

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE SPECTRE DU 11 SEPTEMBRE : ANALYSE DE LA REPRÉSENTATION DE LA
TERREUR DANS DIX LONGS MÉTRAGES AMÉRICAINS PARUS ENTRE 2005 ET
2009

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
GUILLAUME BARIBEAU

JANVIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier mon directeur de mémoire Charles Perraton pour avoir accepté de m'encadrer dans mes recherches et dans la rédaction de ce mémoire. Ses conseils et remarques m'ont été d'une très grande utilité. Sans son aide, ce travail aurait probablement pris une toute autre voie. Je lui suis très reconnaissant d'avoir su rapidement saisir mes intérêts de recherche, de m'avoir aidé à définir la démarche la mieux appropriée, ainsi que de m'avoir accordé la latitude nécessaire pour aller de l'avant avec mes intentions. Le fait d'avoir eu la chance de travailler avec lui s'est avéré une expérience hautement enrichissante et formatrice. Je tiens aussi à remercier le professeur Raymond Chenel pour le grand intérêt qu'il a porté à mon sujet de recherche et pour ses judicieux conseils au niveau des méthodes de recherche. Je suis de plus reconnaissant envers les professeures Maude Bonenfant et Viva Paci, qui ont accepté de faire partie de mon jury. Par ailleurs, le service d'audiovidéothèque de l'UQAM mérite une mention spéciale pour avoir en sa possession une quantité impressionnante de films, qui comprend la majeure partie des œuvres qui ont été étudiées dans ce travail. Le service de prêt entre bibliothèques de l'UQAM m'a aussi permis d'avoir accès à des documents difficilement trouvables, qui ont grandement servi à ce travail. Finalement, je tiens à remercier mes parents, ma sœur et autres membres de la famille, ainsi que mes amis, pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon projet et pour leur soutien.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ILLUSTRATIONS	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	
OBJET DU MÉMOIRE ET RENSEIGNEMENTS PRÉLIMINAIRES	5
CHAPITRE I	
CADRE THÉORIQUE	6
1.1 Des auteurs se prononcent sur le cinéma post-11 septembre	6
1.2 L'État et Hollywood	9
1.3 Les impacts psychologiques de la terreur	11
CHAPITRE II	
QUESTION DE RECHERCHE	14
2.1 Question principale	14
2.2 Définitions	15
2.3 Thèmes abordés	16
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE	20
3.1 La sémio-pragmatique	20
3.2 Œuvres étudiées	24
3.3 Revue des critiques	25
3.4 Recensement de données factuelles	26
3.5 Analyse	27

CHAPITRE IV	
DESCRIPTION DES ŒUVRES ÉTUDIÉES	28
4.1 Batman Begins (2005)	28
4.2 Land of the Dead (2005)	30
4.3 War of the Worlds (2005).....	31
4.4 The Mist (2007)	33
4.5 No Country for Old Men (2007).....	35
4.6 I am Legend (2007).....	36
4.7 There Will Be Blood (2007)	38
4.8 Cloverfield (2008).....	40
4.9 The Dark Knight (2008)	42
4.10 The Road (2009).....	44
DEUXIÈME PARTIE	
ANALYSES.....	47
CHAPITRE V	
LE MAL.....	48
5.1 Le mal intrinsèque au /ici/	48
5.2 Les circonstances nébuleuses.....	52
5.3 La vision manichéenne laisse place au relativisme.....	54
5.4 Le triomphe du mal.....	57
CHAPITRE VI	
L'ORDRE SOCIAL	61
6.1 Les forces de l'ordre	62
6.1.1 L'armée en action.....	62
6.1.2 Les policiers	65
6.2 L'individualisme.....	68
6.3 Regards sur l'administration Bush.....	71
CHAPITRE VII	
URBANISME	76
7.1 Les villes.....	77

7.2 Les infrastructures et lieux publics	78
7.3 Le transport.....	83
CHAPITRE VIII	
PROCÉDÉS CINÉMATOGRAPHIQUES.....	87
8.1 Points de vue subjectifs.....	88
8.2 Réalisme et noirceur dans la nouvelle série Batman.....	91
8.3 Paul Thomas Anderson et les frères Coen : deux cinéastes aux méthodes non conventionnelles	92
CHAPITRE IX	
LA REPRÉSENTATION DE LA MASCULINITÉ ET DE LA FÉMINITÉ.....	96
9.1 Père présent, mère manquante	97
9.2 L'homme vulnérable.....	100
9.3 Absence de sexualité.....	102
CONCLUSION.....	104
APPENDICE A	
FICHES FILMIQUES	109
APPENDICE B	
Liste de films post-11 septembre significatifs.....	119
Liste des références	121

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 7.1 Comparaison de l'image du World Trade Center en flammes au poster du film <i>The Dark Knight</i>	80
Tableau A.1 Fiche de <i>Batman Begins</i>	108
Tableau A.2 Fiche de <i>Land of the Dead</i>	109
Tableau A.3 Fiche de <i>War of the Worlds</i>	110
Tableau A.4 Fiche du film <i>The Mist</i>	111
Tableau A.5 Fiche de <i>No Country for Old Men</i>	112
Tableau A.6 Fiche de <i>I Am Legend</i>	113
Tableau A.7 Fiche de <i>There Will Be Blood</i>	114
Tableau A.8 Fiche de <i>Cloverfield</i>	115
Tableau A.9 Fiche du film <i>The Dark Knight</i>	116
Tableau A.10 Fiche du film <i>The Road</i>	117

RÉSUMÉ

Les impacts culturels du 11 septembre est un sujet qui suscite un grand intérêt auprès de plusieurs chercheurs. On retrouve divers ouvrages et de nombreux textes analytiques qui portent sur l'influence des événements au niveau du cinéma populaire. Dans nos recherches, nous avons consulté des ouvrages qui font état de certaines tendances. Par exemple, il existe des liens étroits entre l'industrie hollywoodienne et le gouvernement américain, où l'état peut parfois exercer une influence auprès des réalisateurs en instrumentalisant leurs films à des fins idéologiques. Cette instrumentalisation se caractérise par la mise en scène de menaces qui servent à justifier les forces de l'ordre. Une autre tendance qui a été soulevée est le fait que, depuis le 11 septembre, le cinéma américain semble se livrer à une mise en scène de la masculinité en péril, laissant par le fait même les femmes de côté. Des études psychologiques ont aussi démontré que les événements du 11 septembre ont rendu un grand pourcentage de la population américaine vulnérable, la peur se traduisant notamment chez plusieurs par une phobie des infrastructures et espaces publics.

En partant de ces données, nous avons voulu étudier comment les films américains dans lesquels la terreur prédomine évoquent le 11 septembre, quels regards ces œuvres portent sur la société, ainsi que comment ils représentent la terreur et ses impacts. Pour ce faire, nous avons analysé 10 œuvres populaires parues entre 2005 et 2009, en ayant recours à la méthode sémio-pragmatique. En plus des visionnements, notre travail a consisté à répertorier des textes parus dans diverses revues cinématographiques ainsi que des commentaires d'internautes sur le site web *The Internet Movie Database*. Nous avons adopté cinq angles d'analyse, qui consisteront à étudier les points suivants : la représentation du mal, la représentation de l'ordre social et des figures d'autorité publique, la représentation de la terreur en milieu urbain, les procédés cinématographiques mis de l'avant par les réalisateurs pour dépeindre la terreur, ainsi que la représentation de la masculinité et de la féminité.

Nous avons observé plusieurs tendances potentiellement significatives. Au niveau de la représentation du mal, plusieurs des films étudiés dépeignent celui-ci comme étant inhérent plutôt qu'étranger et le font apparaître dans des circonstances nébuleuses, en misant davantage sur les impacts directs que sur les causes. Dans plusieurs cas, la vision manichéenne du bien et du mal laisse place au relativisme. Finalement, dans plusieurs films, nous assistons à un véritable triomphe du mal, qui semble découler d'un profond pessimisme.

Au niveau de la représentation de l'ordre social et de l'autorité, il est apparu que les films qui mettent en scène des militaires et des policiers dépeignent ceux-ci comme étant généralement impuissants. Dans un autre temps, plusieurs films tissent des liens entre terreur et individualisme. Finalement, les films qui font allusion à l'administration Bush dépeignent celle-ci sous un mauvais jour.

Au niveau de la représentation de la terreur en ville, les infrastructures et lieux publics se transforment souvent en pièges et posent un danger pour la sécurité civile. Les scènes de destruction et d'accidents impliquant divers moyens de transport publics ou aériens abondent. Ainsi, la cité est associée au danger.

Au niveau des procédés cinématographiques, trois réalisateurs ont recours à un style qui ressemble de près à celui adopté par les médias pour présenter les images du 11 septembre. Finalement, au niveau de la représentation de la masculinité et de la féminité, plusieurs des œuvres étudiées mettent en scène des protagonistes masculins vulnérables, tout en présentant des personnages féminins superficiels ou peu importants. Le thème de la relation père-fils est aussi très présent. Finalement, il y a une absence très marquée de romantisme dans l'ensemble des œuvres étudiées.

Bien qu'il soit difficile d'établir si ces tendances sont représentatives de l'ensemble du cinéma américain, elles soulèvent des questions très importantes et ouvrent la voie à de futures recherches.

Mots-clés : 11 septembre, cinéma américain, sémio-pragmatique, terreur

INTRODUCTION

Cela fera bientôt 10 ans que les attentats du 11 septembre ont eu lieu. Tous se souviennent de ce mardi où les télévisions du monde entier se sont mises à diffuser les mêmes images surréalistes, celles d'avions percutant deux des plus imposants gratte-ciel au monde, suivies de celles en direct de l'effondrement des tours. Jamais auparavant n'avions-nous été témoins en direct d'une tragédie de cette envergure. Dans un article du 26 décembre 2009, le quotidien *La Presse* titrait que le 11 septembre a été « l'événement de la décennie » (Lachapelle). Ces attentats constituent « la plus haineuse et la plus gigantesque mission terroriste qui ait jamais été conduite, [...] un événement qui a si totalement anéanti le sentiment de sécurité qu'avait apporté la fin de la guerre froide. » (Borradori, 2004, p. 82-83) C'est sur cette tragédie colossale que s'est ouvert aux États-Unis le nouveau millénaire. Cela a donné le ton aux années à suivre, consacrées à une nouvelle guerre contre cet ennemi invisible qu'est le terrorisme.

Une étude a démontré que 11,2% des New Yorkais ont subi un choc post-traumatique à la suite des attentats. Ce chiffre se situait à 4% dans l'ensemble des États-Unis (Tull, 2009). Les attentats ont considérablement frappé la conscience des Américains et les images marquantes des tours en feu font maintenant partie de l'inconscient collectif, au même titre que les premières images tournées sur la lune ou celles de l'assassinat de John F. Kennedy. Les événements du 11 septembre ont considérablement changé la société occidentale, à la fois au niveau économique, politique et social. Ils ont notamment été à l'origine d'une méfiance collective face aux personnes d'origine arabe et, chez plusieurs, d'une phobie des avions et des espaces publics. En plus d'avoir été victime, les États-Unis se sont attirés la haine de bon nombre de nations étrangères en raison de la stratégie politique et guerrière mise en place par l'administration Bush sur la scène internationale. Le déclenchement de la guerre en Irak a renforcé le sentiment antiaméricain qui prévalait dans plusieurs nations étrangères tout en contribuant à accroître, aux États-Unis, la division entre les supporteurs du gouvernement et les contestataires.

Les attentats du 11 septembre constituent l'un des événements les plus médiatisés de tous les temps. À l'ère des nouvelles technologies, ils ont été filmés en direct tant par les médias que par de nombreux individus se trouvant sur les lieux et qui étaient munis de caméras numériques. Les images nous ont ainsi montré la tragédie sous divers angles et points de vue. Jamais auparavant, à la télévision, le public n'avait eu droit à des scènes de catastrophes réelles d'une aussi grande ampleur, d'une authenticité aussi dramatique. Des chercheurs ont soulevé la ressemblance entre les images de la destruction des tours et certains films d'action populaires parus dans les années précédentes, notamment *Independance Day*, *The Towering Inferno* et *Die Hard*. Le cinéaste Robert Altman est allé plus loin en affirmant que les terroristes d'Al-Qaida se sont inspirés de ce type de films pour planifier leurs attaques :

« Movies set the pattern, and these people have copied the movies. Nobody would have thought to commit such an atrocity like that unless they'd seen it in a movie. How dare we continue to show this kind of mass destruction in movies. I just believe we created this atmosphere and taught them how to do it. » (Melnick, 2009, p. 50-51)

Ainsi des liens apparaissent entre certains films précédant le 11 septembre et les événements. Mais qu'en est-il de l'inverse, c'est-à-dire des liens entre les événements et les films réalisés postérieurement? Il est difficile d'établir dans quelle mesure le 11 septembre a bouleversé le cinéma américain, car les interprétations relatives aux œuvres parues depuis 2002 ont souvent un caractère subjectif. Mais il demeure qu'à chaque année, des centaines de nouvelles productions américaines prennent l'affiche au cinéma et que, de ce nombre, il y en a certaines parues au cours des neuf dernières années dont l'intrigue, le choix des lieux, l'esthétique ou le caractère des personnages évoquent le 11 septembre et son contexte. Les discours que semblent porter le cinéma américain et international sur tout ce qui entoure la tragédie est un sujet qui suscite un grand intérêt auprès des chercheurs et critiques du cinéma. Par exemple, l'UQAM a un groupe de recherche pluridisciplinaire, le Lower Manhattan Projet, qui s'intéresse à la fictionnalisation et la mythification des événements dans diverses formes d'art, dont le cinéma. Il est très fréquent en lisant des critiques de films ou des textes analytiques portant sur le cinéma de retrouver une phrase ou un paragraphe portant sur l'évocation du 11 septembre. L'expression « 9/11 », qui occupe maintenant le statut de nom propre, se retrouve dans bon nombre de textes anglophones.

L'objectif du travail de recherche que nous entreprendrons consistera à analyser dix longs métrages américains réalisés entre 2005 et 2009 en étudiant à la fois leur contenu, le contexte entourant leur production et les discours qu'ils suscitent auprès des critiques. Notre objectif sera de repérer des traces du 11 septembre et d'examiner les regards que ces œuvres portent sur l'état de la société américaine depuis les événements. Pour ce faire, nous aurons recours à la méthode sémio-pragmatique, développée par Roger Odin. Les dix œuvres étudiées seront *Batman Begins* (2005), *Land of the Dead* (2005), *War of the Worlds* (2005), *I am Legend* (2007), *No Country for Old Men* (2007), *The Mist* (2007), *There Will Be Blood* (2007), *Cloverfield* (2008), *The Dark Knight* (2008) et *The Road* (2009). En plus d'analyser soigneusement le contenu et la forme de ces œuvres, nous voulons connaître l'opinion des critiques sur celles-ci. Les critiques se composeront en deux groupes. D'une part, elles proviendront de revues spécialisées sur le cinéma et, d'autre part, du populaire site web *Internet Movie Database (imdb.com)*. Il en ressortira que ces films possèdent de nombreux points en commun, comme nous le démontrerons dans notre mémoire.

Nous avons choisi d'aborder la question du 11 septembre en nous penchant sur un aspect en particulier, qui est celui de la terreur, l'émotion la plus rattachée aux événements. Les cinq angles d'analyse que nous adopterons et qui seront présentés dans le chapitre deux, sont tous rattachés à ce sujet. La terreur représente un dénominateur commun dans les divers textes constituant notre cadre théorique. Elle se retrouve aussi dans chacune des œuvres étudiées, car celles-ci contiennent toutes des éléments d'horreur et de suspens.

Notre mémoire sera constitué de deux parties, l'une introductive, l'autre analytique. Dans la première partie, nous décrirons l'objet du mémoire et ferons part de renseignements devant servir à l'analyse. Dans un premier temps, nous présenterons notre cadre théorique en effectuant un survol de la littérature portant sur le 11 septembre et les questions qui nous intéressent en lien avec le cinéma. Les sources seront classées par thématiques. Dans le chapitre suivant, nous exposerons notre question de recherche et les angles d'analyse qui seront adoptés pour l'étude du corpus. Suivra une description de notre méthodologie, la sémio-pragmatique. La première partie se conclura par une présentation détaillée des 10 œuvres étudiées, en tenant compte notamment de leur contexte de production et de réception. Le but de ce chapitre sera de décrire objectivement la nature des œuvres. Par ailleurs, nous

dresserons pour chaque film une liste de détails factuels tels que le genre, le budget, la ou les compagnie(s) de production, les prix remportés et l'appréciation globale de l'œuvre. Ces détails se retrouvent dans les fiches filmiques présentées dans l'appendice A. La deuxième partie sera consacrée à l'analyse des œuvres et sera divisée en cinq chapitres qui chacun se rapportera à une thématique particulière liée aux angles d'analyse que nous adopterons. Dans ces cinq chapitres, nous exposerons diverses théories et hypothèses issues d'une synthèse des visionnements en les présentant sous forme de thématiques, tout en faisant intervenir les critiques. Nous espérons que nos recherches permettront d'enrichir la littérature sur le cinéma post-11 septembre.

PREMIÈRE PARTIE

OBJET DU MÉMOIRE ET RENSEIGNEMENTS PRÉLIMINAIRES

CHAPITRE I

CADRE THÉORIQUE

1.1 Des auteurs se prononcent sur le cinéma post-11 septembre

Un certain nombre d'ouvrages portant spécifiquement ou en grande partie sur le cinéma post-11 septembre ont été publiés. Plusieurs articles et chapitres touchant le sujet ont aussi paru dans des ouvrages plus généraux comme les revues académiques et les magazines populaires. Par exemple, les *Cahiers du cinéma*, une revue critique du cinéma international, regorgent d'analyses filmiques touchant des aspects liés étroitement au 11 septembre. Dans un autre temps, plusieurs auteurs ont abordé soit uniquement le 11 septembre, soit uniquement le cinéma, sans faire état de liens entre les deux sujets, mais en soulevant des questions très pertinentes pour notre travail.

L'un des livres incontournables écrits spécifiquement sur le sujet du cinéma post-11 septembre est *Film and Television after 9/11* (2004), un recueil de 11 textes analytiques rédigés par 11 spécialistes du cinéma. En introduction, l'éditeur Wheeler Winston Dixon explique de la façon suivante l'objectif de cet ouvrage :

« All of these essays share a common thread; a desire to understand how the images that we visually consume on a daily basis inform our understanding of both the world and the political and social systems that govern it. Something has been lost in the aftermath of 9/11; the reality of destruction and physical violence has been made concrete and immediate. » (p. 23-24)

Dans l'un de ces textes, Rebecca Bell-Metereau affirme qu'un site web portant sur la mort au cinéma a fait la prédiction que les films post-11 septembre montreront plus de clairvoyants, d'esprits égarés, de sacrifices, de morts héroïques et de morts naturelles ainsi que davantage de terroristes (p. 144). Un autre texte porte sur la censure dans le traitement médiatique des événements du 11 septembre. Mikita Brottman s'intéresse au fait que, outre les séquences montrant des gens qui se jettent en bas des tours, le public n'a pu avoir accès à

aucune image sanglante. On ne peut voir les corps des victimes des attentats. L'absence d'images montrant des morts nous forcerait à imaginer ce qui s'est réellement produit et cette tendance viendrait à s'incruster dans l'inconscient collectif. « The most frightening images of 9/11 are not "out there" in the dark places of our culture – in underground videos or on the Internet – but "in us", psychologically, in our shared cultural unconscious. » (p. 175)

Toujours dans *Film and Television after 9/11*, Jonathan Markovitz nous apprend que les films *Black Hawk Down* et *Behind Enemy Lines*, dont la parution était prévue plusieurs mois après les attentats, ont été devancés, car ils avaient une valeur patriotique aux yeux du gouvernement américain. L'armée a été fortement impliquée dans la production du premier. *Black Hawk Down* porte sur une intervention militaire en Somalie qui a eu lieu en 1993. Contrairement à ces deux films, *Collateral Damage* a été repoussé de quatre mois. Markovitz dit de ce film : « [It] might be the first cinematic casualty of the September attacks. » (p.202) *The Sum of All Fears* (2001) a lui aussi bénéficié d'un important soutien du Pentagone. Dans ce film, la ville de Baltimore est complètement détruite dans l'explosion d'une bombe nucléaire. Cet attentat est perpétré par un groupe néo-nazi qui veut déclencher une guerre entre les États-Unis et la Russie. Ce film a connu un grand succès, car, selon plusieurs critiques, il dépeint de façon réaliste l'époque dangereuse dans laquelle nous vivons. Markovitz présente aussi une analyse de *Panic Room* (2002), un thriller dont l'histoire se déroule dans une maison familiale qui a la particularité d'abriter une chambre-forte sophistiquée. Il souligne qu'à la suite du 11 septembre, il y a eu une augmentation de la construction de telles chambres de sécurité (p. 221), celles-ci devant servir de refuge en cas d'attaque terroriste. *Panic Room* est selon lui le film qui évoque peut-être le mieux le sentiment d'insécurité des citoyens américains à la suite du 11 septembre.

Un autre livre incontournable touchant le cinéma post-11 septembre est *9/11 Culture* (2009) de Jeffrey Melnick. L'auteur y aborde aussi l'impact des événements sur la musique populaire, la littérature et la télévision. Melnick affirme que le 11 septembre est devenu un sujet de première heure lorsqu'il est question de la culture aux États-Unis, comme il l'indique en introduction :

« This book is about 9/11 questions, and also about 9/11 answers. Or perhaps more accurately, it is about how 9/11 has served as a question and an answer on the cultural landscape of the

United States in the years since September 11, 2001. The basic premise that will be explored in this book is that “ 9/11 ” has become the most important question and answer shaping American cultural discussions [...] but not in the banal ways the official story or the “ 9/11 questions ” of our own moment might suggest. » (p. 3-4)

Parmi les diverses thématiques qui sont explorées dans le livre, soulignons la représentation de l'élévation (*rising*), autant au figuré qu'au sens propre. Cette idée d'élévation renvoie aux tours jumelles mais aussi à la symbolique du phœnix qui renaît de ses cendres. Melnick s'intéresse notamment à l'image des feuilles de papier qui se sont envolées des tours en feu. Il décrit une scène du film *Talk to Me* (2007) de Kasi Lemmon qui selon lui évoque pleinement cette image.

