent dans le film *Dans la vallée d'Elah* sont captés, véhiculés et maintenus à distance grâce à la technologie de la caméra vidéo



**En février 2015, Eddie Ray Routh a été condamné à la prison à perpétuité pour l'assassinat de Chris Kyle, un membre du corps de la Navy SEAL, sur lequel le film « American Sniper » est basé. Pendant le procès, les magasins dans la région ont été inondés avec des symboles patriotiques. Stephenville, Texas./BRANDON WADE/GETTY IMAGES**

et sont qualifiés comme appartenant au « passé ». En revanche, le soldat américain traumatisé ou post-traumatisé invite à une identification émotionnelle et suscite beaucoup plus d'affection, car il est situé « au moment présent » du film et il est doté d'une voix et d'une trajectoire d'un personnage qui rejette l'arabe/musulman. Dans ce cas-là, les inquiétudes immédiates du présent l'emportent sur les péchés du passé, abstraits et véhiculés. Le cinéma de guerre et de retour au pays post 11-Septembre qui alterne des souvenirs de la bataille et des problèmes de réadaptation postérieurs au conflit, se convertit en un véhicule parfait pour faire une distinction entre les Américains et les arabes/musulmans, en montrant des registres temporels très variés. De même, le visionnage et le revisionnage des scènes de torture enregistrées dans *Zero Dark Thirty* produit et reproduit non seulement le personnage musulman criminalisé et lisible, mais il le prive aussi de toute humanité.

En conclusion, bien que le cinéma post 11-Septembre puisse faire état de portraits plus sensibles des arabes/musulmans, en reconnaissant l'histoire, voire même la complicité de Washington, toute critique qu'il puisse offrir est, en définitive, ternie par la façon dont l'histoire est adaptée pour racheter et pour privilégier les Américains. En fin de compte, Hollywood a fait appel au réalisme, à l'histoire et à la personnification dans le cinéma post 11-Septembre pour inclure un discours de victimisation et de traumatisme. ■