Une autre thématique qui est abordée dans *9/11 Culture* est celle de la solidarité. Melnick tente de tisser des liens entre certaines œuvres culturelles et les changements qu'ont entraînés les événements du 11 septembre dans les rapports sociaux, notamment au sein des minorités ethniques. Il cite entre autres comme exemple le film *I, Robot* (2004), dans lequel des robots seraient victimes de profilage par les policiers, tout comme les Arabes ont été victimes de profilage racial à la suite des attentats. Ce film ferait référence à plusieurs reprises à la nécessité de perdre certaines libertés personnelles en échange d'une plus grande sécurité.

Finalement, Melnick s'intéresse aussi à la représentation de la masculinité, du père et du rôle de la femme dans les différentes formes d'art post-11 septembre. « To put it plainly, one of the defining features of post-9/11 cultural landscape has been to translate the violence of the day as a simple assault on the proper functioning of American masculinity and femininity. » (p. 123-124) Plusieurs médias se seraient livrés à une célébration des « vrais hommes » à la suite du 11 septembre. Ce phénomène serait aussi fort présent dans le discours politique. Mais Melnick affirme que c'est dans le cinéma hollywoodien que cette tendance est la plus marquée. Nous assisterions à une glorification des bons pères de famille et cela se traduirait par une diminution de l'importance du rôle de la mère. Dans les œuvres culturelles, les mères seraient moins présentes ou occuperaient davantage des rôles secondaires.

Melnick conclut son étude en prédisant que l'impact des événements du 11 septembre sur la culture va continuer de se faire sentir dans les médias:

« If 9/11 will continue to matter in American popular and literary arts it will be because the memorial artists will move from the personal to the social and from the reactive to the reflective. [...] The September 11 attacks will continue to resonate in American arts – in music, film, television, literature, and the visual arts – only insofar as they are stitched into history and mapped onto an expansive landscape. » (p. 156-157)

1.2 L'État et Hollywood

Un texte paru dans le livre *Hollywood : Recent Developments* (2005) porte spécifiquement sur les liens entre le 11 septembre et le cinéma populaire américain. Christian W. Thomsen s'intéresse tout d'abord à la façon dont certaines œuvres parues avant les événements avaient en quelque sorte anticipé la tragédie et ses impacts. Selon lui, l'atmosphère de plusieurs films hollywoodiens parus dans les années précédant les attentats laissait présager que les États-Unis se transformeraient progressivement en une société axée sur la surveillance des citoyens par l'État.

Thomsen nous apprend qu'à la suite des événements du 11 septembre 2001, le Pentagone a organisé une conférence avec des cinéastes, scénaristes et producteurs afin de repenser le cinéma. Le but de la rencontre et de celles qui ont suivi par la suite fût d'instrumentaliser le cinéma à des fins patriotiques. L'image internationale des États-Unis devait être embellie et il fallait trouver une façon de soutenir la guerre contre le terrorisme. Dans un autre temps, Thomsen s'intéresse aux films post-11 septembre présentant des scénarios apocalyptiques. Par exemple, *Terminator 3* (2003) envoie selon lui comme message que l'Amérique - et l'être humain en général - pourrait s'autodétruire avec des armes qu'elle a fabriquées dans le but de se défendre. Le film-catastrophe *The Day After Tomorrow* (2004), dans lequel la ville de New York est inondée, évoque selon lui le 11 septembre et critiquerait la stratégie politique de George W. Bush.

Un autre texte paru dans *Hollywood : Recent Developments* porte en grande partie sur la production du film *Black Hawk Down* de Ridley Scott. Gudula Simone Moritz a réalisé une entrevue avec ce dernier ainsi qu'avec Philip Strub, un vétéran de la Guerre du Vietnam qui agit en tant qu'agent de liaison entre Hollywood et le Pentagone. Strub a le pouvoir de décider si un film peut bénéficier ou non du soutien de l'armée. Le texte nous apprend que

l'armée américaine a soutenu le film de Ridley Scott en fournissant des appareils. Par contre, le scénario a dû être retravaillé, car certains éléments ont déplu. Selon des règles non écrites, les films qui reçoivent un soutien de l'armée doivent être en mesure de refléter les valeurs militaires et dépeindre la défense sous un bon œil. La critique n'a donc pas sa place.

Les pouvoirs d'influence entre l'État et le cinéma populaire américain sont justement l'objet du livre *Hollywood, le Pentagone et Washington* (2003) de Jean-Michel Valantin. L'auteur explique que la mise en scène de situations menaçantes au cinéma sert à légitimer les forces de l'ordre aux États-Unis. Les films qui présentent des policiers, des militaires ou des pompiers qui viennent au secours des citoyens en combattant le mal serviraient les responsables de la sécurité nationale, car ceux-ci gagneraient la sympathie du public et obtiendraient un plus grand appui des citoyens pour instaurer de nouvelles politiques ou procéder à de nouvelles activités au pays ou sur la scène internationale. Selon Valantin, le mal peut prendre diverses formes au cinéma: catastrophes naturelles, invasions martiennes, tueurs en série, terroristes, etc. De plus, on retrouverait souvent les mythes fondateurs de la société américaine, ceux de « Frontière », de « Cité sur la colline » et de « Destinée manifeste ».

Jack Valenti¹, à l'époque PDG de la Motion Picture Association of America, a contribué à l'organisation d'une importante rencontre qui a eu lieu le 11 novembre 2001 entre des hauts placés de l'industrie hollywoodienne et un conseiller de la Maison blanche, Karl Rove². Au cours d'une entrevue (2002), il s'est montré clairement en faveur d'une contribution du cinéma américain à la lutte que mène George W. Bush contre l'Axe du Mal. « What we are doing is what I think our skills make us capable of doing, and that is creating messages. We have created messages to be played in theaters and they have gone over very well. » (p.78) Par contre, Valenti estime que les cinéastes doivent disposer d'une liberté artistique totale et que le contenu des œuvres ne doit pas être altéré à la suite d'interventions de l'État. Il croit que si un film n'a pas sa place, ce n'est pas au gouvernement d'agir mais plutôt aux citoyens de ne pas aller le voir. Mais n'y a-t-il pas une contradiction ici entre le fait

¹ À ne pas confondre avec Jean-Michel Valantin.

² S'agit-il de la même rencontre évoquée par Thomsen? Nous croyons que oui malgré que ce dernier n'ait pas indiqué de date ni mentionné Jack Valenti. La rencontre du 11 novembre 2001 est aussi soulignée par Jean-Michel Valantin.

de collaborer avec le gouvernement pour rendre le cinéma plus patriotique tout en étant contre la manipulation et la censure? Dans un autre temps, interrogé au sujet de la représentation négative des Arabes dans les films américains qui aurait contribué à l'antiaméricanisme dans le Moyen-Orient, il affirme ne pas croire que Oussama Ben Laden regarde beaucoup de films et que les terroristes arabes forment une bande de fous. Il tient à préciser que les États-Unis ne sont pas en guerre contre les Musulmans, mais bien contre les extrémistes et les illuminés.

Ces liaisons entre le gouvernement américain et l'industrie cinématographique de masse, soutenues par des faits, tendent en partie à supporter la théorie de l'École de Francfort selon laquelle les médias sont des instruments idéologiques, des outils de propagande déguisée qui servent des intérêts politiques. Par contre il ne faut pas généraliser et croire que tous les films occupent le même rôle. Il n'existe pas une forme unique de cinéma aux États-Unis destinée à l'ensemble du public et qui sert à faire passer les mêmes messages. Le cinéma indépendant, d'auteur, qui peut facilement devenir contestataire, dispose d'une assez grande vitrine autant à l'échelle nationale qu'internationale. On a qu'à penser aux nombreux festivals de films qui récompensent des œuvres s'écartant du courant principal. Notre filmographie contient à la fois des œuvres dites commerciales et des films d'auteurs. Comme nous l'exposerons en deuxième partie, certaines de ces œuvres portent un regard très critique sur la société américaine et le gouvernement.

1.3 Les impacts psychologiques de la terreur

Bien qu'il ne traite pas de cinéma, le livre *In the Wake of 9/11 – The Psychology of Terror* (Pyszczynski, Solomon et Greenberg, 2003) porte sur les impacts psychologiques qu'entraîne le fait d'être confronté à la mort, comme ce fut le cas lors des événements du 11 septembre. Cet ouvrage a été écrit par trois psychologues américains. Ces derniers analysent la situation sous l'angle de la *Terror Management Theory* (TMT), une approche théorique qu'ils ont développée et qui se veut pluridisciplinaire. Cette approche touche notamment la littérature, la philosophie et la culture populaire.

À la base de la TMT, on retrouve le concept de *saillance de la mortalité* (*mortality salience*), qui se rapporte à l'idée que l'être humain est parfois confronté à des situations donnant lieu à une prise de conscience soudaine de sa vulnérabilité face à la mort. Être témoin d'un grave accident de voiture, voir quelqu'un souffrir d'une crise cardiaque ou assister à un cataclysme, voilà des exemples de situations inattendues qui peuvent entraîner une telle prise de conscience. Les auteurs expliquent que la culture exerce, parmi ses principaux rôles, celui d'empêcher l'individu de penser à la mort, en l'amenant à chercher la stabilité, à trouver un sens à sa vie et à se fixer des objectifs. Ils décrivent des études qui tendent à démontrer que la saillance de la mortalité a comme effet d'accroître notre agressivité face aux éléments qui vont à l'encontre de nos valeurs. D'autres études tendent à démontrer que ce phénomène psychique nous entraîne à préférer ceux qui partagent nos valeurs et notre vision du monde. Finalement, en contribuant à nous déstabiliser émotionnellement, la saillance de la mortalité nous entraînerait à préférer voir les groupes minoritaires (minorités ethniques, individus au comportement marginal, homosexuels, etc.) occuper des fonctions sociales stéréotypées, donc stables à nos yeux.

Les attentats du 11 septembre ont, selon les auteurs, engendré une importante prise de conscience de la mort au sein de la population générale. Les Américains se sont alors sentis beaucoup plus vulnérables qu'avant. Comme les études présentées tendent à le soutenir, la prise de conscience soudaine de notre vulnérabilité face à la mort qu'a engendré le 11 septembre chez les Américains s'est traduite chez plusieurs par : une plus grande compassion à l'endroit des figures de l'ordre public comme les policiers et les pompiers; un comportement plus hostile à l'endroit des minorités ethniques, surtout les Arabes, et des gens qui critiquaient les États-Unis; une peur des espaces publics, notamment les aéroports, les ponts, les tunnels, les gratte-ciel, les édifices gouvernementaux et les installations sportives; une intensification des quêtes spirituelles et du besoin de croire en des valeurs communes, ce qui s'est traduit par une augmentation des ventes de Bibles et de la fréquentation des églises et synagogues; et un besoin de se livrer à des activités altruistes.

Dans *Le concept du 11 septembre* (2004, p. 219), Giovanna Borradori se réfère à Jacques Derrida en disant au sujet de la terreur que:

Les victimes d'une expérience traumatique ont besoin de se représenter sans fin les traumatismes afin de se convaincre qu'elles ont été capables de l'affronter. Cette tendance autodestructrice devient une arme destructrice entre les mains tant des médias que des dirigeants politiques.

Le terrorisme ne vise pas juste à tuer, mais aussi à engendrer un sentiment de peur et d'inquiétude permanent et à grande échelle. Cette vulnérabilité pourrait-elle se refléter au cinéma? Ce besoin de revivre l'expérience traumatisante expliquerait-il pourquoi tant de films évoquant les images du 11 septembre sont apparus sur nos écrans au cours des dernières années?

Les données que présentent ces trois auteurs nous intéressent, car elles permettent de faire un parallèle entre l'impact psychologique des attentats du 11 septembre au sein de la population américaine et le contenu des films réalisés par la suite. Elles fournissent des indices sur lesquels notre attention pourra porter lors des visionnements. Par exemple, comment le comportement des policiers et des pompiers est-il dépeint? Quelle place occupe le thème de la religion? Comment sont dépeints les espaces publics, notamment les aéroports? Nous aborderons plus en détails ces questions dans le prochain chapitre.

Les études que nous venons de présenter donnent un bon aperçu de la littérature sur le cinéma post-11 septembre et les questions connexes. La plupart nous sont apparues lors de recherche dans des bases de données en combinant les mots-clés « cinéma » et « 11 septembre ». Il existe d'autres ouvrages traitant du sujet, dont certains écrits en langue étrangère, mais avons choisi de décrire principalement les recherches qui nous serviront pour l'analyse du corpus. D'autres pistes de réflexion que celles présentées ont été soulevées par des auteurs, notamment la représentation des minorités visibles au cinéma, et pourraient être utiles pour de futures recherches.

CHAPITRE II

QUESTION DE RECHERCHE

2.1 Question principale

La revue de la littérature que nous avons présentée dans le chapitre précédent nous conduit vers plusieurs pistes de réflexion, notamment la question des rapports d'influence entre l'État, l'industrie cinématographique et le public aux États-Unis, la question de la représentation de la masculinité et de la féminité au cinéma, ainsi que la question des répercussions psychologiques des attentats. Lorsque nous comparons ces thématiques, il en ressort qu'elles ont un point en commun, celui d'être rattachées à la question de la terreur. C'est la présentation de situations terrifiantes dans un scénario qui, selon Valantin, va permettre d'instrumentaliser un film à des fins politiques, d'établir un lien entre le public et l'État. C'est l'expérience de la terreur sur le plan collectif qui, selon Melnick, contribue à redéfinir la masculinité et la féminité et à changer leur représentation au cinéma. C'est aussi la terreur des événements du 11 septembre qui a été la cause de problèmes psychologiques et de changements de comportement chez des millions d'Américains³, comme en font foi les études de Pyszczynski, Solomon et Greenberg.

Puisque la question de la terreur unit ces pistes de réflexion, l'objet de ce mémoire sera d'étudier les mécanismes auxquels certains films post-11 septembre ont recours pour évoquer le climat anxigène et déstabilisant qu'ont créé les attentats historiques. Notre objectif consistera aussi à porter un regard sur les thèmes explorés par ces films et les questions qu'ils soulèvent. Notre question de recherche principale est donc la suivante : De quelles façons les films américains produits depuis 2002 évoquent-ils le climat de terreur engendré par les événements du 11 septembre et quels regards ces films portent-ils sur la société américaine

³ Rappelons que 4% des Américains ont souffert du syndrome de stress post-traumatique, ce qui représente plus de 12 millions d'habitants.

contemporaine? Plusieurs questions secondaires se rattachent à celle-ci. Elles seront définies dans la section 2.3. Avant de les décrire, il est important de préciser les termes principaux qui se retrouvent dans la question de recherche que nous venons de présenter.

2.2 Définitions

Tout d’abord, en nous intéressant à la façon dont les films évoquent le climat de terreur du 11 septembre, nous porterons un regard particulier sur les procédés de mise en scène des traumatismes, qui thématisent, esthétisent et narrativisent la violence et la mort, qui présentent des situations similaires au 11 septembre ou qui sont à tout le moins rattachées aux événements. Dans un deuxième temps, en nous questionnant sur le regard que portent ces films sur la société américaine contemporaine, nous nous intéresserons aux dynamiques dans les rapports humains, à la représentation de l’État et de ses idéologies, qu’elle soit de nature approuvante ou dénonciatrice, et à l’exploration de certaines valeurs dominantes comme la religion. Afin d’avoir accès à des regards externes au nôtre, ce qui a contribué à assurer l’objectivité de notre travail, nous étudierons la réception des films par les spectateurs et les critiques. Comme il en sera question dans le prochain chapitre, cette situation fait appel à la méthode sémio-pragmatique.

Maintenant, en ce qui a trait aux films qui seront analysés dans notre étude, il s’agit d’œuvres populaires américaines, certaines se classant dans la catégorie des *blockbusters*, les autres se classant dans la catégorie de *cinéma d’auteur*. Nous avons choisi de nous intéresser spécifiquement au cinéma américain dans le but de délimiter notre corpus. Ce choix s’explique aussi par le fait que les événements du 11 septembre ont été une tragédie nationale. Bien que les répercussions se soient faites sentir à l’échelle internationale, les premiers touchés par cette tragédie ont été les Américains. Il est évident que des films étrangers ont pu s’inspirer de ces événements, mais en choisissant uniquement des productions nationales, il nous sera plus facile d’analyser leurs messages d’un point de vue social et idéologique. Dans un autre temps, étant donné que nous nous intéressons à l’aspect terrifiant des événements du 11 septembre, les œuvres que nous avons choisies d’étudier devaient nécessairement comporter

des éléments d'horreur et susciter la peur. Tous les films qui se retrouvent dans notre corpus possèdent donc des caractéristiques propres au genre *thriller*.

L'expression « climat de terreur », l'un des éléments-clés de notre questionnement de recherche, se rapporte à l'ambiance qui a régné aux États-Unis à partir du moment où les images des attentats terroristes ont commencé à être médiatisées. Elle se rapporte à la fois à l'horreur des images de la destruction qui nous ont été présentées, mais aussi aux répercussions négatives qui ont suivi, par exemple le chaos qui régna dans les aéroports, la méfiance accrue des citoyens vis-à-vis les personnes d'origine arabe et le sentiment de crainte généralisé d'assister à d'autres attentats terroristes dans un avenir rapproché. D'autres éléments que l'on associe au 11 septembre sont le déclenchement de la guerre contre le terrorisme, la signature du Patriot Act et toute la controverse entourant le camp de détention de Guantanamo.

2.3 Thèmes abordés

Plusieurs éléments d'analyse se rattachent à notre question de recherche. Nous avons cerné divers thèmes et enjeux en lien avec la représentation de la terreur au cinéma. Ces éléments d'analyse découlent de la synthèse de la revue de la littérature et du visionnement des œuvres contenues dans notre corpus et se traduisent par un ensemble de questions que nous énumérerons dans les prochaines lignes et pour lesquelles nous donnerons des exemples tirés de notre corpus. Toutes ces questions se rapportent spécifiquement aux dix films tirés de notre filmographie. Elles n'ont pas été choisies au hasard, mais bien en étudiant les tendances soulevées par les auteurs dans la revue de la littérature et en comparant tous les films évoquant le 11 septembre – la plupart des titres ont déjà été mentionnés par des auteurs comme ayant un lien avec les événements⁴. Les 10 films que nous avons choisis d'étudier permettront plus que les autres de répondre à ces questions et celles-ci donneront lieu à des réponses précises tout en conduisant à de nouvelles pistes de réflexion et hypothèses. Ainsi, il existe une corrélation importante entre la revue de la littérature, les questions formulées et les films choisis.

⁴ Voir à ce sujet la liste complète des films présentée dans l'appendice B.

Pour débiter, nous chercherons dans ce travail à comprendre quelle est l'origine de la terreur dans les films que nous avons choisis d'étudier, d'où provient le *mal* et comment celui-ci est dépeint. Chaque œuvre présente des situations terrifiantes qui ont une racine, qui découlent d'un certain contexte. C'est ce contexte et l'image que l'on présente du mal en question qui nous intéressent. Par exemple, dans *There Will Be Blood*, ce sont principalement la religion et le rêve américain qui sont à l'origine des événements malheureux qui se produisent. Le film porte ainsi un regard critique sur ces deux valeurs. Notre première question de recherche se formule ainsi :

Question 1 : D'où provient le mal et comment est-il dépeint?

Dans un autre temps, parmi les principales pistes de réflexion vers lesquelles la revue de la littérature nous conduit, se trouve la question des rapports d'influence entre l'État, l'industrie cinématographique et le public. Ces rapports existaient depuis bien avant le 11 septembre, mais auraient été renforcés par les événements, comme le démontre la fameuse rencontre du 11 novembre 2001. Il apparaît que le cinéma américain peut servir d'instrument à des fins idéologiques, pour ne pas dire de propagande, en présentant des situations de danger pour le public et en mettant en scène l'intervention des figures de l'ordre. Ainsi les thrillers, les films d'action et les drames de guerre peuvent servir le gouvernement. C'est du moins ce que soutient Jean-Michel Valantin. Mais il existe aussi des œuvres qui portent un regard critique sur l'État et les représentants de l'ordre. Nous nous intéressons donc aussi à celles-ci. Notre deuxième question de recherche, à laquelle nous tenterons de répondre, comme pour les autres, en examinant les 10 films faisant partie de notre corpus, est la suivante :

Question 2 : Comment la terreur vient-elle bouleverser l'ordre social et comment le gouvernement et ses représentants sont-ils dépeints?

Comme nous l'avons vu plus tôt dans la revue de la littérature, lorsqu'il était question du concept de saillance de la mortalité, des études en psychologie ont indiqué qu'à la suite du 11 septembre, un grand pourcentage de la population a développé une phobie des espaces publics, ce qui s'explique par le fait que les attentats terroristes ont généralement lieu dans des endroits hautement achalandés. Ces faits nous intéressent car, il est possible d'observer

comment cette peur se reflète au cinéma par l'entremise des choix de lieux où se déroule l'action et de la façon dont celle-ci opère. La plupart des films que nous avons retenus se déroulent dans une ville. Deux d'entre eux se déroulent spécifiquement à New York, soit *Cloverfield* et *I am Legend*, sans compter que les péripéties de *War of the Worlds* débutent à Bayonne, une banlieue de New York. Les scènes d'action ont souvent lieu dans des espaces servant à accueillir un grand nombre de gens, par exemple les ponts, les gratte-ciel, les tunnels de métro. La troisième question que nous posons est donc la suivante :

Question 3 : Comment la terreur s'inscrit-elle dans le paysage urbain?

Au niveau de l'esthétique, il existe de nombreux procédés cinématographiques permettant de créer des effets de style. Ces procédés touchent entre autres l'éclairage, la trame sonore, les effets spéciaux ainsi que l'usage de la caméra (angles, grosseur des plans, mouvements). Notre quatrième question de recherche porte sur les techniques employées par les cinéastes pour présenter des situations à caractère terrifiant. Plus particulièrement, ce qui nous intéresse, c'est le rapport qui est établi entre le donnant à voir et le donné à voir, c'est-à-dire entre la matière qui est filmée et enregistrée et la façon dont cette matière est présentée par le réalisateur et son équipe. Par exemple, les scènes d'action de *Cloverfield* nous sont présentées comme si elles avaient été filmées à l'aide d'une caméra numérique portative tenue tout au long du récit par l'un des personnages. L'effet que cela crée chez le spectateur est de donner l'impression de vivre une expérience d'immersion, de se trouver sur les lieux-mêmes, en direct. Puisque nous nous intéressons aux impacts psychologiques des événements du 11 septembre, avec cette question de recherche, nous voulons vérifier s'il existe des techniques qui pourraient avoir été influencées par le traitement médiatique des attentats et qui pourraient servir à accroître la peur chez le spectateur. Par le fait même, nous porterons lors des visionnements un regard particulier sur la réaction des personnages lorsque des situations à caractère terrifiant se produisent. Plusieurs des films étudiés mettent en scène des tragédies donnant lieu à une panique collective.

Question 4 : Quels sont les procédés cinématographiques employés pour présenter la terreur?

Finalement, notre cinquième question de recherche porte sur la représentation de la masculinité et de la féminité. Comme nous l'avons vu dans la revue de la littérature, Melnick affirme que les événements du 11 septembre ont eu un impact sur le discours lié au genre et sur la représentation des deux sexes au cinéma. Selon lui, nous assistons à une glorification des hommes alors que les femmes sont peu présentes ou occupent des rôles de second ordre. Or, sans que cela ait été voulu, la très grande majorité des films retenus pour notre étude mettent en scène un personnage principal masculin. Ce personnage est souvent aux prises avec des conflits intérieurs. Dans presque tous les cas, les femmes occupent des rôles peu importants ou superficiels. Quatre des dix films explorent le thème de la relation père-fils.

Question 5 : Quel est l'impact de la terreur au niveau de la représentation de la masculinité et de la féminité?

Pour tenter de répondre à ces cinq questions, nous avons choisi d'avoir recours à une approche méthodologique importante dans le domaine de la théorie du cinéma, la sémiopragmatique. Dans le prochain chapitre, nous décrirons plus en détail cette approche tout en expliquant en quoi elle nous sera utile pour l'analyse.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1 La sémio-pragmatique

Pour étudier les rapports entre le 11 septembre et le cinéma, plusieurs approches méthodologiques tant qualitatives que quantitatives peuvent s'avérer utiles, tout dépendamment de la problématique soulevée par le chercheur et des angles d'analyse préconisés. Dans notre cas, nous avons opté pour une stratégie de nature qualitative qui permettra de bien répondre à notre question de recherche, en deuxième partie de ce travail, et d'explorer les pistes de réflexion soulevées dans la revue de la littérature, tout en assurant une objectivité au travail. Pour ce faire, notre étude nécessitera que l'on tienne compte de données factuelles et des points de vue de plusieurs personnes. L'approche que nous avons choisie est la sémio-pragmatique, développée par le théoricien du cinéma Roger Odin. Elle est inspirée à la fois de la sémiotique, une discipline communicationnelle vouée à l'analyse des signes, et de la pragmatique, une branche de la linguistique portant sur l'analyse des contextes qui entourent les usages de la langue. Avec le cinéma, la sémio-pragmatique permet d'analyser les signes filmiques en portant un regard particulier sur leur forme et leur signification, tout en tenant compte de leur origine et de leur réception auprès des spectateurs. La notion d'*institution* revêt une importance particulière dans cette approche et se réfère aux structures visibles et abstraites qui influencent la nature des œuvres cinématographiques.

Ainsi, la sémio-pragmatique nous permettra d'analyser les productions filmiques faisant partie de notre corpus en tenant compte du contenu de chaque œuvre, mais aussi en portant un regard sur le contexte institutionnel qui entoure la production des films et sur la réception de ceux-ci tant du côté des critiques que du public en général. Nous serons en mesure de répondre à la question consistant à savoir comment les films post-11 septembre évoquent le traumatisme dans lequel les attentats ont plongé les États-Unis en considérant les points de

vue de l'*énonciateur*, du *récepteur*, du *message* et du *contexte institutionnel*. Nous définirons ces quatre points de vue dans les paragraphes suivants.

Le point de vue de l'*énonciateur*, ou de l'émetteur, correspond à celui des intervenants impliqués dans la production d'une œuvre cinématographique et, dans une certaine mesure, la diffusion de celle-ci. Le réalisateur est souvent la première personne que l'on associe à une œuvre, surtout lorsqu'il est question de cinéma d'auteur. Il a souvent un style qui lui est particulier et qui se reflète dans plusieurs de ses œuvres. Mais la production d'un film ne dépend pas uniquement du travail du réalisateur. Les studios occupent aussi une place importante, car ce sont eux qui bien souvent financent et encadrent les œuvres. En fait quiconque contribue au financement d'un film, qu'il s'agisse de studios, d'entreprises privées ou du gouvernement, peut jouer un rôle important en tant qu'énonciateur. Comme nous l'avons vu précédemment avec le film *Black Hawk Down*, l'aide dont une œuvre bénéficie peut parfois impliquer des compromis au niveau du scénario. Une partie de notre travail consistera donc à tenter de connaître, pour les œuvres choisies, de quelle nature exactement sont ces messagers.

Il sera aussi important pour notre étude de porter un regard sur le statut des cinéastes, car le statut peut nous informer sur les rôles qu'ils occupent au sein de l'institution du cinéma américain et leur pouvoir idéologique. Par exemple, on ne peut classer Paul Thomas Anderson, le réalisateur de *There Will Be Blood*, dans la même catégorie que Matt Reeves, le réalisateur de *Cloverfield*. Les deux n'ont pas du tout le même profil et la même notoriété. Le premier est un cinéaste de grand talent dont les films se sont mérités des prix prestigieux et ont été louangés par les critiques. De son côté, Matt Reeves est un cinéaste moins connu qui n'a réalisé que deux longs métrages dans sa carrière.

Le point de vue du *récepteur* correspond à celui des spectateurs à qui s'adresse l'œuvre cinématographique. Odin (1983, p. 70) définit le spectateur comme étant « le point de passage d'un faisceau de déterminations.» En d'autres mots, le spectateur est un sujet dont la conscience est stimulée, parfois perturbée, et ce de façon voulue, par les signaux qu'elle capte en regardant un film. Il existe de nombreuses catégories de spectateurs qui dépendent de contextes particuliers. Par exemple, lorsque l'on parle de cinéma de masse, on peut s'imaginer qu'il existe un type de spectateur qui aime aller au cinéma principalement pour se

changer les idées et avoir du plaisir, qui affectionne surtout les *blockbusters* et qui n'a pas une culture cinématographique particulièrement riche. D'un autre côté, on retrouve le cinéphile, qui a une grande connaissance du cinéma, a en admiration des réalisateurs-fétiches, est au courant des films en vogue au Festival de Cannes et aime consulter des critiques. Justement, celles-ci constituent d'autres types de spectateur. On retrouve par exemple les critiques qui s'adressent au grand public, c'est-à-dire les chroniqueurs travaillant pour la radio, la télévision ou un journal et dont la tâche consiste à commenter des films en soulignant leurs points forts et leurs défauts. On retrouve aussi les auteurs qui écrivent pour des revues spécialisées comme *Les Cahiers du cinéma* et qui, en plus d'émettre des commentaires sur les œuvres, procèdent souvent à des analyses philosophiques. Finalement, mentionnons les chercheurs universitaires comme nous qui travaillent sur l'objet cinéma dans le but d'enrichir les connaissances sur le sujet dans un contexte académique. Pour ces chercheurs, le visionnement d'un film n'est plus seulement une expérience associée au plaisir, mais un travail intellectuel. À noter que nous ne tentons pas ici de dresser une liste exhaustive de catégories de spectateurs mutuellement exclusives, mais plutôt de donner quelques exemples de regroupements dans lesquels on peut placer le spectateur.

Les films en tant qu'objets transmetteurs de messages ne sont rien sans le spectateur. Comme le dit Odin (1983, p. 68-69), un film ne peut produire de sens en lui-même. S'il n'y a pas de spectateur pour décoder la signification d'une oeuvre, celle-ci demeure ce qu'elle est physiquement, un ensemble d'images en mouvement avec du son. Ce n'est qu'à travers le spectateur que l'oeuvre prend véritablement vie, qu'elle a une logique.

Le troisième point de vue auquel la sémio-pragmatique nous renvoie pour notre travail est justement celui du *message*, qui correspond au contenu du film, à ce que l'énonciateur avait l'intention de communiquer et, pour revenir au deuxième point de vue, à l'interprétation qui peut être faite de l'oeuvre. Les messages que contient un film peuvent se refléter dans les thèmes qu'il exploite, les dialogues, la morale de l'histoire et même dans les choix esthétiques (décors, éclairage, musique). Les cinéastes ont tous des opinions relatives à la politique et la société qui peuvent se refléter de diverses façons dans leurs oeuvres, souvent très subtilement. Les messages qui nous intéressent pour ce travail sont bien sûr ceux qui concernent le 11 septembre et son contexte.

Le quatrième élément d'analyse auquel la sémio-pragmatique nous renvoie pour notre étude est le *contexte institutionnel*. Odin (1983, p. 71) définit l'institution comme étant « une structure articulant un faisceau de déterminations. » Il s'agit d'un ensemble cohérent, bien délimité, reconnu par plusieurs et qui exerce une influence. L'institution peut se référer à une structure immatérielle, abstraite, comme elle peut se référer à une organisation tangible. Par exemple, l'institution du « cinéma hollywoodien » se rapporte aux grands studios et au quartier de Los Angeles, des entités physiques, mais aussi à une idée que l'on se fait d'un certain type de cinéma populaire américain. Les festivals de cinéma comme le Festival de Cannes et le Festival de Sundance sont aussi des institutions, tout comme l'est la chaîne de cinéma Famous Players. On peut même dire que certains genres cinématographiques comme le film-noir et le western, qui doivent respecter des règles stylistiques reconnues, constituent des institutions. En nous intéressant au contexte institutionnel, nous chercherons ainsi à connaître les structures visibles et invisibles qui entourent l'œuvre.

Dans sa thèse de doctorat (1997), Pierre Barrette analyse cinq films contemporains américains à l'aide de l'approche sémio-pragmatique. Il décrit comment le théoricien Francesco Casetti conçoit le cadre institutionnel, en soulignant les objets sur lesquels le chercheur doit s'attarder lors d'une analyse. Ces éléments comprennent tout d'abord « les coordinations chronologiques et topologiques qui situent le discours dans une certaine ambiance *spatiotemporelle* », c'est-à-dire les circonstances de présentation du film (type de salle, activités qui s'y déroulent, événements politiques, culturels et sociaux externes qui viennent teinter historiquement le film). Dans un deuxième temps, Barrette, toujours en citant Casetti, explique qu'il faut tenir compte des intentions de l'auteur, de la structure de production de l'œuvre, des effets souhaités et de ceux atteints, de l'horizon d'attente et des dispositions des spectateurs. « Des questions comme l'origine du film, le type et la notoriété du cinéaste, les visées commerciales ou artistiques du projet, les motivations du public sont ici les plus pertinentes. » (Barrette, 1997, p. 79) Finalement, les textes qui entourent l'œuvre (critiques, analyses, publicités, etc.) permettent de mieux la définir.

3.2 Œuvres étudiées

L'un des principaux défis auquel notre travail nous a conduits a consisté à constituer un corpus d'œuvres cinématographiques significatives. Le choix d'œuvres évoquant le 11 septembre ou portant spécifiquement sur le sujet est vaste, comme en fait foi la liste présentée dans l'appendice B. La plupart des titres inscrits dans cette liste ont été mentionnés par des auteurs comme ayant un lien avec le 11 septembre. Ayant fait l'objet d'une analyse d'une tierce personne, ces films ont été retenus. Ils ont à nos yeux une certaine importance et méritent qu'on s'y attarde plus attentivement. Nous avons aussi inséré dans cette liste des titres que nous estimons pertinents ou qui nous ont été suggérés.

Bien que la grande majorité des films présentés dans l'appendice B ont été visionnés, tous ne feront l'objet de notre analyse. Nous avons décidé de nous limiter à 10 titres, car cela nous permettra d'étudier chaque œuvre en profondeur. Rappelons les titres : *Batman Begins* (2005), *Land of the Dead* (2005), *War of the Worlds* (2005), *I am Legend* (2007), *No Country for Old Men* (2007), *The Mist* (2007), *There Will Be Blood* (2007), *Cloverfield* (2008), *The Dark Knight* (2008) et *The Road* (2009). Ces 10 œuvres ont été choisies selon des critères spécifiques. Le premier critère de sélection concernait l'existence d'une littérature suffisamment abondante sur les films, faisant état de liens avec le 11 septembre et des thèmes connexes, afin que nous puissions nous appuyer sur les propos des auteurs lors de l'analyse. Par littérature, nous entendons des textes parus dans des revues cinématographiques et sur des forums de discussion en ligne ainsi que des passages de livres.

Le deuxième critère de sélection des 10 films concernait la présence d'éléments de terreur. Tous les films choisis présentent clairement des scènes d'horreur et des situations donnant lieu à un suspens. À l'aide des questions de recherche présentées au deuxième chapitre, nous analyserons ces éléments et pourrons établir des tendances. Le troisième critère de sélection a consisté à nous arrêter à des films posant un certain regard sur la société américaine, l'État ou les valeurs communes afin de pouvoir, une fois de plus, établir des tendances. Le quatrième critère que nous nous sommes imposés a été de choisir uniquement des œuvres américaines destinées au grand public. Tous les films choisis sont des œuvres distribuées à grande échelle qui ont connu une certaine popularité. Notre cinquième critère de sélection a été de nous limiter à des œuvres fictives. Aucun documentaire ni aucune œuvre

inspirée d'un fait vécu n'ont été retenus. La raison justifiant ce choix est que nous voulons explorer le travail de création qui se cache à l'arrière des œuvres, la mise en scène de situations imaginées. Malgré tout, comme nous le démontrerons tout au long de l'analyse, la fiction parle souvent de la réalité.

3.3 Revue des critiques

En plus de visionner des films, notre travail de recherche consistera à consulter des textes faisant la critique des œuvres qui nous intéressent. Nous nous référerons à deux types de critiques : celui des revues spécialisées sur le cinéma, d'ordre institutionnel, et celui du grand public. Pour la première catégorie, nous consulterons trois des revues les plus reconnues, qui sont *Les Cahiers du cinéma*, *Sight and Sound* et *Film Quarterly*. La première, à tirage mensuel, a été fondée en France en 1951. Plusieurs grands noms du cinéma français y ont collaboré, notamment Jean-Luc Godard et François Truffaut. La deuxième a été fondée dans les années 30 et est publiée mensuellement par le British Film Institute. Contrairement aux deux autres, *Film Quarterly* est une revue à la fois spécialisée et académique qui est publiée par les Presses de l'Université de Californie, à Berkeley.

Pour la catégorie grand public, nous voulons connaître les opinions d'internautes écrivant sur le forum de critiques du populaire site *The Internet Movie Database (imdb.com)*, la principale référence en matière de cinéma sur le Web. Contrairement aux revues spécialisées, il n'est pas possible d'associer les auteurs de ce type de critiques à une institution particulière étant donné qu'ils ne présentent pas un profil en particulier. Les auteurs sont pour la grande majorité des personnes anonymes. Ce qu'il y a d'intéressant avec *The Internet Movie Database* est que les critiques sont très nombreuses et peuvent donner un bon aperçu de ce que pense l'ensemble des spectateurs. Le fait de consulter des commentaires écrits s'avère beaucoup plus simple, mais tout aussi enrichissant que d'interviewer des spectateurs à la sortie d'une salle de projection.

Bien que l'on emploie le mot « critique », c'est surtout le caractère analytique des textes qui nous intéresse. Ce n'est pas de la qualité des œuvres dont nous voulons discuter.

Nous ne chercherons pas à savoir si la performance des acteurs a été bonne, ni si tel scénario est bien construit. Les questions que nous chercherons à éclaircir sont plutôt : Que disent les auteurs sur la signification des films? Que nous apprennent-ils sur le contexte entourant chaque œuvre? Remarquent-ils les mêmes choses que nous? Quels liens pouvons-nous faire entre ce qui est dit et le 11 septembre?

Contrairement à la démarche entreprise pour la constitution de notre corpus de films, nous ne nous limiterons pas aux critiques américaines pour deux raisons. Premièrement, les films que nous étudierons ne s'adressent pas seulement aux Américains. Ce sont toutes des productions ayant été distribuées à l'échelle internationale. Deuxièmement, le 11 septembre est un événement qui a suscité l'attention dans le monde entier. Il est intéressant de connaître l'opinion des Américains sur leurs propres films, mais nous estimons qu'il faut aussi tenir compte des opinions provenant de l'étranger, car elles permettent d'avoir accès à des perspectives externes, nouvelles et originales. On a qu'à lire les nombreux textes faisant état de liens entre cinéma américain et 11 septembre parus depuis 2002 dans les *Cahiers du cinéma*, une revue française, pour constater à quel point ce sujet peut susciter de l'intérêt ailleurs qu'aux États-Unis. Nous nous limiterons par contre aux médias anglo-saxons et francophones, privilégiant les textes d'origine américaine, canadienne, britannique et française.

3.4 Recensement de données factuelles

Pour nous aider à mieux connaître les points de vue de l'énonciateur, du récepteur, du message et du contexte institutionnel propre à chaque film, il sera important de recueillir certaines données factuelles portant sur les réalisateurs ainsi qu'ayant trait à la production et la réception de chaque œuvre. Nous nous poserons les questions suivantes: Quels sont les autres films qu'a tournés le réalisateur? , Quelle est la renommée de ce dernier? , Quel était le budget du film? et Le film a-t-il remporté des prix ou connu de bonnes recettes au box-office? À ces fins, nous avons élaboré une fiche filmique pour chacune des œuvres étudiées. Ces renseignements apparaîtront dans le prochain chapitre, où nous présenterons les films individuellement, ainsi que dans l'appendice A.

3.5 Analyse

Dans la deuxième partie de notre mémoire, nous examinerons en quoi les films de notre corpus évoquent le 11 septembre et discutent du traumatisme social. Cette partie comprendra cinq chapitres devant chacun répondre à l'une des cinq questions de recherche exposées plus tôt. Ainsi, le chapitre cinq portera sur la représentation du Mal, le chapitre six sur la représentation de l'ordre social, le chapitre sept sur l'inscription de la terreur en milieu urbain, le chapitre huit sur les procédés cinématographiques particuliers employés pour dépeindre la terreur, et le chapitre neuf sur la représentation de la masculinité et de la féminité. Nous analyserons le sens qui se dégage dans les dix films, les messages qui y sont véhiculés, la façon dont ils sont décodés. Pour ce faire, nous ferons, à de nombreuses reprises, intervenir les critiques, en présentant des citations provenant des diverses sources consultées. Le but ultime sera d'exposer des théories et hypothèses fort significatives en ce qui a trait à l'état du cinéma contemporain et qui sont très intéressantes d'un point de vue social.

Maintenant que notre problématique et notre méthodologie ont été bien définies, nous pouvons passer à la présentation des œuvres étudiées. Dans le prochain chapitre, nous dresserons le profil individuel des films retenus dans notre filmographie en nous attardant à décrire leur contexte de parution et de réception, tout en présentant un synopsis détaillé de chaque histoire. Dans la partie analytique qui suivra la présentation des œuvres, nous nous baserons à de nombreuses reprises sur les actions et séquences d'événements qui ont été présentées dans les synopsis, tout en apportant des précisions aux éléments que nous et les critiques jugeons significatifs.

CHAPITRE IV

DESCRIPTION DES ŒUVRES ÉTUDIÉES

Le moment est maintenant venu de lever le rideau sur dix films retenus pour notre étude. En décrivant le synopsis détaillé de chaque œuvre dans les prochaines lignes, nous chercherons à retraduire en mots le plus fidèlement possible les événements présentés à l'écran, en respectant leur ordre chronologique. Ces renseignements seront très importants, car ils pourront servir de prémisses aux arguments et hypothèses avancés dans la deuxième partie de ce travail. Les films que nous présenterons apparaîtront en ordre chronologique selon leur date de parution. Rappelons que des renseignements additionnels se retrouvent dans les fiches filmiques présentées à l'appendice A. Nous invitons donc le lecteur à s'y référer.

4.1 Batman Begins (2005)

Batman, le célèbre superhéros déguisé en chauve-souris qui s'est donné comme mission de combattre les criminels dans la ville fantastique de Gotham City, est apparu pour la première fois dans une bande dessinée publiée par DC Comics en 1939. Depuis sa création par Bob Kane et Bill Finger, ses péripéties ont été adaptées à de nombreuses reprises autant à la télévision qu'au cinéma et dans le domaine des jeux vidéo. L'une des adaptations les plus célèbres est celle qui a été entreprise par le cinéaste Tim Burton, connu pour ses films fantastiques et surréalistes, avec la sortie de *Batman* en 1989 et la suite *Batman Returns*, parue en 1992. Les films qui ont suivi ces deux énormes succès n'ont pas réussi à maintenir le même engouement qu'avait suscité la franchise de Burton. Par contre, en 2005, est paru un énorme *blockbuster* réalisé par Christopher Nolan, avec un budget de 150 millions de dollars, qui a revivifié l'intérêt pour les histoires mettant en scène le superhéros. *Batman Begins* fait partie

des 10 films ayant récolté les meilleures recettes cette année-là. Tout comme les deux films précédents de Nolan, *Memento* et *Insomnia*, il a été particulièrement bien reçu par la critique.

Comme son titre l'indique, *Batman Begins* se concentre à nous présenter les origines de Batman, c'est-à-dire les événements ayant contribué à donner naissance au héros tel qu'on le connaît. D'abord et avant tout, Batman est un être humain du nom de Bruce Wayne qui a connu une enfance difficile et qui a dû travailler fort et faire des sacrifices pour se retrouver où il est. Le film débute en nous présentant Bruce Wayne alors qu'il est enfant. Le jeune garçon joue à la cachette avec une amie. Alors qu'il tente de ne pas se faire voir, il chute malencontreusement dans un trou et y reste coincé. Il est pris de panique alors que des chauves-souris se mettent à voler juste à côté de sa tête. Cette expérience le marquera profondément pour le reste de sa vie.

Plus tard, alors qu'il assiste à une pièce de théâtre en compagnie de ses parents, il ressent un malaise en voyant des personnages déguisés en chauves-souris. Il quitte les lieux avec son père et sa mère, mais, à l'extérieur du théâtre, un homme s'attaque à ses parents et les assassine. Bruce Wayne se sentira coupable de la mort de ses parents pendant de nombreuses années.

Lorsqu'il est adulte, il assiste au procès de l'assassin de ses parents et se prépare à commettre un crime en tuant le coupable. Mais alors qu'il s'apprête à poser le geste fatal, une autre personne se charge de la tâche, à sa grande surprise. Bruce Wayne se sent désabusé par les événements qui ont bouleversé sa vie et décide de s'enfuir à l'étranger et de vivre parmi les criminels. Il veut étudier le comportement de ces derniers. Henri Ducard (Liam Neeson), le leader d'une société secrète portant le nom de League of Shadows, le repère et lui propose de suivre un rigoureux entraînement pour le transformer en redoutable combattant. Avec cet entraînement, Bruce réussit à exorciser ses démons intérieurs. L'entraînement doit se conclure par une exécution. Bruce refuse d'assassiner un homme condamné pour un crime et s'enfuit, tout en mettant le feu au repère de la League of Shadows.

De retour à Gotham City, Bruce se donne comme mission de lutter contre la criminalité qui sévit dans la métropole. Pour ce faire, il se munit d'un déguisement de chauve-souris

accompagné de divers gadgets qui lui permettront, notamment, de voler et de se rendre invisible. Il se dote aussi d'une voiture sophistiquée. Sous le manoir dont il a hérité de ses parents, il aménage une cave servant à abriter la voiture. Débute ainsi sa nouvelle vie sous le pseudonyme « Batman ». Le nouveau justicier unit ses forces avec le commissaire de police James Gordon, interprété par Gary Oldman. Ensemble, ils tentent de lutter contre la mafia.

Jonathan Crane (Cillian Murphy), un psychiatre aussi connu sous le surnom de Scarecrow, se sert d'une puissante drogue hallucinogène sous forme de gaz pour semer la terreur. Batman apprend que la League of Shadows, qu'il croyait vouée au bien, fait équipe avec le docteur pour répandre la drogue dans toute la ville via le système d'aqueduc, ce qui devrait donner lieu à une véritable psychose de masse. Son manoir est complètement détruit au cours d'un incendie perpétré par les membres du clan secret. Mais il réussit tant bien que mal à déjouer les plans terroristes. À la fin, Batman et Ducard, l'ancien chef spirituel devenu ennemi, se retrouvent à l'intérieur d'un train aérien se dirigeant à toute vitesse vers un gratte-ciel. Batman réussit à se sauver, mais décide de laisser mourir Ducard, qui demeurera coincé dans le véhicule lorsqu'il quittera les rails pour s'écraser dans la rue.

4.2 Land of the Dead (2005)

Le réalisateur George A. Romero est un pionnier dans le domaine des films de zombies. Il a réalisé le classique *Night of the Living Dead* en 1968 et a par la suite produit une série de variations sur le même thème. *Land of the Dead* fait partie de cette série. Dans ce film, une population entière d'êtres humains vit à l'intérieur d'une ville protégée sur trois côtés par un cours d'eau et, de l'autre, par une clôture électrique. À l'extérieur règnent les morts-vivants, des êtres à moitié décomposés montrant pour plusieurs des traces de blessures horribles. Ces zombies vivent en groupe et occupent leurs journées à répéter des gestes inutiles et à se déplacer lentement sans raison.

Paul Kaufman est l'homme le plus puissant de la ville, qu'il dirige d'une façon peu orthodoxe. Il baigne dans la corruption et se vautre dans le luxe alors que la majorité de ses citoyens vivent dans la misère. Ce personnage est interprété par Dennis Hopper, un acteur

connu pour ses rôles de machistes déséquilibrés et violents. Dans la ville, seuls les citoyens les plus fortunés peuvent habiter à l'intérieur d'un gratte-ciel luxueux nommé Fiddler's Green, où les services les plus raffinés sont offerts.

Cholo DeMora est un employé de Kaufman à l'attitude rebelle. Suite à une mésentente avec son patron, il s'empare du Dead Reckoning, un véhicule blindé servant à voyager en « terre zombie » et appartenant à Kaufman. Il entend se servir du véhicule pour lancer à distance des missiles contre le Fiddler's Green. Ayant appris les intentions de DeMora, Kaufman ordonne à un groupe de combattants d'aller récupérer le véhicule et de mettre fin aux plans de son ancien employé. Au même moment, une horde de zombies dirigée par un leader ayant la particularité d'être doté d'une conscience se dirige tout droit vers la municipalité. Les zombies traversent la rivière à la nage, envahissent les rues et le Fiddler's Green, tuant de nombreuses personnes, dont Kaufman. Les missionnaires envoyés par ce dernier réussissent à reprendre le Dead Reckoning et retournent vers la municipalité pour sauver les citoyens. Mais alors qu'ils ont la chance de tuer les zombies, ils décident de les épargner et de fuir vers le Canada.

Land of the Dead, réalisé avec un budget modeste, est ni tout à fait une œuvre commerciale, ni tout à fait un film indépendant. Bien qu'il a été en grande partie produit par Universal Pictures, il ne s'adresse pas à la masse, mais à un public cible composé d'amateurs de films d'horreur et d'intellectuels. Les films de Romero sont connus pour les regards qu'ils portent sur l'époque durant laquelle ils ont été réalisés. *Night of the Living Dead*, réalisé en 1968, a évoqué pour plusieurs la Guerre du Vietnam. Comme nous le verrons plus loin, plusieurs ont vu dans *Land of the Dead* une métaphore de l'Amérique contemporaine.

4.3 War of the Worlds (2005)

Steven Spielberg est l'un des cinéastes américains les plus connus et respectés de tous les temps. C'est aussi l'un des cinéastes les plus actifs, ayant produit une trentaine de longs métrages depuis le début des années 70. Dans un article paru dans *Les Cahiers du cinéma*

(2006, p. 28), Jim Hoberman le décrit comme le personnage qui personnifie le mieux l'institution hollywoodienne.

À Hollywood, il est le cinéaste le plus fêté et le producteur le plus puissant. [...] En tant qu'industrie, Hollywood se doit – moins pour des raisons idéologiques que pratiques – de représenter *tout*, pour tout le monde, ou du moins d'essayer. De cette vocation hégémonique, Spielberg est le baromètre le plus fiable.

Spielberg est aussi un cinéaste doté d'une grande conscience sociale et qui exerce une influence politique. Depuis l'énorme succès de *Schindler's List*, il a été sollicité « pour constituer un comité d'enquête parlementaire d'experts sur les crimes racistes. » (*ibid.*) Depuis 2002, il a produit quatre films qui, pour plusieurs, évoquent grandement le 11 septembre. Melnick emploie même l'expression « 9/11 trilogy » pour décrire trois de ces œuvres. *Minority Report* (2004), un film de science-fiction dans lequel les forces d'ordre se servent d'une technologie permettant de prévoir les crimes avant qu'ils ne soient commis, évoquerait les mesures de sécurité préventive instaurées à la suite des événements. *The Terminal* (2004) évoquerait le chaos qu'ont engendré les attentats dans le secteur aérien en mettant en scène un immigrant provenant d'Europe de l'Est qui demeure coincé dans l'aéroport JFK de New York en raison d'un conflit armé dans son pays. En s'inspirant des attentats survenus durant les Jeux olympiques de 1972 en Allemagne, *Munich* (2005) aborde la question du terrorisme islamique. Le film se termine par un plan sur le bord de l'eau à New York dans lequel on distingue clairement, en arrière fond, le World Trade Center. Mais le film de Spielberg qui a suscité le plus de comparaisons avec le 11 septembre est sans contredit *War of the Worlds* (2005), une adaptation moderne du célèbre récit de H. G. Wells.

War of the Worlds met en scène l'acteur Tom Cruise dans le rôle d'un père de famille divorcé qui habite à Bayonne, une banlieue de New York. Alors que son ex-femme Mary Ann doit se rendre à Boston chez ses parents, Ray Ferrier se voit confier la garde de ses deux enfants Rachel et Robbie. Il éprouve des difficultés à communiquer avec eux, surtout avec Robbie, un adolescent typique.

Robbie emprunte la voiture de son père sans lui demander la permission. Lorsque qu'il part à la recherche de son fils, Ray remarque, tout comme ses voisins, un étrange phénomène dans le ciel. Un orage débute, entraînant une multitude de violents éclairs, mais cesse

après peu de temps. En sortant à nouveau de la maison, Ray retrouve sa voiture ainsi que son fils. Il parcourt la rue en compagnie d'autres résidents afin de prendre connaissance des ravages de l'orage et note un trou étrange dans la chaussée. Quelques instants plus tard, le trou se met à grossir considérablement et, soudainement, jaillit du fond de la terre une immense structure de métal en mouvement, créant des dommages considérables. D'autres structures vivantes sortent du sol et se mettent à pulvériser des citoyens à l'aide de lasers, créant une panique collective. Ray réussit de peine et de misère à retourner chez lui et ordonne à ses enfants de monter en voiture avec lui pour fuir vers des lieux plus sûrs.

Divers incidents se produisent en cours de route, causés à la fois par les martiens et par les citoyens en état de choc. Ray et ses deux enfants se retrouvent sur le bord d'une colline au sommet de laquelle l'armée mène une attaque. Robbie décide de quitter sa sœur et son père pour aller rejoindre l'armée. Ray tente de l'en empêcher, mais en vain.

La situation de guerre devenant de plus en plus critique, Ray et sa fille se réfugient dans une maison habitée par Harlan Ogilvy, un homme au comportement étrange. Alors que des martiens s'attaquent à sa maison, Harlan devient incontrôlable à tel point que Ray doit le tuer pour protéger sa propre vie et celle de sa fille. À l'extérieur de la demeure, Ray et Rachel se font capturer par un martien, mais Ray réussit à le tuer en se servant de grenades.

Ray et sa fille se rendent finalement à Boston afin de retrouver la parenté. Là bas, ils aperçoivent un martien au comportement étrange. L'armée intervient, mais la créature meurt par elle-même. Il apparaît que l'organisme a été infecté par un virus. Tous les autres martiens se mettent à mourir, car eux aussi ont été infectés. Ainsi, c'est la nature qui a eu raison des envahisseurs. Ray et sa fille retrouvent finalement Mary Ann ainsi que Robbie, qui a miraculeusement échappé aux monstres et réussit à se rendre à Boston.

4.4 The Mist (2007)

Le film *The Mist* de Frank Darabont est une adaptation d'une nouvelle de Stephen King publiée en 1980. David Drayton est un artiste commercial qui habite une maison sur le bord d'un lac avec sa femme Stephanie et leur fils de huit ans Billy. Au lendemain d'un violent

orage qui a causé des dégâts sur son terrain, David se rend en ville pour faire des achats en compagnie de son fils et de son voisin. Alors qu'ils se trouvent à l'intérieur d'un supermarché bondé de clients, un épais brouillard apparaît à l'extérieur, rendant toute visibilité presque nulle et forçant les clients à demeurer dans le commerce. Un homme accourt vers le magasin en criant avoir vu quelque chose dans le brouillard. Paniqués, les gens commencent à spéculer sur les causes de l'incident. Plus tard, David affirme avoir vu un monstre tuer quelqu'un à l'arrière du bâtiment, mais plusieurs refusent de le croire. Ce déni prend vite fin lorsque des monstres ailés s'attaquent au magasin.

Mrs Carmody, une religieuse fanatique au comportement inquiétant, se met à proclamer l'arrivée de la fin des temps. Alors qu'au départ plusieurs la considèrent folle, de plus en plus de clients se mettent à la croire lorsque la situation dégénère, ce qui crée une division dans le groupe. De plus, ces nouveaux fidèles deviennent violents. Ils assassinent un militaire après que celui-ci eût avoué que l'armée est responsable de la situation.

Mrs Carmody affirme qu'un enfant doit être sacrifié pour mettre fin au fléau, plus particulièrement Billy, le fils de David. À ce moment, un homme met fin à son délire en lui tirant une balle dans la tête. En raison de la situation chaotique dans le supermarché, David décide de s'enfuir avec son fils et trois autres personnes. À bord d'une voiture, ils se déplacent dans le brouillard vers la maison de David, où sa femme est retrouvée morte, et continuent à rouler de plus belle. Plus loin sur la route, ils aperçoivent un monstre géant, mais réussissent à lui échapper. Éventuellement, la voiture est à court d'essence. Épris de désespoir, les passagers choisissent de se suicider. David, qui a en sa possession un pistolet contenant quatre balles, tue son fils et les trois autres personnes et sort de la voiture, en état de choc. Peu de temps après, il aperçoit un convoi militaire. De nombreux rescapés se trouvent à l'intérieur d'un camion. David réalise alors que le geste qu'il a posé était inutile, car les occupants de la voiture auraient pu être sauvés.

Réalisé avec un budget plutôt modeste et présentant des acteurs peu connus, *The Mist* a toutes les apparences d'un film de série B. Il n'en demeure pas moins que cette œuvre a connu un succès et a été bien reçue par la critique. Plusieurs ont souligné le caractère particulièrement sombre de la fin. Cette fin diffère de celle du récit de Stephen King, où il n'y a pas de suicide collectif. C'est le réalisateur Frank Darabont qui est à l'origine de cette idée.

Plusieurs critiques ont été particulièrement choqués par la scène de suicide, tandis que d'autres l'ont trouvée originale, car elle va à l'encontre des *happy end* auxquels Hollywood nous a longtemps habitués.

4.5 No Country for Old Men (2007)

Dans un article paru dans *Les Cahiers du cinéma* (2007a, p. 78), Hervé Aubron affirme que les frères Coen sont des cinéastes « mineurs » à Hollywood, tout comme Quentin Tarantino, David Fincher et M. Night Shyamalan. Il emploie cette expression pour désigner le fait qu'ils produisent des œuvres ayant un style non conformiste et qui s'écartent des courants dominants propres aux cinéastes « majeurs ». Souvent, les cinéastes qui se retrouvent dans cette catégorie puisent leurs idées dans divers genres connus ou oubliés pour construire des pastiches. Dans sa thèse de doctorat, Pierre Barette oppose justement deux styles de films américains : le « mode de représentation institutionnel » (MRI), qui se rapporte aux films de genre destinés au grand public, et le « mode de représentation alternatif » (MRA), qui se rapporte aux œuvres avant-gardistes, au cinéma d'auteur. Ainsi, on peut dire que les films majeurs se classent dans la première catégorie tandis que les films mineurs se rapportent au MRI. Avec *No Country for Old Men*, paru en 2007, les frères Coen se sont attirés de nombreux éloges. Cette œuvre mineure au style unique, très violente, qui puise entre autres dans le western, a remporté quatre Oscars, dont celui du meilleur film, et était en lice pour la Palme d'Or au Festival de Cannes. Elle met en scène un tueur psychopathe aux méthodes inhabituelles qui tente de s'emparer d'une mallette remplie d'argent, tuant tous ceux qui se trouvent sur son passage.

Alors qu'il chasse l'antilope dans le désert texan, Llewelyn Moss aperçoit ce qui semble être des voitures laissées à l'abandon. Arrivé sur les lieux, il trouve des corps gisant sur le sol et présentant des blessures par balles. Cette scène a toutes les apparences d'une transaction de drogue qui a mal tourné. Llewelyn met la main sur une mallette contenant deux millions de dollars en petites coupures et retourne chez lui. Au cours de la nuit, il revient sur les lieux pour porter de l'eau à un survivant gisant dans l'une des voitures, mais se

fait pourchasser par une voiture. Il réussit à se sauver en plongeant dans une rivière et en se laissant emporter par le courant.

Après s'être évadé de prison, le tueur redoutable Anton Chigurh est engagé pour retrouver la mallette. Après avoir assassiné les hommes qui l'ont engagé, il part seul à la poursuite de Llewelyn. À l'aide d'un transpondeur, il repère ce dernier dans un motel, mais Llewelyn réussit à s'échapper de justesse avec la mallette. Au même moment, Ed Tom Bell, un shérif désabusé, ouvre une enquête sur la tuerie survenue dans le désert. Le drame lui fait réaliser que les temps ont changé, que la violence est en voie de devenir un problème de plus en plus grave dans la région. Il décidera plus tard de prendre sa retraite en raison de cette situation.

Alors qu'il se cache dans un hôtel, Llewelyn est une fois de plus repéré par Anton Chigurh. S'ensuit une poursuite sanglante dans la ville, où les deux hommes seront sérieusement blessés. Carson Wells, un chasseur de prime, est engagé à son tour pour mettre la main sur l'argent. Il retrouve Llewelyn dans un hôpital et offre de le protéger de Chigurh en échange de la mallette. Peu de temps après, il entre en contact avec Chigurh et est assassiné par lui.

Sorti de l'hôpital, Llewelyn appelle son épouse Carla Jean pour lui demander de venir à El Paso chercher l'argent. Le shérif Bell se rend sur les lieux dans le but de protéger Llewelyn, mais arrive trop tard. Il retrouve le corps de l'homme gisant dans une chambre. Chigurh, qui a réussi à s'emparer de la mallette, rend par la suite visite à Carla pour la tuer, lui expliquant qu'il a promis sa mort à Llewelyn si ce dernier ne lui remettait pas l'argent. Après être sorti de la maison de Carla, Chigurh est impliqué dans un accident de voiture et se casse le bras. Il offre de l'argent à un adolescent en échange de son chandail et repart à pied, sans jamais être capturé par la police.

4.6 I am Legend (2007)

Le livre *I am Legend* de Richard Matheson, publié en 1954, a été adapté à trois reprises au cinéma, avec la sortie en 1964 de *The Last Man on Earth*, la sortie en 1971 de *The Omega*

Man et celle en 2007 de *I am Legend*, réalisé par Francis Lawrence. Le film de Lawrence met en scène l'acteur Will Smith dans le rôle de Robert Neville, un virologue et lieutenant-colonel qui se trouve à être le seul humain à New York ayant survécu à une redoutable épidémie. L'origine de celle-ci provient d'un vaccin qui a été développé pour guérir le cancer et qui a été conçu à partir du virus de la rage. Ayant subi une mutation, ce virus s'est propagé rapidement à l'échelle mondiale, tuant 90% de la population. La grande majorité des survivants se sont transformés en des créatures monstrueuses et agressives, tuant l'infime minorité des survivants ayant gardé une apparence humaine.

Durant le jour, Robert tente de passer le temps en effectuant des recherches sur des rats infectés dans son laboratoire, en se promenant en voiture dans la ville et en s'amusant avec son chien. À chaque midi, il diffuse un message radiophonique via toutes les fréquences AM, dans l'espoir de rejoindre d'autres survivants. Lorsque le soleil se couche, il est forcé de se barricader dans sa demeure. Les créatures se cachent le jour dans des endroits sombres, étant allergiques à la lumière, mais sortent à l'extérieur aussitôt que la nuit tombe.

En construisant un piège, Robert réussit à capturer une créature femelle, sur laquelle il entreprend des expériences. Par contre, il se fait lui aussi tendre un piège. Alors qu'il se promène en ville, il est attiré par un mannequin de plastique se trouvant sur la rue, juste en face d'un édifice. Lorsqu'il s'approche de l'objet, une corde s'attache autour de ses jambes et se tend, le soulevant dans les airs. Il réussit à se déprendre, mais doit lutter contre des chiens infectés et enragés. Au cours de cet incident, son propre chien se fait mordre sauvagement.

De retour chez lui, Robert tente de soigner son compagnon, mais, lorsque ce dernier commence à muter, il n'a d'autre choix que de le tuer. En proie à une profonde tristesse, il commet un acte désespéré en sortant de chez lui pendant la nuit. Avec sa voiture, il tente d'écraser des mutants, mais subit un grave accident. Lorsqu'il reprend conscience, il se trouve chez lui. Il aperçoit une mère et son fils dans sa cuisine. La femme lui explique avoir reçu son appel radiophonique et que d'autres survivants ont formé une colonie au Vermont, ce que Robert refuse de croire. C'est elle qui a ramené Robert à la maison et pris soin de lui à la suite de l'incident nocturne.

La nuit suivante, un groupe de mutants attaque la maison de Robert. Ce dernier tente de les repousser, mais est forcé de se cacher dans son laboratoire, au sous-sol, avec la mère et son fils. Au moment où les créatures s'approchent d'une vitrine protectrice, Robert découvre qu'il a réussi à mettre au point un antidote grâce à ses expériences sur la femelle capturée. Le leader des mutants réussit à briser la vitre. Robert donne l'antidote à la mère et lui ordonne de se cacher avec son fils dans une cheminée. Avec une grenade, il se fait exploser, tuant toutes les créatures. La mère et son fils retournent à leur colonie avec l'antidote en main.

Il existe une version alternative du film de Lawrence offerte en DVD, où la fin a été modifiée. Quelques scènes ont aussi été ajoutées. Dans cette fin, Robert Neville ne meurt pas en se servant d'une grenade. Il entre plutôt en contact avec les mutants qui se trouvent de l'autre côté de la vitrine. Nous apprenons que le leader du groupe est amoureux de la créature sur laquelle Neville pratiquait des expériences. En échange de sa coopération et de celle du groupe, Robert lui laisse la chance de revoir la femelle. Les monstres quittent ensuite les lieux et Robert réalise que les créatures sont capables d'éprouver les mêmes émotions que les humains. Accompagné de la mère et de son fils, Robert quitte New York en direction de la colonie au Vermont.

4.7 There Will Be Blood (2007)

Avec *No Country for Old Men* des frères Coen, *There Will Be Blood* est le film ayant reçu le plus de nominations à la 80^e cérémonie des Oscars en 2008, c'est-à-dire huit. Bien que ce ne soit pas elle qui ait remporté l'Oscar du meilleur film, cette œuvre monumentale réalisée par Paul Thomas Anderson, qui présente le parcours d'un prospecteur de pétrole américain au début du 20^e siècle, est considérée par certains critiques comme l'une des plus importantes de la décennie. La performance de l'acteur Daniel Day-Lewis dans le rôle principal a été fort remarquée. Bien qu'ils abordent des sujets très différents, *No Country for Old Men* et *There Will Be Blood* ont suscité des comparaisons dans plusieurs critiques. Cela s'explique par le fait que les deux films se déroulent dans l'ouest américain à une époque charnière, sont particulièrement violents et teintés de pessimisme. Les deux films ont aussi

été cofinancés par Miramax et Paramount Vantage. Finalement, tout comme les frères Coen, le réalisateur Paul Thomas Anderson se classe dans la catégorie des cinéastes mineurs.

L'histoire de *There Will Be Blood* débute en 1902. Après avoir découvert un gisement de pétrole alors qu'il recueillait du minerai, Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) décide de mettre sur pied sa propre compagnie de prospection de pétrole. Plus tard, un incident se produit dans un puits de pétrole et l'un de ses employés perd la vie, laissant un fils orphelin. Daniel décide de prendre le jeune garçon en charge. Il le nomme H.W. Lorsque celui-ci est plus vieux, Daniel se sert de son image pour tenter d'amadouer des citoyens à qui il veut acheter des terres, pour y puiser du pétrole, expliquant que H.W. est son partenaire d'affaires et que la famille est une valeur importante pour lui.

Un jour, Daniel se fait approcher par Paul Sunday, un jeune homme mystérieux qui soutient connaître l'emplacement d'un important gisement de pétrole à Little Boston, une petite communauté en Californie où sa famille réside. Avec son fils adoptif, Daniel se rend à Little Boston et conclut une entente avec le père de Paul pour acheter sa terre et aménager une plate-forme de forage dans le village. Il s'avère que Paul a un frère jumeau du nom d'Eli Sunday, qui se trouve à être un prêcheur évangéliste. En échange du contrat, Eli demande à Daniel de financer sa chapelle.

Alors que les affaires vont bon train, un accident se produit sur la plate-forme de forage aménagée par Daniel et son équipe, causant la mort d'un employé. Un autre incident survient peu de temps après, alors qu'un immense jet de pétrole fait irruption du sol et s'enflamme, détruisant la structure. H.W. se trouve sur la plate-forme lorsque l'incident se produit et la violence de l'explosion lui fait perdre l'ouïe. Daniel réussit à le sauver, mais H.W. devient incurable. Plus tard, un inconnu se présente à Daniel en soutenant être son frère. Il a sur lui des papiers qui prouvent ses dires et il convainc Daniel de l'embaucher.

Voyant que l'état de santé de son fils ne s'améliore pas et après que celui-ci ait tenté de mettre le feu à sa chambre, Daniel décide de l'abandonner dans un train. Au cours d'une soirée, l'homme se faisant passer pour son frère lui supplie de lui donner de l'argent. Plus tard, durant la nuit, Daniel se rend à la chambre de l'homme et lui demande s'il est vraiment son frère. L'homme lui avoue que non, qu'il a inventé toute l'histoire. Daniel, en colère, le

tue à l'aide d'un fusil et enterre son corps. Le lendemain matin, un homme dont Daniel veut utiliser la propriété pour construire un pipeline, et qui a appris son crime, lui demande de se faire baptiser à la chapelle d'Eli Sunday en échange de son secret et de sa permission. Dans l'église, Daniel se confesse en avouant avoir abandonné son fils. Il accepte de revoir H.W. et d'être à nouveau son « partenaire » d'affaires.

Plusieurs années s'écoulent. Nous sommes en 1927. H.W., maintenant marié, rend visite à son père, qui habite seul dans un manoir, pour lui annoncer qu'il a l'intention de mettre sur pied sa propre compagnie de forage, ce qui implique qu'il cessera de travailler avec lui. Daniel, qui avec les années est devenu très amer et alcoolique, accueille très mal cette nouvelle et annonce à H.W. qu'il n'est pas son vrai fils. Il se moque par ailleurs de lui en le traitant de bâtard. Plus tard, le prêcheur Eli rend à son tour visite à Daniel. Il lui demande de l'aider financièrement en échange de quoi il lui permettra de se servir d'un puits de pétrole situé sous ses terres. Daniel accepte, mais à la condition que Eli se confesse à son tour en criant « I am a false prophet and God is a superstition! (Je suis un faux prophète et Dieu est une superstition) » Après qu'Eli se soit confessé, Daniel lui annonce avoir déjà vidé le puits à son insu. Dans un accès de folie, Daniel assassine ensuite le prêtre en lui défonçant le crâne à coup de quille.

4.8 Cloverfield (2008)

Il est difficile de ne pas penser au 11 septembre en regardant *Cloverfield*, un film-catastrophe dans lequel Manhattan est détruite par des monstres et qui est présenté selon une forme qui est très similaire à celle qu'ont adopté les médias pour montrer les images des attentats. Dans un article paru dans *Les Cahiers du cinéma*, Jean-Baptiste Thoret (janvier 2010, p. 47) affirme :

Cloverfield dessine les premiers contours formels d'un véritable cinéma post-11 Septembre qui doit moins (voire rien) à un retraitement thématique des attentats (combien de films hollywoodiens déjà consacrés au terrorisme ou à la guerre en Irak?), qu'à une tentative de se réinstaller concrètement au cœur de l'événement, de le remettre en scène, mais du point de vue de ceux qui y étaient.

Cette œuvre réalisée par Matt Reeves et produite par Bad Robot, la même compagnie à l'arrière de la populaire télésérie *Lost*, a connu un important succès grâce à une campagne de marketing viral. Loin d'être un chef-d'œuvre, *Cloverfield* est plutôt considéré comme une *expérience* cinématographique.

Le film débute par un message écrit indiquant que les images qui vont suivre proviennent d'une caméra digitale qui a été retrouvée par la Défense américaine à Central Park. Suivent des images prises par Robert Hawkins, le personnage principal, dans son appartement. Rob vient de se réveiller et se prépare à se rendre à Coney Island avec sa nouvelle copine Beth. Il filme celle-ci alors qu'elle aussi vient tout juste de se réveiller. Les images sont subitement coupées et le film passe à une fête entre amis organisée dans un loft à Manhattan pour souligner le départ de Rob au Japon. C'est Hudson Platt qui est à l'arrière de la caméra. Il a reçu la tâche de recueillir des témoignages de la part des invités pour les donner à Rob. Par accident, il est en train d'effacer les images qu'a prises ce dernier lors de son excursion à Coney Island.

Alors que Hud filme le déroulement de la fête, celle-ci est interrompue soudainement par ce qui semble être un tremblement de terre. Une panne d'électricité s'ensuit. Rob et des invités se rendent sur le toit de l'immeuble et aperçoivent au loin un gratte-ciel qui explose. Pris de panique, ils sortent dans la rue. Au loin surgit la tête de la Statue de la Liberté qui, tel un projectile, percute un édifice. Elle est lancée par un monstre que l'on distingue vaguement. Tout comme de nombreux citoyens en panique, Rob, son frère Jason, ainsi que leurs amis Hud, Lily et Marlana, tentent de fuir Manhattan en passant par le Brooklyn Bridge. Ils sont forcés de revenir sur leurs pas lorsque le pont est détruit par la queue d'un énorme monstre se trouvant dans l'eau. Jason meurt au cours de cet incident.

Rob décide de se rendre à l'appartement de sa copine, qui est situé en plein milieu de la ville, mais ses amis tentent de l'en empêcher, arguant que c'est beaucoup trop dangereux. Les trois décident néanmoins de le suivre. En marchant dans les rues de Manhattan, ils sont confrontés à un combat entre l'armée et les monstres. Ils se protègent en descendant dans une station de métro et décident d'emprunter un tunnel pour se rendre à l'appartement de Beth. Dans le tunnel, des créatures surgissent de la noirceur et les attaquent. Marlana se fait mordre par l'une d'elles. Les quatre personnages réussissent à se sauver du métro en passant par un

magasin, qui s'avère avoir été transformé en hôpital d'urgence et centre de commande de l'armée. Ils se font escorter par des militaires. Marlena affirme ne pas se sentir bien. Réalisant qu'elle est infectée, des infirmiers la mettent en quarantaine. Elle meurt d'une violente hémorragie. Rob, Hud et Lily convainquent un militaire de les laisser sortir. Le militaire leur dit qu'ils doivent se présenter à un site d'évacuation militaire à 6h00 AM, où un hélicoptère les transportera à l'extérieur de Manhattan.

Les trois personnages arrivent au gratte-ciel dans lequel se trouve l'appartement de Beth, mais constatent que la tour s'est en partie effondrée sur un autre édifice. Ils empruntent les escaliers du gratte-ciel, marchent dans les décombres et réussissent à se rendre à l'appartement. Ils découvrent Beth qui est coincée sous une poutre de métal. Ils réussissent à la déprendre et les quatre se rendent au site d'évacuation. Là-bas, ils aperçoivent à nouveau le monstre géant, que l'armée tente de combattre. Lily monte seule dans un hélicoptère sur le point de décoller tandis que Rob, Hud et Beth embarquent dans un deuxième appareil. Dans le ciel, ils aperçoivent le monstre se faisant bombarder. Ils se réjouissent, croyant que celui-ci a été tué. Mais le monstre surgit soudainement des décombres et endommage leur hélicoptère. L'appareil s'écrase à Central Park, tuant Hud. Rob et Beth, toujours en vie, se cachent sous un pont alors qu'une sirène retentit, annonçant une importante opération de bombardement. Sachant qu'il ne leur reste que quelques minutes à vivre, ils livrent un dernier témoignage à la caméra. Le pont s'écroule ensuite sur eux. Le film se termine sur les images de la sortie de Rob et Beth à Coney Island.

4.9 The Dark Knight (2008)

La sortie de *The Dark Knight*, la suite de *Batman Begins*, a été un véritable événement cinématographique en 2008. Le film a été réalisé par Christopher Nolan, tout comme son prédécesseur, avec un budget de 185 millions de dollars. Il a connu un immense succès, se classant au 6^e rang des films les plus lucratifs de l'histoire. *The Dark Knight* est entouré d'une certaine aura. Avant sa très attendue sortie au cinéma, qui a été alimentée par une importante campagne de promotion, deux événements tragiques sont venus répandre une atmosphère sinistre. L'acteur Morgan Freeman a été victime d'un grave accident de voiture et a dû subir

une opération. Mais l'événement qui a fait le plus de bruit a été la mort de Heath Ledger, qui jouait le rôle du Joker. Il est décédé d'une surdose de médicaments alors qu'il n'avait que 28 ans. Certains se sont demandé si la personnalité fortement troublée du personnage qu'il interprétait était inspirée de ses problèmes psychologiques. Dans un article de *Film Quarterly*, Tyree qualifie l'œuvre de « divertissement sombre pour une époque pessimiste.⁵ » (2009, p. 34)

Le film débute alors que des bandits déguisés en clown commettent un cambriolage dans une banque à Gotham City. Parmi les malfaiteurs se trouve le Joker, un psychopathe qui arbore une cicatrice à la bouche, ce qui lui confère un affreux sourire. À la suite du vol, le superhéros Batman et le lieutenant James Gordon décident de faire équipe avec le procureur Harvey Dent pour combattre la mafia. Voyant que les activités de celle-ci sont contrecarrées par Batman, le Joker propose ses services à la mafia. Il offre de mettre fin aux activités de Batman en échange d'une importante somme d'argent.

La population de Gotham City commence à prendre connaissance de la menace que pose le Joker à la suite d'une série d'incidents. La chaîne de télévision locale GCN diffuse une vidéo dans laquelle on voit un homme sur le point d'être exécuté par le Joker. Ce dernier annonce qu'il tuera une personne à chaque jour jusqu'à ce que Batman révèle son identité.

Batman et James Gordon réussissent à mettre la main au collet du Joker. Lors d'un interrogatoire, le Joker annonce à Batman que Harvey Dent et sa conjointe Rachel Dawes ont été enlevés et placés dans deux édifices différents avec des explosifs. Batman réussit à sauver Dent, mais ce dernier est gravement brûlé au visage lors de l'explosion. De son côté, Gordon tente d'aller secourir Rachel, mais arrive trop tard.

Après s'être évadé du poste de police, le Joker se rend à l'hôpital où Dent repose depuis l'incident. Il le convainc de tuer les gens responsables de la mort de Dawes et le libère de son lit avant de faire exploser l'hôpital. Ayant réussi à avoir le contrôle de la mafia de Gotham City, le Joker annonce publiquement qu'il va créer le chaos durant la nuit. Il a notamment posé une bombe dans deux traversiers remplis de passagers. Dans chaque bateau se trouve

⁵ « A dark entertainment for pessimistic times. »

aussi un détonateur permettant de faire exploser l'autre. Il annonce que si les passagers d'un bateau font exploser l'autre, ils auront la vie sauve, mais que, sinon, les deux bateaux exploseront à minuit.

Batman réussit à retracer le Joker à l'aide d'un sonar qu'il a mis au point en se servant de tous les téléphones cellulaires de Gotham City. Il l'empêche de faire exploser les bateaux et met un terme à son carnage. Il doit maintenant retrouver Dent qui, depuis sa sortie d'hôpital, se livre à une série d'actes insensés. Dent se trouve sur le toit d'un édifice en compagnie de Gordon et sa famille et menace de les tuer lorsque Batman apparaît. Celui-ci le fait chuter mortellement de l'édifice. Batman convainc finalement Gordon de laisser croire aux citoyens que c'est lui-même et non Dent qui est responsable des récents crimes qui ont été commis, cela dans le but de sauver l'honneur du procureur. Il se sauve alors que les policiers partent à sa poursuite.

4.10 The Road (2009)

Écrit par l'auteur américain Cormac McCarthy et publié en 2006, *The Road* a été encensé par la critique. Ce livre très sombre, décrivant le parcours à pied d'un père et de son fils dans une Amérique post-apocalyptique, a notamment été nommé livre de la décennie par *The Times* et meilleur livre des 25 dernières années par le magazine *Entertainment Weekly*, en plus d'avoir été présenté dans le cadre de la très populaire émission télévisée *The Oprah Winfrey Show*. La nature et la gravité des thèmes qu'il aborde en fait une œuvre hautement significative d'un point de vue social. Mentionnons que McCarthy est aussi l'auteur de *No Country for Old Men*, dont nous avons décrit l'histoire plus tôt. Leo Braudy, dans un article de *Film Quarterly* (2008, p. 11) affirme que ce qui confère à McCarthy le statut d'auteur majeur est la façon dont il exploite la peur et la paranoïa liée au monde post-11 septembre.

Au lendemain d'un cataclysme d'origine inconnue, qui a semé la désolation partout sur la planète et détruit les écosystèmes, un père et son jeune garçon tentent de se rendre au sud-est des États-Unis, à pied, dans l'espoir d'y trouver un meilleur climat. En cour de route, ils tentent de trouver de la nourriture et doivent éviter d'être repérés. La nourriture étant devenue

très rare, la plupart des humains se sont tournés vers le cannibalisme. Le père sait que son fils représente un appât important. Lorsque lui et le garçon sont repérés par un membre de gang, il n'a d'autre choix que de se servir de son fusil, gaspillant l'une des deux balles qui lui reste et qui devaient servir au suicide en cas de problèmes.

À certains moments, le film présente des retours en arrière, renvoyant à l'époque où le père habitait avec son épouse. Cette époque se situe après l'apocalypse et coïncide avec la naissance du garçon. Un jour, la mère annonce au père qu'elle veut disparaître, ne pouvant plus supporter la désolation et ses responsabilités de mère. Malgré qu'il tente par tous les moyens de l'en empêcher, elle le quitte durant la nuit et se donne la mort, laissant ainsi au père la tâche d'élever seul le jeune enfant.

Sur leur chemin, le père et le fils s'introduisent dans une maison qui semble abandonnée, dans l'espoir d'y trouver des vivres. Ils découvrent une cave secrète qui s'avère être remplie d'humains encore vivants, ces derniers devant manifestement servir de nourriture. Alors qu'ils décident de quitter la demeure, ils aperçoivent des gens qui approchent au loin. Ils réussissent à s'enfuir sans se laisser voir.

Plus loin sur leur route, ils découvrent un bunker souterrain inhabité, qui contient une réserve de nourriture en conserves. Ils s'y abritent pour quelques jours, mais, un soir, le père entend du bruit à l'extérieur et annonce à son fils qu'ils doivent repartir s'ils ne veulent pas être repérés. Sur la route, ils croisent un vieillard et lui offre de partager un repas avec lui.

Alors qu'ils ont atteint la mer, le père laisse son fils seul sur le bord de la plage pour quelques instants, le temps d'aller inspecter un bateau laissé à l'abandon. Lorsqu'il revient, il constate que tous ses biens ont été volés. Avec son fils, il part à la course et réussit à retrouver le voleur, qu'il oblige à se dévêtir.

Arrivés dans une ville-fantôme, le père est atteint par une flèche lancée d'une fenêtre. Il tue son assaillant en lui lançant une fusée éclairante. En plus de sa blessure, le père souffre depuis quelques temps d'une violente toux. Son état de santé se détériore à tel point qu'il se met à cracher du sang. De retour sur la côte, le père est obligé de s'étendre. Sachant qu'il ne lui reste plus beaucoup de temps à vivre, il donne des consignes à son fils. Après la mort de

son père, le fils se fait approcher par un homme, qui lui propose de l'accompagner avec sa femme et ses enfants. Hésitant au début, le garçon accepte et est accueilli par cette nouvelle famille.

Ce dernier résumé conclut la première partie de notre travail. Dans la deuxième partie, nous analyserons plus en détails comment la terreur est dépeinte dans les films étudiés et quels en sont les impacts. Nous débuterons par une analyse de la représentation du mal, qui est l'objet du chapitre 5.

DEUXIÈME PARTIE

ANALYSES

CHAPITRE V

LE MAL

L'un des éléments-clés à la base de tout récit, qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre, d'un roman ou d'un scénario de film, consiste à présenter des situations à caractère problématique auxquelles le héros - ou le « sujet », pour employer un terme issu de la sémiotique narrative - se voit forcé de remédier. Dans les films d'action, de suspense et d'horreur, ces situations sont souvent lourdes de conséquences. C'est pourquoi la lutte du héros pour venir à bout des problèmes crée une tension chez le spectateur, qui espère assister à la meilleure résolution possible. Tous les films que nous avons choisis d'étudier présentent des situations et/ou des personnages antagonistes particulièrement sombres et dangereux, qui présentent de graves menaces et sont à l'origine d'une terreur. Nous donnons à ces éléments le qualificatif de « mal », car ce terme dépeint bien leur nature. Dans les prochaines lignes, nous étudierons quels types de regards les films post-11 septembre retenus pour l'étude portent sur ce mal. Nous avons identifié des tendances particulières et potentiellement significatives dans ces œuvres. Plusieurs de ces tendances ont aussi été soulevées par des critiques. Afin de les décrire, nous procéderons en comparant par sujets les films dans lesquels elles ressortent, tout en nous référant aux critiques.

5.1 Le mal intrinsèque au /ici/

Un facteur qu'ont en commun la plupart des films étudiés est de présenter le mal comme provenant d'ici et non d'ailleurs, le /ici/ se rapportant aux frontières visibles ou abstraites qui circonscrivent les protagonistes, le /ailleurs/ se rapportant au monde des possibles situé à l'extérieur de ces frontières. En d'autres mots, ces films présentent des situations à caractère horrifiant dont l'origine est intrinsèque aux protagonistes et/ou aux

lieux dans lesquels elles surviennent. Dans un article paru dans *Les Cahiers du cinéma* (2004, p. 94), Jacques Rancière affirme que :

Le mal se porte bien. À l'ombre de la grande mise en scène bushiste de la lutte contre l'axe du même nom, nombre de fictions s'attachent aujourd'hui à mettre en scène l'envers de la croisade : la façon dont cette Amérique qui pourchasse les fauteurs de mort sur toute la surface du globe les retrouve à domicile, au cœur des larges avenues plantées d'érables et des lycées modernes et conviviaux de l'Amérique profonde, sous la figure de citoyens honorables ou d'adolescents semblables à tous les autres. »

Contrairement au livre de H.G. Wells, les martiens du film *War of the Worlds* de Steven Spielberg n'arrivent pas en provenance de l'espace, mais surgissent du sol, ce qui laisse entendre qu'ils étaient cachés tout près et qu'ils préparaient leur attaque depuis un certain temps. Certains critiques ont fait un parallèle entre ce choix de la part de Spielberg et la menace des cellules dormantes d'Al-Qaïda. Sur le site web *The Internet Movie Database*, un internaute surnommé « cshep » (2005) affirme : « The terrorist implications are parallel because some of the prevailing thinking is that they may already be here !!! » Les attentats du 11 septembre ont été commis par des terroristes d'origine arabe qui habitaient déjà aux États-Unis. C'est dans ce même pays qu'ils ont appris à piloter et ils se sont servis d'avions locaux.

Dans *The Mist*, les personnages qui tentent de se protéger des créatures à l'intérieur du supermarché s'avèrent être eux-mêmes des monstres, comme l'on fait remarquer plusieurs internautes sur le même site web. En proie à la terreur, la plupart des victimes en viennent à se ranger du côté de Mrs Carmody, une véritable illuminée, et deviennent agressifs et violents. Le comportement de certains personnages en proie à la terreur s'avère être encore plus inquiétant que les monstres à l'extérieur du supermarché. *The Mist* porte un regard particulièrement sombre sur la nature humaine. Frank Darabont se livre à une étude psychologique des impacts de la peur sur la dynamique de groupe. Il apparaît que la peur est une arme très puissante qui peut conduire à des actions aux conséquences graves. Lorsqu'une femme s'exclame en disant croire que les êtres humains sont fondamentalement bons et civilisés, David, le personnage principal, lui dit : « Sure, as long as the machines are working and you can dial 911. But you take those things away, you throw people in the dark, you scare the shit out of them - no more rules. » *The Mist* s'attaque aussi au christianisme, en dépeignant les croyants comme des illuminés dangereux. Plusieurs spectateurs ont été

indignés par ce portrait peu élogieux. Nous reviendrons sur la question de la religion dans le prochain chapitre.

Avec *Land of the Dead*, George A. Romero s'intéresse lui aussi aux côtés sombres de la nature humaine, en mettant presque sur le même pied d'égalité les zombies et les citoyens corrompus qui vivent barricadés dans la ville. De plus, les zombies ne sont pas des ennemis provenant de l'étranger mais des humains morts qui sont revenus à la vie. Et quiconque se fait mordre par un zombie se transforme à son tour en monstre. Les États-Unis en entier sont peuplés de telles créatures, ce qui explique pourquoi les protagonistes décident à la fin de fuir vers le Canada. Dans *I am Legend*, aussi, les États-Unis - et le monde entier - sont infestés de monstres au comportement similaire à celui des zombies. Ce sont les scientifiques qui sont responsables de la situation, en ayant osé mettre en péril le sort de la population entière avec un vaccin dangereux. Comme le dit Robert Neville à la fin : « God didn't do this. We did! »

Depuis l'invention de la bombe nucléaire, l'humain sait qu'il dispose désormais de la capacité de mettre fin à la vie sur terre. *The Road* dépeint très lugubrement ce que serait le monde à la suite d'une tragédie mondiale d'envergure apocalyptique. En refusant d'expliquer l'origine du cataclysme dans son livre, McCarthy nous force à entrevoir l'idée qu'elle est de nature humaine, ce qui nous emmène à nous questionner sur cette horrible idée que l'humain pourrait un jour, en toute conscience, appuyer sur le fameux « bouton ». Le film de John Hillcoat va dans le même sens. Même si les humains ne sont pas montrés comme étant directement responsables de la situation, le film les dépeint sous un très mauvais jour. Le père et le fils sont parmi les rares survivants encore dotés d'une conscience morale. La plupart des autres survivants se livrent au cannibalisme comme mode de survie ou deviennent eux-mêmes des proies. Le mal se trouve ainsi au cœur de l'âme humaine. L'expression « l'homme est un loup pour l'homme » prend ici tout son sens.

Même si, contrairement aux autres œuvres étudiées, *There Will Be Blood* n'est pas à proprement parler un film d'horreur ou un thriller, il a la particularité de dépeindre la descente progressive d'un homme dans la folie, et c'est précisément de l'attitude de Daniel Plainview, le personnage principal, que provient toute la terreur. Au début, nous nous attachons à ce prospecteur charismatique, un *White Anglo-Saxon Protestant* qui incarne parfaitement les mythes de Frontière, de Cité sur la colline et de Destinée manifeste. Mais

lentement, alors qu'il pose des gestes de plus en plus malsains, c'est l'envers de la médaille qui se manifeste. Un soir, sur le bord du feu, alors qu'il se trouve sous les influences de l'alcool, Daniel avoue à son faux frère détester tout le monde:

« I have a competition in me. I want no one else to succeed. I hate most people. [...] There are times when I look at people and I see nothing worth liking. I want to earn enough money that I can get away from everyone. [...] I see the worst in people. »

Avec cette progression du héros vers le nihilisme et la rage meurtrière, ce sont toutes les valeurs américaines qu'il symbolise qui sont dépeintes sous un mauvais jour et par le fait même remises en question. L'ambition, le rêve américain, le mythe du *self-made man* sont dans le film des synonymes d'abus.

Quels pourraient être les liens entre le 11 septembre et la représentation cinématographique du mal comme provenant d'ici? Nous émettons l'hypothèse que ces films sont l'origine d'une prise de conscience collective – ce qui inclut les cinéastes - quant aux causes et à la nature des attentats. Tout d'abord, c'est un fait que les événements du 11 septembre ont été vécus par les Américains comme une tragédie nationale et leur ont fait réaliser que le pays qu'ils croyaient inattaquable est devenu une cible de premier ordre pour les terroristes. De plus, comme il a été mentionné plus tôt, les auteurs des attaques provenaient eux-mêmes des États-Unis. Les attentats terroristes ont aussi conduit les Américains à se questionner sur les raisons pouvant avoir conduit les terroristes à commettre les attentats. Parmi ces raisons, on retrouve tout d'abord le désir des États-Unis d'imposer son hégémonie à l'étranger, ce qui est à l'origine d'un anti-américanisme partagé par plusieurs nations et qui a été renforcé par le déclenchement de la guerre en Irak. Il y a aussi le fait que les États-Unis sont perçus par les extrémistes islamiques comme un pays aux valeurs incompatibles avec les leurs. Al-Qaida, le groupe terroriste responsable des attentats, tente d'inciter le plus grand nombre d'islamistes à se joindre à lui en employant le terme de « Guerre sainte », ou « Jihad », affirmant que les « infidèles », c'est-à-dire les chrétiens, posent une menace. Les liens d'amitié très étroits entre les États-Unis et Israël sont aussi un grand facteur de discorde.

Dans un autre temps, nous sommes tous au courant des théories de conspiration douteuses qui ont été nées dans les jours, mois et années suivants les événements,

notamment celle à l'effet que ce soit la Central Intelligence Agency qui ait organisé les attentats dans le but de convaincre l'opinion publique de la nécessité d'envahir le Moyen-Orient afin, ultimement, de s'emparer de nouvelles réserves de pétrole. Bien que ces théories ont peu de poids, elles ont fait beaucoup jaser. Ainsi, tous ces faits et phénomènes que nous venons d'énumérer peuvent avoir grandement contribué à marquer l'imaginaire collectif et pourraient se refléter symboliquement au cinéma.

5.2 Les circonstances nébuleuses

Outre l'idée de présenter la terreur comme originant des lieux-mêmes où elle sévit, un autre point qu'ont en commun plusieurs des films étudiés est d'ignorer le pourquoi des événements terrifiants. Comme il en sera question dans le chapitre 8, qui portera sur les procédés cinématographiques particuliers, plusieurs des films s'attardent exclusivement à montrer comment la terreur survient et quels effets elle produit, sans expliquer les causes à l'origine des événements.

Dans *Cloverfield*, aucun détail n'est donné quant à l'origine du monstre. D'où surgit-il, on ne le sait pas. De plus, est-ce uniquement New York qui est victime d'un assaut ou est-ce que d'autres monstres sèment le ravage ailleurs? Le film n'apporte pas de réponses. Le spectateur en sait toujours autant que les personnages principaux, qui eux ignorent presque tout. Même l'armée ne peut apporter de précisions. Lorsque l'un des personnages demande au militaire responsable des opérations logistiques de décrire la nature de l'ennemi, celui-ci affirme « There ain't nobody telling me. Whatever it is, it's winning. » Deux internautes sur *imdb.com* soutiennent que le monstre est une métaphore du carnage infligé à New York le 11 septembre 2001, de la même façon que le monstre japonais Godzilla se voulait une allégorie des bombardements d'Hiroshima et Nagasaki durant la Deuxième Guerre mondiale.

Plusieurs questions sont aussi laissées en suspens dans l'adaptation spielbergienne de *War of the Worlds*. Nous ignorons comment des monstres ayant la taille de gratte-ciel ont pu arriver de l'espace et se cacher sous la terre sans que personne ne s'en aperçoive. Nous ignorons aussi quelles sont leurs intentions. Veulent-ils s'abreuver de notre sang ou

simplement nous éliminer? Des critiques ont souligné l'importance de la question naïve que posent la petite Rachel et son frère Robbie à leur père lorsqu'ils tentent de fuir les lieux du drame initial, à savoir si ce sont les terroristes qui sont la cause des bouleversements. Un internaute qui a vu le film au cinéma affirme que la salle a pouffé de rire lorsque la question a été posée. Voici un extrait d'un échange entre le fils et le père alors qu'ils sont en voiture :

Robbie Ferrier: « What is it? Is it terrorists? »

Ray Ferrier : « These came from some place else. »

Robbie Ferrier : « What do you mean, like, Europe? »

Ray Ferrier : « No, Robbie, not like Europe! »

Par ailleurs, il ne s'agit pas de la première allusion que fait Spielberg à l'Europe et son sous-entendu côté sombre. Au début du film, Ray apprend que son fils Robbie doit composer une rédaction pour l'école portant sur l'occupation française de l'Algérie.

Comme avec *Cloverfield* et *War of the Worlds*, nous savons peu de choses sur les circonstances entourant l'invasion de monstres qui a lieu dans le film *The Mist*. Un des personnages affirme à un certain moment que l'armée a tenté une expérience secrète en ouvrant une brèche donnant sur un monde parallèle. Outre cette donnée, nous ignorons si l'invasion est locale ou planétaire ni pendant combien de temps elle va durer. Comme dans les deux autres films, l'accent est mis sur les répercussions directes du drame, la façon dont celui-ci est vécu par les victimes, plutôt que sur la mise en contexte. De plus, contrairement au livre de Stephen King, le nom de la municipalité où les événements se produisent n'est pas indiqué.

Comme il en a été question plus tôt, les origines du cataclysme ayant dévasté le monde dans *The Road* ne sont pas précisées ni dans le film, ni dans le livre de McCarthy, et ce, de façon délibérée. Plusieurs spectateurs ont fait part de leur indignation face à cette information manquante sur le site *imdb.com*. Habituellement, les films qui se déroulent dans un contexte apocalyptique montrent clairement les actes dévastateurs qui ont conduit au désastre, en misant grandement sur les effets spéciaux. Pas ici. Le film débute alors que le père raconte en voix *off* que la situation ne fait que se détériorer de jour en jour, que l'air devient de plus en

plus froid. Il semble ne rester que quelques mois avant que toute trace de vie soit complètement effacée de la terre.

Nous croyons qu'il existe un rapport entre cette tendance cinématographique à l'absence délibérée d'informations explicatives et la médiatisation des événements du 11 septembre, où ce sont les images d'horreur bien plus que les causes qui ont retenu l'attention.

5.3 La vision manichéenne laisse place au relativisme

Tous se souviennent de cette phrase controversée qu'a prononcée le président George W. Bush au lendemain des attentats : « ou vous êtes avec nous, ou vous êtes contre nous. » Plusieurs ont décrié cette vision en noir et blanc du monde selon laquelle les nations qui ne supportent pas les États-Unis dans sa lutte contre le terrorisme se retrouvent par défaut du côté des terroristes. La France en sait quelque chose. En ayant refusé d'appuyer la guerre en Irak, le pays a été sévèrement critiqué par les États-Unis et a fait l'objet d'un boycott. L'une des conséquences symboliques de ce froid diplomatique a été que l'expression américaine « french fries » (frites françaises) a été rebaptisée sous le nom de « freedom fries » (frites de la liberté). Étrangement, comme le fait remarquer Emmanuel Burdeau (2007, p. 79), les événements du 11 septembre ne semblent pas avoir donné lieu à un nouveau type de cinéma hollywoodien, plus musclé et teinté de cette vision manichéenne :

Cela restera une des surprises de ce temps : après le 11 septembre 2001, les États-Unis n'ont pas produit un cinéma de vengeance mettant en scène l'événement dans le cadre d'un spectaculaire propre à galvaniser le patriotisme des foules. Hollywood a au contraire accompagné les progrès d'une prise de conscience quant au sens et à la portée véritables du « terrorisme ».

Dans plusieurs des films que nous avons étudiés, le bien et le mal ne sont pas autant des antithèses que les deux côtés d'une même médaille. La vision manichéenne laisse place au relativisme. Les méchants peuvent être dotés de qualités tandis que les héros ont souvent des squelettes dans le placard. *Batman Begins* et la suite *The Dark Knight* ont suscité plusieurs commentaires allant dans ce sens. Plusieurs critiques ont souligné que le personnage de Batman/Bruce Wayne tel que dépeint dans la nouvelle franchise de Christopher Nolan est plus sombre et mystérieux que dans les films précédents. Le nouveau costume du superhéros

et le ton de voix agressif qu'il adopte le rendent plus menaçant. Pourtant, il s'agit d'un personnage qui doit susciter la confiance et rassurer. Le premier film mise en grande partie sur le passé trouble de Bruce Wayne. Adulte, il est encore lourdement affecté par le meurtre de ses parents, survenu alors qu'il était garçon. Il tente d'assassiner le meurtrier alors que celui-ci comparait lors d'un procès. Dans *The Dark Knight*, à la fin, Batman décide de faire croire aux citoyens de Gotham City qu'il est responsable des incidents malheureux survenus plus tôt. Les policiers partent à sa poursuite. Le Joker l'accuse d'avoir laissé des personnes mourir.

Batman Begins met aussi en scène une société secrète composée de ninjas, la League of Shadows. C'est au sein de celle-ci que Batman suit un rigoureux entraînement physique et mental afin de devenir le justicier ailé que l'on connaît. Son maître spirituel, Henri Ducard, se révélera plus tard être son principal ennemi, tandis que la League of Shadows se révélera être un groupe terroriste. La League of Shadows suscite des comparaisons avec Al-Qaida. Tout d'abord il y a le nom, qui n'est pas sans rappeler celui d'« Axe du Mal ». Deuxièmement, comme l'explique Henri Ducard dans le film, elle est vouée à la destruction des sociétés jugées décadentes :

« The League of Shadows has been a check against human corruption for thousands of years. We sacked Rome, loaded trade ships with plague rats, burned London to the ground. Every time a civilization reaches the pinnacle of its decadence, we return to restore the balance. »

Parmi les actes terroristes que le clan secret tente de commettre à Gotham, il y a la destruction d'un gratte-ciel à l'aide d'un train. Troisièmement, il existe une ressemblance entre le scénario de *Batman Begins*, où une figure du bien développe des liens d'amitié avec une société étrangère, pour voir celle-ci se retourner contre elle en commettant des attaques terroristes, et l'histoire des liens d'amitié passés entre les États-Unis et le clan d'Oussama Ben Laden, avant que celui-ci ne se retourne contre le pays.

De son côté, *The Dark Knight* explore lui aussi abondamment les notions d'héroïsme et de bien versus le mal, substituant la vision en noir et blanc classique pour explorer les zones grises. Le mal apparaît dans le film non pas comme l'antonyme du bien, mais plutôt comme une conséquence logique du bien. Dans une scène, le Joker affirme qu'il ne peut tuer Batman car ce dernier le « complète ». Il ne pourrait donc exister sans lui. Le procureur Harvey Dent,

l'allier de Batman qui œuvre à mettre les malfaiteurs en prison, se transforme du tout au tout à la suite du grave accident qui l'a défiguré et du meurtre de sa conjointe. Il devient alors Two-Face, un être lugubre qui part en croisade pour régler des comptes personnels, se servant d'une pièce de monnaie aux côtés identiques pour déterminer le sort de ses victimes. Emmanuel Burdeau (2008, p.37) affirme que cette stratégie adoptée par Nolan, consistant à « faire du Mal un aspect et une condition du Bien – thèse qui résume le titre, “ *Le Chevalier noir* ” -, est l'élément central d'un diagnostic réactionnaire sur l'état de l'Amérique post-11 septembre. » Il ajoute plus loin :

L'héroïsme dont *The Dark Knight* cherche la formule avec emphase et application n'est pas un héroïsme de cinéma, mais un héroïsme vraisemblable, réel. Comme d'autres aujourd'hui, Christopher Nolan s'est résolu à élire la tyrannie du vrai pour nouveau gouvernement.

Dans un autre temps, *Land of the Dead* et *I am Legend* mettent en scène des créatures mutantes qui s'attaquent aux humains dans un contexte apocalyptique. Par contre, comme les deux Batman, elles refusent de se livrer à l'exercice classique consistant à dépeindre, d'une part, les humains comme les victimes et, d'autre part, les monstres comme les ennemis à éliminer. Les zombies du film de Romero démontrent des signes d'intelligence et peuvent éprouver des émotions. Ils ont appris à communiquer entre eux. Ils cessent d'être stupidement hypnotisés par les feux d'artifice dont les humains se servent pour détourner leur regard. Certains des personnages humains sont montrés comme des êtres sanguinaires et sans scrupules, tuant les zombies pour le plaisir ou s'en servant comme objets d'amusement public. Un internaute sur *imdb.com* (« hjc0 », 2005) affirme que le film pose la question à savoir qui, entre les humains et les zombies, sont les pires. Dans la version alternative du film *I am Legend*, les monstres sont aussi humanisés.

Dans *There Will Be Blood*, il n'y a pas de personnages que l'on pourrait catégoriser de bons ou de mauvais. Tous ont un côté sombre, ce qui ne les empêche pas de poser parfois des gestes positifs. Le prêcheur Eli est à la fois un faux prophète très extravagant et quelqu'un qui veut le bien de sa communauté. Le fils de Daniel Plainview, dépeint comme une victime, n'est pas tout à fait un personnage innocent. Il tente de mettre le feu à la chambre de son père. Daniel, de son côté, bien qu'il sombre à la fin dans la folie meurtrière, sauve la vie de son fils lors de l'explosion de la plate-forme pétrolière et tente du mieux qu'il peut de le soigner.

5.4 Le triomphe du mal

Le standard hollywoodien en matière de films d'action et de thrillers consiste habituellement à donner la victoire aux héros plutôt qu'aux opposants, créant ainsi une catharsis. Lorsque l'on compare les films de ce type les plus célèbres, par exemple la série *Die Hard*, *Speed* et les *Terminator*, tous mettent en scène une figure du bien qui réussit à venir à bout des ennemis et qui survit la plupart du temps. Depuis les dernières années, il semble y avoir une tendance aux films pessimistes, où le mal triomphe. Parmi les œuvres que nous avons étudiées, plusieurs vont à l'encontre du standard habituel en présentant une fin tragique, en faisant mourir les principaux protagonistes ou en laissant d'une autre façon le mal triompher. C'est le cas de *Cloverfield*, où le jeune couple meurt dans les bombardements. C'est aussi le cas de *The Mist*, dont le suicide collectif par lequel le film se conclue constitue une scène d'une rare intensité dramatique et laisse place à un profond sentiment de désespoir. Il est important de rappeler que cette scène ne figure pas dans le livre de Stephen King, qui date de 1980. Elle a été inventée de toute pièce par le cinéaste Frank Darabont. Contrairement au film, l'histoire originale se termine de façon plus ambiguë et sur une certaine note d'espoir. Un internaute sur imdb.com (« Markmaj73 », 2007) affirme que la scène de suicide symbolise la façon dont l'Amérique pourrait s'autodétruire avec la peur. Il évoque cette célèbre citation du président Franklin D. Roosevelt : « the only thing we have to fear, is fear itself. »

De son côté, *No Country for Old Men* met en scène l'un des tueurs psychopathes les plus redoutables et singuliers depuis *Silence of the Lambs*. Sa dangerosité est comparée par le chasseur de prime Carson Wells à celle de la peste bubonique. Stéphane Delorme, dans *Les Cahiers du cinéma* (2008, p. 11), affirme qu'Anton Chigurh incarne le « salaud absolu ». Mellen, dans *Film Quarterly* (2008, p. 26), le compare au personnage de Kurtz dans *Heart of Darkness*. Elle ajoute qu'il symbolise le futur des États-Unis (p. 31). Le nom particulier du personnage le laisse aussi paraître comme étant d'origine étrangère. Personne dans le film ne réussit à l'arrêter et à mettre fin au carnage qu'il a entrepris. L'homme dispose de la vie de tous ceux qui se retrouvent dans sa mire. S'ils lui échappent, ce n'est pas grâce à leur force

ou leur courage, mais plutôt parce que le sort en a décidé ainsi. Sur *imdb.com*, un commentateur surnommé « Stuart141 » (2008) soutient que ce personnage est ni plus ni moins que l'incarnation de la Mort.

« Death kills the innocent as well as the guilty and has his own set of rules. When the witness to the high-rise killing asks, "Are you going to kill me?" Death answers, "It depends. Do you see me?" When the kids on the bicycles help him after the car accident he tells them, "You didn't see me." If you see Death, you die; if not, you may live. Chigurh seems to come and go at will and seems to know where Moss is without trying very hard. His rules are his rules and they seem arbitrary and random. He is referred to by the sheriff as a "ghost" and he seems to be able to go wherever he pleases. [...] Death is often portrayed as a hooded figure with a scythe; in this case he's a "hooded" figure with a cattle stun gun. »

Le film s'achève sur le meurtre le plus cruel. Alors qu'elle revient chez elle après avoir assisté aux funérailles de sa mère, la femme de Llewelyn, une pure innocente, se fait assassiner par Chigurh simplement parce que son époux a rejeté une entente que l'homme lui avait proposée. *No Country for Old Men* a un aspect apocalyptique, car il dépeint la violence comme un nouveau fléau qui va en grandissant. C'est la raison pour laquelle le shérif Ed Tom Bell décide de prendre sa retraite. Il se sent surpassé. Or, puisque l'histoire se déroule dans les années 80, le film suggère que l'apocalypse a lieu aujourd'hui même.

Le film *The Dark Knight* met en scène, lui aussi, un tueur psychopathe d'une rare virulence. Le Joker, dont l'interprétation par Heath Ledger lui a mérité un Oscar, s'autoproclame « agent de chaos ». Il prend plaisir à manipuler les gens et à semer la terreur dans Gotham City, détruisant notamment un hôpital. Il envoie une vidéo de style « Al-Qaida » à la chaîne de télévision locale dans lequel on le voit martyriser une innocente victime. En posant des bombes sur deux bateaux, il veut étudier les effets de la peur chez ses victimes. Alfred Pennyworth, le majordome de Batman, décrit ainsi la folie du personnage : « Some men aren't looking for anything logical, like money. They can't be bought, bullied, reasoned or negotiated with. Some men just want to watch the world burn. » Plus tard, le Joker confirmera ces dires en affirmant que son but n'est pas l'argent, mais plutôt de faire passer un message. Même si, à la fin, Batman réussit à le capturer et mettre fin à son carnage, les dégâts commis sont irréparables. Le Joker ne présente aucun signe laissant croire qu'il se sent vaincu. La mort de l'effraie pas. Pendant les quelques instants où Batman le laisse tomber

d'un édifice, avant de l'agripper avec une corde, il se met à crier de joie comme s'il s'agissait d'un jeu.

L'une des fins les plus mémorables et imprévisibles des dernières années est sans contredit celle de *There Will Be Blood*, dans laquelle le personnage de Daniel Plainview laisse évacuer toute la rage qu'il a accumulée durant sa vie. Daniel Day-Lewis est un acteur reconnu pour ses performances chargées d'intensité, qui découlent d'un conditionnement presque militaire. Ici, il se livre à un véritable exercice de folie. Les dialogues puisent dans le symbolisme religieux. D'abord, Plainview renie son fils adoptif en le traitant de « bastard from a basket », une métaphore renvoyant probablement à l'histoire de Moïse. Plus tard, après avoir bu d'un trait plusieurs décilitres de vodka, il ridiculise le prêtre Eli en lui promettant faussement de l'aider sous la condition qu'il se livre à un exercice d'auto-flagellation. La métaphore du *milkshake* qu'il emploie pour désigner le fait qu'il a vidé les réserves de pétrole sous les terres d'Eli, à son insu, est devenue si populaire que la citation se retrouve sur des chandails vendus sur le Web. Avant de défoncer le crâne d'Eli à coup de quille, Daniel Plainview crie être la 3^e Révélation⁶. Dans cette séquence finale, plusieurs des 10 commandements sont ainsi enfreints. Comme l'a fait remarquer un internaute sur *imdb.com*, c'est le diable qui l'emporte sur Dieu (« mindcat », 2008).

Finalement, l'atmosphère de *The Road* dans son ensemble est au désespoir le plus total. Les impacts de la dévastation entraînés par le cataclysme inconnu se font clairement sentir chez les personnages. Comme dans *The Mist*, le suicide est présenté comme étant la seule solution pour échapper à la misère. Le vieil homme que le père et le fils rencontrent sur leur route affirme que la mort représente un luxe dans les conditions actuelles. Sur *imdb.com*, « jcdugger » (2009) affirme que les films apocalyptiques typiques ne s'attardent habituellement pas aux conséquences morales des tragédies. *The Road* apporte ainsi une vision sombre, mais réaliste, de la désolation.

« One thing that post-apocalyptic movies tend to miss or leave untouched is the toll on the human mind and body. And that toll is on full display here. You feel the terrible hunger and pain, you feel the grime on everyone's skin and clothes, the depression, the never-ending

⁶ En anglais, « The Book of Revelations » est employé pour désigner « L'Apocalypse de Jean », dernier passage du *Nouveau Testament*.

cloudiness...and especially, you feel the loneliness. The memories of a time that once was and never will be again. »

Le pessimisme qui se reflète dans les œuvres de plusieurs cinéastes contemporains pourrait-elle être liée au sentiment de vulnérabilité engendré par les événements du 11 septembre? Dans *La Société américaine après le 11 septembre* (2002, p. 97), Sophie Body-Gendrot affirme qu'à la suite des attentats, les citoyens « seraient entrés dans un âge sombre » et que « les pulsions de mort qui sommeillent en chacun de nous se seraient réveillées. » Les images des gens qui se sont donnés la mort en se jetant des tours en feu ont probablement eu un impact puissant dans l'imaginaire collectif. Une scène de suicide collectif comme celle dans *The Mist* aurait-elle vu le jour autrement? Quel est ce message que l'on tente de faire passer, celui dont parle le Joker?

Ainsi, la façon dont le mal est dépeint dans les œuvres étudiées revêt des caractéristiques communes à divers égards qui pourraient témoigner de l'influence qu'a pu avoir le 11 septembre auprès des réalisateurs américains. Dans le prochain chapitre, nous allons examiner quels sont les impacts de la terreur au niveau de la représentation cinématographique de l'ordre social.

CHAPITRE VI

L'ORDRE SOCIAL

Les événements du 11 septembre ont eu un impact considérable au niveau de la politique américaine, de la sécurité publique et des différentes sphères sociales. Ils ont renforcé le sentiment de fierté nationale chez de nombreux citoyens. Ils ont donné lieu à une intensification des mesures de sécurité, notamment dans les aéroports et aux frontières. La signature du *Patriot Act* a donné aux agences de renseignement le droit de fouiller plus en détail la vie personnelle des citoyens, en scrutant notamment les appels téléphoniques et les activités sur le web. Le 11 septembre a coïncidé avec la montée au pouvoir du président George W. Bush. La façon dont celui-ci a réagi aux événements lui a permis d'obtenir un deuxième mandat en 2004. Appuyé par la majorité des Américains, le président s'est aussi attiré de nombreuses critiques, à la fois au sein de son pays et sur la scène internationale. Parmi ses principaux détracteurs, il y a le cinéaste et documentariste Michael Moore, qui a décidé de mener une croisière contre ses politiques, notamment en réalisant *Fahrenheit 9/11*. Ce documentaire paru en 2004 lui a valu la Palme d'Or au Festival de Cannes.

Dans la revue de la littérature que nous avons présentée au premier chapitre, il a été question du livre *Hollywood, le Pentagone et Washington* (2003) de Jean-Michel Valantin, dans lequel l'auteur soutient que la menace sert d'instrument idéologique dans le cinéma hollywoodien. En présentant des situations de danger, qui mettent en péril la sécurité des citoyens, tout en louangeant le travail des forces de l'ordre, certaines productions auraient comme effet d'accroître la sympathie du public envers l'État américain et les intérêts nationaux. Or, comme il en a été question dans le chapitre précédent, la terreur semble présenter des caractéristiques assez particulières dans les films étudiés. Comment, dans ces films, la terreur affecte-t-elle l'ordre social? Inversement, existe-t-il des faits sociaux qui contribuent à engendrer de la terreur ou nourrir la peur? Comment le gouvernement et les

forces de l'ordre interviennent-ils pour contrer les dangers? Quels liens pouvons-nous établir avec le contexte du 11 septembre? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre dans le présent chapitre.

6.1 Les forces de l'ordre

Un point qu'ont en commun plusieurs des films étudiés est de mettre en scène les figures de l'ordre que sont les policiers et l'armée. Dans ces œuvres, la terreur nécessite l'intervention des autorités. Le combat que celles-ci mènent contre le mal ne suit pas toujours la même dynamique. Certains films présentent tout de même des points en commun. Dans les prochaines lignes, nous décrirons et analyserons la représentation cinématographique des forces de l'ordre dans le but d'émettre des constats potentiellement significatifs et pouvant conduire à de nouvelles hypothèses.

6.1.1 L'armée en action

Quatre des films étudiés présentent des interventions effectuées par l'armée pour tenter d'assurer l'ordre et protéger les citoyens. C'est le cas de *Cloverfield*, *I am Legend*, *War of the Worlds* et *The Mist*. Le premier présente à diverses reprises des militaires lourdement armés faisant feu sur le monstre géant qui tente de détruire Manhattan. Les protagonistes arrivent souvent en contact avec des soldats alors qu'ils ne s'y attendent pas, le film ne laissant rien présager. Ces scènes font ainsi place à un étonnement et donnent l'impression au spectateur d'assister aux événements en temps réel. C'est ce qui survient durant la scène où, sortant du métro, les survivants aboutissent sans s'y attendre dans le centre de commandement militaire, où tous les intervenants s'activent à gérer la crise et où l'on voit des patients très malades sur des civières. La dernière scène de *Cloverfield* est ironique car, plutôt que d'avoir été sauvés par l'armée comme prévu, le jeune couple est tué indirectement par elle. Rappelons que l'hélicoptère militaire qui devait évacuer l'homme et la femme de l'île s'écrase et que les deux personnages, tentant de s'abriter sous un pont, meurent lorsque celui-ci s'écroule sous les bombardements. Le film se termine alors que l'on ignore si l'armée a réussi à venir à

bout des monstres. Une chose est certaine, le secteur de Central Park a été en grande partie rasé par les bombes.

Une situation semblable à celle-ci, où l'armée cause indirectement la mort de protagonistes, se produit dans *I am Legend*. Robert Neville, le héros du film, se remémore à diverses reprises la nuit au cours de laquelle l'île de Manhattan a été évacuée. Ces *flash-backs* qui font irruption dans l'histoire principale constituent, lorsqu'on les assemble, l'une des plus importantes scènes du film. On y voit Robert conduire sa femme et sa fille au port de Manhattan, là où l'évacuation a lieu. Des militaires contrôlent l'opération. Ils se servent d'un scanner optique pour identifier les personnes infectées par le virus, qui ne peuvent quitter l'île. Lorsque ses yeux sont examinés, l'épouse de Robert est déclarée infectée. Robert, qui rappelons-le est un virologue travaillant pour l'armée, réussit à exiger un deuxième test, qui s'avérera négatif cette fois. Son épouse et leur fille entrent ensuite dans un hélicoptère alors que Robert doit rester sur l'île. Peu de temps après que l'hélicoptère se soit envolé, des bombardements militaires détruisent le pont de Brooklyn et causent l'écrasement d'un appareil contre l'hélicoptère dans lequel se trouvent la mère et la fille, tuant les passagers.

Les scènes de défense sont encore plus nombreuses dans *War of the Worlds*. Tout au long de leurs déplacements, Ray Ferrier et ses deux enfants rencontrent des militaires qui combattent les martiens ou qui tentent de rescaper des victimes. Dans une de ces scènes, alors qu'ils se trouvent sur le bord de la route, les trois personnages voient passer une série de camions de l'armée. Robbie se met à leur faire signe de l'embarquer mais son père intervient et une querelle éclate entre les deux personnages. Une autre scène, qui se déroule à la noirceur, présente un important combat entre l'armée et les martiens sur le haut d'une colline. C'est à ce moment que Robbie décide de laisser son père et sa sœur pour aller rejoindre l'armée. Ray tente par tous les moyens de l'en dissuader mais le désir de Robbie de s'« enrôler » est plus fort que tout. Cette scène a manifestement un aspect patriotique. On peut y voir un message en faveur du service militaire et même de la guerre en Irak. Comme le fait remarquer Hoberman (2006, p. 30), *War of the Worlds* est sorti « en pleine poussée de terreur urbaine et de violence fratricide » dans ce pays. Après que Robbie ait rejoint les troupes au haut de la colline, une violente explosion survient. Un char d'assaut en flammes jaillit du chaos et manque de frapper Ray et sa fille. Dans *War of the Worlds*, c'est la nature

et non l'armée qui a raison des monstres. Les scènes de guerre servent principalement de divertissement. Si Ray et ses enfants survivent, ce n'est pas grâce à l'armée, mais bien à leur propre volonté.

Par ailleurs, nous avons mentionné dans le chapitre précédent que le personnage de Robbie doit composer une dissertation pour l'école portant sur la Guerre d'Algérie. Peut-être Spielberg a-t-il été influencé par le film *The Battle of Algiers* (1966) de Gillo Pontecorvo. Des journalistes ont rapporté que le Pentagone s'est servi de ce film pour préparer les soldats devant combattre en Irak. Pour l'armée, la projection de ce film avait pour but de mieux faire comprendre les dynamiques de guérilla urbaine et d'éviter les erreurs commises par les troupes françaises. Une projection spéciale a eu lieu le 27 août 2003 à l'auditorium du Pentagone en présence d'officiers d'état-major et de civils. Le film a aussi connu un regain de popularité aux États-Unis grâce à une nouvelle distribution (Smaïl, 2006).

De son côté, *The Mist* présente une image assez mystérieuse de l'armée. Lorsque le film débute, il apparaît que des militaires sont au courant du drame qui prend place progressivement. Mais le spectateur en sait très peu sur les circonstances. Parmi les occupants du supermarché se trouvent trois militaires. Deux d'entre eux se suicident lorsque la situation dégénère. C'est le troisième qui apprend aux clients que la Défense est responsable de la situation. Après son aveu, il se fait assassiner à coup de couteau par le groupe d'illuminés. *The Mist* emprunte ainsi le chemin de la théorie de la conspiration. Ce n'est pas la première fois qu'une œuvre fictive explore l'hypothèse que l'armée se livre à des expériences top-secret impliquant des martiens. On a qu'à penser à la populaire télésérie *X-Files*, où ce thème prédomine. Les événements du 11 septembre sont probablement aussi associés à des scénarios fantastiques. On connaît du moins les théories de complot qui ont vu le jour par après. Dans un autre temps, la toute dernière scène de *The Mist*, celle du suicide collectif, prend fin sur des images montrant le passage d'un convoi militaire et de soldats équipés de lance-flammes et de masques à oxygène. Le générique est précédé d'un plan de grand ensemble montrant la dévastation et le convoi qui passe.

En se référant à Valantin, peut-on dire que ces quatre films dépeignent l'armée sous un bon œil, qu'ils servent d'instrument visant à justifier les activités du Pentagone? Cela ne semble pas être le cas. Il est vrai que la défense apparaît dans chacun de ces films comme une

force nécessaire dans des situations extrêmes où la sécurité du public est menacée. Face à des attaques de monstres et des scénarios apocalyptiques, il va ainsi de soi que l'armée a un rôle important à jouer. Mais ce rôle, est-il bien joué? Pas tout à fait, si l'on tient compte des incidents qui auraient dû être évités, dont certains qui ont entraîné la mort de protagonistes, sans compter l'idée que l'armée puisse être impliquée dans des expériences douteuses mettant en danger le public. L'armée est principalement dépeinte comme une organisation qui a un travail à accomplir et qui l'accomplit de son mieux, la plupart du temps sans obtenir de grands résultats. Les quatre œuvres accompagnent certaines scènes militaires d'effets spéciaux que l'on devine très dispendieux et qui visent à susciter l'étonnement chez le spectateur. Somme toute, l'armée semble davantage être un instrument de divertissement qu'un prétexte à faire passer des messages idéologiques. La seule scène véritablement patriotique est celle de l'enrôlement du fils dans *War of the Worlds*.

6.1.2 Les policiers

Les forces policières ont toujours joué un rôle important au cinéma. Cela s'explique probablement par le fait que les films mettent souvent en scène des meurtres ou d'autres types de crimes, ces éléments contribuant à former l'intrigue. Parmi les films étudiés, *Batman Begins*, *The Dark Knight* et *No Country for Old Men* mettent tous en scène des policiers qui interviennent pour tenter d'arrêter les malfaiteurs qui sèment le chaos sur le territoire qu'ils ont comme mission de protéger.

Dans les deux films de Christopher Nolan, Gotham City est dépeinte comme une immense métropole où la corruption et la violence sévissent. La situation est critique à tel point qu'elle nécessite l'intervention d'un superhéros doté de pouvoirs quasi surnaturels. Dans *Batman Begins*, la mafia a pris le pouvoir sur la ville. Les rares policiers qui sont demeurés incorruptibles sont incapables de combattre le crime. C'est cette situation chaotique qui incite l'héritier millionnaire Bruce Wayne à entreprendre son pèlerinage de 7 ans à l'étranger et à suivre son entraînement au sein de la League of Shadows. Le sergent James Gordon, le policier avec lequel Batman décide de faire équipe lors de son retour à Gotham City, n'est pas dépeint comme un personnage particulièrement redoutable et indispensable

dans le film. Il aide Batman dans sa mission, mais ce n'est pas lui que l'on retrouve à l'avant plan dans les scènes d'action. C'est Batman. Mais cela est normal compte tenu du fait que *Batman Begins* est d'abord et avant tout un film de superhéros inspiré d'une bande dessinée fantastique.

Batman peut être vu comme étant lui-même un policier. Les objectifs qu'il se fixe sont les mêmes que ceux des autorités civiles. Comme la justice, il veut voir les plus grands criminels se retrouver derrière les barreaux. Ce qui diffère, ce sont ses méthodes peu orthodoxes. Ces méthodes sont toujours plus efficaces que celles de la vraie police. Dans *The Dark Knight*, Batman réussit à mettre au point un dispositif sophistiqué permettant de voir tous les recoins de Gotham City. Il se sert de tous les téléphones cellulaires de la ville pour former un sonar. Cet appareil servant à espionner les 30 millions d'habitants de Gotham City a suscité des comparaisons avec les mesures de surveillance accrues à la suite du 11 septembre. Tyree (2009, p. 32) affirme que :

« [...] *The Dark Knight* arrived freighted with political and social resonances. One can expect papers on Batman and the counter-terrorism policies of the second Bush administration to turn up at academic conferences that used to feature panels on Buffy and Harry Potter. »

Comme un vrai policier, Batman questionne les suspects qu'il appréhende afin d'obtenir des renseignements qui le guideront dans sa lutte contre le crime. Ses méthodes d'interrogation sont souvent brutales. Dans une scène du même film, Batman laisse tomber un homme du haut d'un balcon pour qu'il se casse les chevilles. Dans une autre scène, le personnage frappe violemment la tête du Joker contre une table. Peut-être Christopher Nolan a-t-il été influencé par la controverse entourant la torture de prisonniers à Guantanamo. Malgré tout, Batman demeure un justicier incorruptible, comme le dit lui-même le Joker lorsqu'il voit que le personnage refuse de le tuer. Toute son énergie est vouée au bien des citoyens. Il est même prêt à faire le compromis le plus imprévisible, celui de se faire passer pour un criminel, à la toute fin de l'histoire.

Il faut noter que, mis à part Batman, les figures de l'ordre dans ce film sont dépeintes comme étant relativement impuissantes. James Gordon est incapable de sauver la vie de Rachel Dawes. Les agents qui doivent surveiller le Joker après que celui-ci ait été arrêté se font jouer un tour par lui et meurent, tandis que le Joker s'enfuit. De son côté, le procureur

Harvey Dent, la deuxième figure autoritaire en importance dans le film, perd complètement la raison après avoir frôlé la mort et perdu sa conjointe.

The Dark Knight est une œuvre jugée par plusieurs comme hautement significative d'un point de vue social. Elle explore les thèmes du terrorisme et de l'héroïsme dans un contexte moderne. L'image du héros que le film présente se veut davantage réaliste que fantastique. Batman n'est pas dépeint comme un personnage parfait, invincible, complètement sûr de lui-même. C'est d'abord et avant tout un être humain. Un commentateur sur *imdb.com* affirme :

« That's what the *Dark Knight* is about. Heroism. What it truly means to be a hero and the consequences it brings. The hard choices that normal people can not make, and the results those choices bring. Dent, Gordon and Batman each face consequences for their courageous actions, some more severe than others. By the end of the film they're never the same.

.....

Christopher Nolan lets us see our own human emotions at their very lowest, and fully explains why we need heroes, because heroes give us hope and take our fears away. Hope is the movies key plot device and it's an emotion worth fighting for. » (« mgayles2005 », 2009)

Contrairement à *Batman Begins* et *The Dark Knight*, le film des frères Coen ne met en scène aucun personnage digne d'être qualifié de héros. Comme le dit à la blague Leo Braudy dans *Film Quarterly* (2008, p. 11), les seuls héros de *No Country for Old Men* sont les deux réalisateurs, de même que le seul héros du roman est son auteur. Nous assistons dans le film à l'incapacité totale de la police de mettre fin au carnage entrepris par un tueur en série. L'enquête que le shérif Ed Tom Bell entreprend à la suite des meurtres commis durant la transaction de drogue aboutit à certaines pistes, mais ne permet de prévenir aucun meurtre. Le policier arrive toujours trop tard sur les lieux du crime, alors que le mal est déjà fait. Abasourdi par les événements, il remet sa carrière et la société en question. Dans *Film Quarterly* (2008, p. 24-31), Joan Mellen affirme que le personnage est défait par un homme qui s'avère être un hybride, un grotesque mutant produit par les guerres des empires menées par les États-Unis. Le film présente selon elle un commentaire sur l'histoire et l'identité de l'Amérique, en faisant notamment référence à la guerre du Vietnam. Les États-Unis seraient dépeints comme un pays sur le point d'atteindre le fond du baril. Mellen souligne que, dans son livre, McCarthy pose la question suivante : « How come people don't feel like this country has got a lot to answer for? » *No Country for Old Men* va ainsi complètement à

l'encontre de l'idée d'une instrumentalisation de la terreur et des forces de l'ordre à des fins patriotiques. L'heure est plutôt aux remises en question et au défaitisme.

6.2 L'individualisme

Depuis longtemps, l'individualisme constitue l'une des valeurs sociales privilégiées par les Américains. Le capitalisme et le rêve américain reposent sur le principe du chacun pour soi. Plutôt que de miser sur l'égalité commune, sur la répartition des richesses, la philosophie sociale américaine encourage l'accomplissement individuel. Dans *La société américaine après le 11 septembre*, Sophie Body-Gendrot affirme que les événements du 11 septembre n'ont pas eu d'impact sur cette tendance.

Aussi est-ce, comme à l'accoutumée, vers le *self-help* et vers les solutions privées que se tournent les Américains quelques mois après le 11 septembre. Leur credo de toujours, c'est que l'adulte doit être capable de protéger lui-même et les siens et que, comme au temps de la Frontière, il doit prendre des risques pour aller de l'avant. Le système libéral n'a pas été conçu pour encourager l'intervention de l'État, il est par essence hostile à la loi qui interfère à mauvais escient avec le processus démocratique. Les Américains n'ont pas été formés pour tout attendre de l'État et, sur ce point, l'Atlantique sépare deux mondes. (p. 42)

Étrangement, dans presque tous les films étudiés, il semble existe des liens entre terreur et individualisme. Les situations terrifiantes conduisent plusieurs protagonistes à adopter des comportements centrés sur leurs propres intérêts. C'est le cas dans *War of the Worlds*, *The Road*, *Land of the Dead* et *Cloverfield*. Dans le premier, cela se voit par le désir de Ray Ferrier de protéger sa vie et celle de ses enfants avec ses propres moyens, en allant à contre-courant et en tentant de s'isoler. L'attitude du père n'est pas nécessairement égoïste – il tente dans une scène de convaincre l'armée de laisser plus de gens monter sur un bateau de sauvetage – mais elle reflète très bien le credo qu'évoque Body-Gendrot. Ray Ferrier préfère prendre des risques plutôt que de se laisser aider par les autorités. Suivre la foule est synonyme de danger.

Dans *The Road*, le père et le fils ont appris à se méfier des autres. Ils doivent éviter tout contact non nécessaire. Lorsqu'ils croisent un vieillard sans-abri, le premier réflexe du père est de l'ignorer. Cela se comprend compte tenu du contexte dans lequel se déroule l'histoire.

De son côté, *Land of the Dead* oppose deux personnages antipathiques dont l'égoïsme est égal à la dangerosité des zombies. D'un côté, il y a Kaufman, la tête dirigeante de la municipalité, un homme sans scrupules qui se vautre dans le luxe et démontre peu de préoccupation pour le sort de ses citoyens. Lorsque les zombies attaquent la ville, il tente de fuir en catimini plutôt que d'apporter de l'aide. De l'autre côté, il y a Cholo DeMora, l'employé de Kaufman qui, suite à son congédiement, est prêt à tuer des centaines de citoyens en commettant un acte de vengeance contre lui. Les citoyens fortunés demeurant dans la tour d'ivoire qu'est Fiddler's Green n'apparaissent pas, eux non plus, comme des personnages qui se préoccupent de justice sociale. Dans *Sight & Sound* (2005, p. 23), Hoberman soutient que *Land of the Dead* a prophétisé l'ouragan Katrina, survenu deux mois après la sortie du film. « Watching CNN, it was impossible not to appreciate Romero's warning that the fantasy of social cohesion is the first victim of catastrophe. » De la même façon que la population pauvre de la Nouvelle-Orléans, lourdement affectée par les inondations, n'a pas reçu l'aide nécessaire du gouvernement, les citoyens pauvres de *Land of the Dead* sont négligés. Sur *imdb.com*, les critiques sont nombreux à avoir souligné le fait que, comme dans ses films précédents, George Romero présente un commentaire sur la société américaine, dénonçant ici le capitalisme sauvage. Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre.

Contrairement à ces trois films, l'individualisme n'est pas un thème qui transparaît de façon particulière dans *Cloverfield*. Par contre, s'il y a une scène qu'il faut retenir, c'est celle où des citoyens profitent de la situation chaotique pour se ruer dans une boutique de matériel électronique et y voler des appareils dispendieux. Cette scène est brève, mais en dit long sur la nature profiteuse de l'humain dans les situations chaotiques. Le même scénario s'est produit lors du récent tremblement de terre à Haïti, où des citoyens se sont rués dans des commerces pour s'emparer de biens divers.

Une autre forme d'individualisme que l'on retrouve dans certaines des œuvres étudiées est ce qu'on pourrait appeler le « culte du héros solitaire ». On le retrouve bien sûr dans les deux Batman de Christopher Nolan, dont nous avons déjà abondamment parlé, mais aussi dans *I am Legend*. Dans le film de Francis Lawrence, l'avenir de la planète entière dépend d'un seul individu, le virologue Robert Neville. C'est grâce à sa découverte du remède miraculeux qui permettra de mettre fin aux mutations que son titre de légende prend vie.

Étant le seul citoyen de New York, Robert Neville jouit d'une liberté presque totale mais est aussi la proie d'une solitude douloureuse. Lorsque le film débute, tel un personnage des jeux vidéo *Gran Theft Auto*, il se promène à toute vitesse dans les rues de Manhattan à bord d'une voiture de luxe tout en chassant le chevreuil. Dans une autre scène, il joue au golf sur les ailes d'un avion, envoyant les balles n'importe où sans se préoccuper des dégâts qu'elles causent. Ces plaisirs matérialistes présentent un contraste avec l'anéantissement de la civilisation, tout en dépendant de lui pour exister. Ils seraient inimaginables dans une société saine, encore en vie. La liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres. Si l'autre est absent, tout est permis.

Dans la plupart des films étudiés, l'individualisme arrive après la terreur ou coïncide avec elle. Dans plusieurs cas, par exemple *The Road* et *I am Legend*, il s'agit d'une conséquence directe. Or, dans *No Country for Old Men* et *There Will Be Blood*, c'est le scénario contraire qui se produit. La terreur est non pas une cause directe de l'individualisme, mais une conséquence de celui-ci. Alors que Batman et Robert Neville sont des héros solitaires dont le travail est justifié par le mal qui se produit – sans le mal, leur travail serait inutile – Anton Chigurh, l'anti-héros de *No Country for Old Men*, est un tueur solitaire qui *cause* le mal. Tous les meurtres qu'il commet sont justifiés par son désir viscéral de s'emparer de la mallette remplie d'argent et par des principes philosophiques personnels, qui n'ont rien à voir avec la logique et encore moins l'éthique. De son côté, Llewelyn, l'homme qui se trouve en possession de la mallette, meurt des suites de son acharnement à vouloir la conserver. C'est ce même désir matérialiste qui cause la mort de son épouse. Chigurh tue celle-ci en expliquant que son mari a préféré garder la mallette plutôt que de suivre sa proposition, ce qui aurait laissé la vie de la femme sauve. Finalement, le chasseur de prime Carson Wells est tué pour avoir, lui-aussi, succombé à la tentation de la mallette.

Comme le fait remarquer un critique sur *imdb.com* (« gainestillinger », 2009), *No Country for Old Men* évoque le mythe de la liberté dans l'Ouest. Il en va de même de *There Will Be Blood*. Comme Chigurh, Daniel Plainview est un anti-héros qui se préoccupe uniquement de ses propres intérêts. Eugenio Renzi (2008, p. 13) décrit ainsi l'égoïsme du personnage :

Après avoir éliminé toute altérité, après avoir coupé tous ses liens - filiaux, fraternels, amicaux -, il est enfin libre, dans le sens où on peut l'être dans le néolibéralisme : il a fait du moi sa propre patrie.

De son côté, le personnage du prêtre évangéliste Eli Sunday n'est pas exactement dépeint comme un saint. Lui aussi a un côté mégalomane. L'image qui est dépeinte des États-Unis dans ce film est celle d'une société où la manipulation, l'escroquerie et l'agressivité sont des conditions nécessaires à la réussite.

6.3 Regards sur l'administration Bush

En plus de dépeindre l'individualisme et le Rêve américain sous un mauvais jour, *No Country for Old Men* et *There Will Be Blood* portent un regard critique sur l'état de l'Amérique à l'ère de la présidence de George W. Bush. Les péripéties du film des frères Coen se déroulent au Texas, l'état dont Bush était le gouverneur avant son arrivée à Washington. Les habitants du Texas ont la réputation d'être généralement conservateurs, très croyants et en faveur du 2^e Amendement, la loi qui stipule que chaque citoyen a le droit d'avoir un fusil pour se défendre. Le Texas est aussi l'un des états où la peine de mort est la plus pratiquée. Un nombre record de personnes y ont été exécutées durant les cinq ans où George W. Bush était gouverneur. Llewelyn, le personnage principal de *No Country for Old Men*, incarne l'image du texan typique : il aime les armes, porte un chapeau de cowboy, boit de la bière en cannette et s'exprime avec un accent prononcé. Le film s'attarde à décrire sa fuite et sa lutte pour survivre, qui mène tout droit au carnage. Ainsi, il y a un renversement complet de l'image du cowboy héroïque qui réussit à se protéger à l'aide de son fusil. De son côté, Chigurh échappe constamment aux autorités, donc à la peine de mort. Le film laisse envisager que s'il devait être exécuté, il réussirait à assassiner son bourreau et à s'enfuir une fois de plus. Delorme (2008, p. 10) analyse ainsi le portrait du Texas que présente le film:

Cette terre n'est pas celle du cinéma. Un film tourné au Texas n'est pas forcément un western. C'est d'abord un pays, l'Amérique, et nul doute que la Guerre en Irak, plus que le 11 septembre d'ailleurs, pousse à la table rase; c'est aussi le sol de la Genèse, le ver est dans le fruit.

La recherche et l'exploitation du pétrole occupent une place importante dans l'histoire de la civilisation américaine. Ce thème est toujours d'actualité. On a qu'à penser au

déversement de pétrole massif dans le Golfe du Mexique, l'une des plus graves catastrophes naturelles à avoir jamais frappé le pays. Pour revenir au 11 septembre, plusieurs ont reproché à l'administration Bush d'avoir déclaré la guerre à l'Irak dans le but de s'approprier de nouvelles réserves de pétrole. En soutenant à tort que l'Irak cachait des armes de destruction massive, l'administration Bush aurait voulu convaincre l'opinion publique de la nécessité d'envahir le pays dirigé par Saddam Hussein. Ce n'est probablement pas un hasard si *There Will Be Blood*, une œuvre qui pose un regard critique sur l'industrie pétrolière en la dépeignant comme manipulatrice et abusive, a été produit dans ce contexte politique. L'image du jet de pétrole en flammes rappelle d'ailleurs la Guerre du Golfe.

Dans un autre temps, la place qu'occupe l'évangélisme dans *There Will Be Blood* est aussi à souligner. La description de la rédemption que revendique le personnage de Daniel Plainview à la suite de ses erreurs évoque celle des nombreux *born again*, dont le président George W. Bush fait partie. Les *born again* sont des personnes à l'origine peu pratiquantes qui, du jour au lendemain, souvent après avoir connu des problèmes personnels, décident de « renaître » en écoutant la parole de Dieu. Il est connu que c'est après avoir éprouvé des problèmes avec sa consommation d'alcool que Bush est devenu très croyant, à un point tel que certaines de ses stratégies politiques puisaient dans la religion. *There Will Be Blood* associe la religion à l'illusion et au mensonge, en présentant le prédicateur Eli comme un faux prophète. Le film nous montre un *born again* qui s'écarte à nouveau du chemin et qui se transforme en être maléfique. Eugenio Renzi (2008, p. 13) va dans ce sens en disant :

Plusieurs l'ont déjà dit, *There Will Be Blood* serait un film de propagande. Un pamphlet conçu contre le milieu néoconservateur lié au pétrole. Avec les portraits du magnat Plainview et du prédicateur Eli, Anderson s'en prendrait à George W. Bush et à Dick Cheney. Le film a certes l'ambition, tout comme *No Country for Old Men*, de saisir les temps dans lesquels nous vivons. Mais de manière peut-être plus subtile qu'une satire anti-Bush. Anderson creuse le retour d'un langage biblique, arpente la renaissance de frontières de sang parmi les hommes, mesure le fond philosophique du néoconservatisme. Il n'y a pas vraiment d'opposition qualitative entre religion et capitalisme, entre la loi du sang du prédicateur Eli et celle du pétrole de Daniel Plainview. Il s'agit au mieux de deux religions. Au pire de deux obsessions, dont l'une, celle de Daniel, est simplement plus forte que l'autre. Plus forte parce que plus déterminée, et parce que plus radicale dans sa sécheresse sentimentale.

De façon encore plus prononcée que dans ce film, *The Mist* dépeint les croyants comme des êtres irrationnels et dangereux. En lisant les commentaires affichés à la page web du film sur *imdb.com*, il apparaît que de nombreux spectateurs ont été choqués par le personnage de

Mrs Carmody, interprété par Marcia Gay Harden, cette dame qui proclame l'arrivée de l'Apocalypse et qui réussit à endoctriner avec facilité une grande partie de la foule réfugiée dans le supermarché. Mrs Carmody réussit à faire croire au groupe que, pour palier à l'attaque de monstres, un enfant doit être sacrifié. L'internaute « Markmaj73 » (2007) voit dans *The Mist* une allégorie des temps modernes. Selon lui, le supermarché symbolise l'Amérique, les monstres représentent les terroristes, tandis que Mrs Carmody représente les fondamentalistes chrétiens. De son côté, le groupe de David évoque pour cet internaute l'élite libérale hollywoodienne. Ainsi, la lutte entre le groupe de croyants et le groupe de gens rationnels représenterait la lutte entre républicains et démocrates. Cet internaute avance l'idée que la scène au cours de laquelle Mrs Carmody tente de s'emparer du fils de David pour le sacrifier symbolise la mission des jeunes soldats qui se sont enrôlés dans le cadre de la guerre contre le terrorisme. Le thème de la religion et sa portée politique n'est pas le seul élément du film qui renvoie au contexte du 11 septembre.

Dans notre corpus de textes critiques, ce sont les commentaires ayant trait aux films *Land of the Dead* et *War of the Worlds* qui contiennent le plus d'allusions à l'administration Bush. Pour *Land of the Dead*, ces liens sont corroborés par George A. Romero lui-même. Les suppléments du DVD présentent des extraits d'entrevue avec le cinéaste. Dans l'un de ces extraits, Romero affirme notamment que le personnage de Kaufman est inspiré de Donald Rumsfeld, le controversé secrétaire à la Défense durant la présidence de Bush. Hoberman (*Sight & Sound*, 2005, p. 23) souligne l'emploi par le personnage d'une citation venant de cet homme de pouvoir : « we don't negotiate with terrorists. » Kaufman dit cela dans une scène en faisant référence au personnage de Cholo. Dans une autre scène, en exprimant sa colère à l'endroit de son ancien patron, qui l'a congédié, Cholo emploie une expression renvoyant directement à Al-Qaida : « he knows I'm gonna do a jihad on his ass! » Comme il en a été question plus tôt dans ce chapitre, *Land of the Dead* dénonce l'ultralibéralisme économique. Sachant que George W. Bush est un fervent partisan de cette doctrine et que les politiques républicaines favorisent davantage les riches que les pauvres, on peut voir dans le film un message visant à critiquer le gouvernement de l'époque.

Les films de Steven Spielberg parus depuis 2002 ont suscité plusieurs commentaires en lien avec les événements du 11 septembre et le contexte politique de l'époque. Mais les avis

divergent en ce qui a trait aux allégeances politiques du cinéaste. Spielberg, rappelons-le, est l'une des figures les plus puissantes et connues à Hollywood. Ses films ont ainsi un grand pouvoir idéologique. Certains avancent que *Minority Report*, *War of the Worlds* et *Munich* démontrent un soutien envers la lutte contre le terrorisme. D'autres affirment au contraire que ces œuvres remettent en question la stratégie guerrière de l'administration Bush. Difficile de trancher.

Hoberman (2006, p. 28-31) rapporte que Spielberg s'est déjà identifié publiquement à Bill Clinton et qu'il a agit en tant que consultant pour l'un des films de campagne de Kerry durant les élections de 2004. Ainsi, comme la plupart des personnalités à Hollywood, Spielberg serait d'allégeance démocrate. « Comme un plaisantin d'Hollywood l'a dit aux derniers Oscars, l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences est la seule branche du gouvernement que les démocrates puissent encore contrôler. » (p. 31) En même temps, plusieurs indices laissent croire que Spielberg n'est pas tout à fait contre les stratégies politiques du gouvernement républicain. Par exemple, avec *Munich*, le cinéaste semble vouloir rappeler l'importance de lutter contre les extrémistes islamiques et lancer un message en faveur de la protection d'Israël. En faisant réapparaître les deux tours jumelles dans la dernière scène, il semble vouloir associer Al-Qaida avec la cause palestinienne, mettant tous les terroristes arabes dans le même panier. Hoberman (2006, p. 30) affirme que Spielberg devait réaliser *Munich* avant *War of the Worlds* mais que, craignant que son « projet ne devienne la cible des terroristes islamistes, le film fut reporté. »

En ce qui a trait à *War of the Worlds*, Spielberg semble chercher à faire revivre le traumatisme du 11 septembre. Peut-être veut-il avec cela légitimer les interventions militaires en Afghanistan et en Irak. C'est du moins ce que Hoberman suggère (2005, p. 22) :

« This [*War of the Worlds*] went into production immediately after Bush's election; like the president, Spielberg sought to invoke the trauma that precipitated America's current war and, not coincidentally, scare the bejeezus out of the US public. »

La scène hautement patriotique dans laquelle le fils décide de rejoindre l'armée permet d'appuyer cette hypothèse.

Parmi les 10 films étudiés, aucun ne porte directement sur la politique et la société. C'est en observant attentivement des indices tels les situations que ces films mettent de l'avant, les actions des personnages et leurs conséquences, tout en ayant accès aux opinions de critiques, que l'on a pu repérer des apparences de messages idéologiques se rapportant à l'ordre social. Que pensent réellement les cinéastes, que veulent-ils réellement nous dire? La réponse exacte est souvent difficile à trouver. Les réalisateurs et auteurs eux-mêmes peuvent ne pas être pleinement conscients des opinions qui peuvent transparaître dans leurs œuvres. La question n'est pas de savoir qu'est-ce que le réalisateur a voulu dire, mais plutôt quelle interprétation peut-on faire avec les données dont on dispose.

Ainsi, des tendances sociales et politiques ainsi que certaines valeurs propres aux Américains se reflètent de façon marquée dans l'ensemble des œuvres étudiées. Dans certains cas, elles sont dépeintes sous un bon jour, ou du moins de façon neutre, mais dans d'autres cas, elles sont remises en question et lourdement critiquées. Puisque la plupart des films étudiés se déroulent en ville, dans le prochain chapitre, nous examinerons comment la terreur s'inscrit dans l'environnement urbain.

CHAPITRE VII

URBANISME

L'une des horreurs qui frappent le plus l'esprit avec les événements du 11 septembre, c'est cette image de destruction colossale en territoire urbain. Les attentats terroristes de New York visaient les deux plus hauts gratte-ciel de la ville, situés en plein centre-ville, dans le quartier des affaires. Jamais auparavant une tragédie d'une envergure semblable s'était produite dans une grande ville américaine. En tout, le nombre de victimes à New York s'élève à 2752 morts (Hirschhorn, 2003). En comptant le nombre de victimes dans l'attentat contre le Pentagone à Washington et dans l'écrasement de l'avion en Pennsylvanie, ce chiffre frôle les 3000 morts (National Commission on Terrorist Attacks, 2004, p. 311). La deuxième tragédie du genre en importance fut l'attentat à la bombe commis à Oklahoma City en 1995, qui se solda par 168 morts (Payne, 2010). Du jour au lendemain, pour des millions de citoyens, les espaces et lieux publics devinrent synonymes de danger. C'est ce que visaient les terroristes. À la fin de l'été 2002, 70% des New Yorkais s'attendaient à de nouvelles attaques terroristes (Body-Gendrot, 2002, p. 76). Vivre dans une grande ville sans jamais se retrouver dans des lieux potentiellement à risque est impossible pour la plupart, à moins de rester isolé chez soi. Ainsi plusieurs Américains ont dû apprendre à vivre avec ce sentiment de peur chronique.

Comment ce sentiment d'insécurité lié à la vie en milieu urbain se reflète-t-il au cinéma? C'est la question à laquelle nous allons tenter de répondre dans le présent chapitre. L'écrivain et dramaturge Edmond White a ainsi prophétisé l'arrivée d'une nouvelle vision de la cité au cinéma:

Ce qui restera une fois l'onde de choc passée [le 11 septembre], sera la différence de regard que nous portons sur l'orgueil des villes, du gigantisme des gratte-ciel qui seront regardés comme des pièges mortels. Cela créera une nouvelle poésie des villes, sans doute beaucoup plus sombre qu'auparavant. (Body-Gendrot, 2002, p. 37)

Tous les films faisant partie de notre corpus, à l'exception de *There Will Be Blood*, présentent des scènes se déroulant en ville. Dans plusieurs de ces œuvres, la majeure partie de l'intrigue se déroule en milieu urbain. Dans tous les cas, la cité se transforme en un lieu menaçant, où personne n'est à l'abri. Il est vrai que ce n'est pas une nouveauté au cinéma de se servir de la ville comme lieu de danger, en y présentant des situations rocambolesques. On a qu'à penser à des films comme *Die Hard With a Vengeance* et *Speed*, réalisés avant le 11 septembre et mettant en scène des terroristes urbains. Par contre, les films que nous avons choisis d'étudier présentent des particularités significatives que ces anciens films n'ont peut-être pas.

7.1 Les villes

Parmi les films étudiés, deux présentent une histoire se déroulant exclusivement à New York, plus précisément à Manhattan. Il s'agit bien sûr de *Cloverfield* et *I Am Legend*. Dans le premier, le centre-ville se trouve en état de siège en raison de l'attaque d'un monstre géant. Dans le deuxième, la ville au complet est désertée. Un seul citoyen y vit encore, le personnage de Robert Neville. Par contre, des créatures mutantes se cachent dans les recoins les plus sombres de la ville. Dans le livre original de Richard Matheson, l'histoire se déroule à Los Angeles plutôt qu'à New York. Ainsi le choix des lieux pour le film de Francis Lawrence date d'après le 11 septembre. La perception du film serait probablement tout autre si l'histoire se déroulait ailleurs. De leur côté, les péripéties de *War of the Worlds* se déroulent à plusieurs endroits. Elles débutent à Bayonne, une ville du New Jersey située tout près de New York, pour se poursuivre à Boston et ensuite dans des lieux moins urbanisés. C'est finalement à Boston que l'histoire se conclue.

La ville de Gotham City, lieu où se déroulent principalement les péripéties de *Batman Begins* et *The Dark Knight*, est une cité fictive qui a suscité plusieurs comparaisons avec New York et Chicago. Mais depuis la création de la bande dessinée originale, c'est surtout à New York qu'elle a été associée. Tyree (2009, p. 32) rapporte que, dans *The Dark Knight*, la scène de la tentative d'assassinat à l'endroit du maire a été tournée tout près de l'ancien site où se trouvait le World Trade Center. Selon lui, les images de la parade de policiers dans le film

sont très similaires à celles des cérémonies annuelles marquant l'anniversaire du 11 septembre.

Les films *The Mist*, *The Road* et *Land of the Dead* se déroulent dans des lieux qui ne sont pas clairement précisés. La localité du premier est en quelque sorte un générique de toutes les petites villes américaines. L'épais brouillard qui s'installe fait en sorte que l'extérieur du supermarché est invisible, ce qui force le spectateur à s'imaginer les décors, amplifie l'effet de claustrophobie et donne l'impression que le drame pourrait survenir n'importe où. De son côté, *The Road* ne présente pas de scènes se déroulant dans des villes identifiables, les ravages causés par le cataclysme inconnu ayant considérablement modifié le paysage. Le père et le fils parcourent les États-Unis dans la désolation la plus totale. L'équipe de tournage s'est rendue sur des lieux de désastres réels aux États-Unis pour filmer certains décors. Des scènes ont été tournées sur le Mont St-Helens, dans l'état de Washington, ainsi que dans des sections de la Nouvelle-Orléans jamais reconstruites depuis l'ouragan Katrina (Bowles, 2008). Bien que, dans *Land of the Dead*, en aucun temps le nom de la ville où les humains se barricadent n'est mentionné, il apparaît évident, lorsque l'on compare les plans de grand ensemble de la ville avec des photos de Pittsburgh, que c'est bien dans cette ville de Pennsylvanie que le film a été tourné. Pittsburgh est en fait la ville préférée de George A. Romero et la plupart de ses films y ont été tournés. Toronto a aussi servi de lieu de tournage pour *Land of the Dead* (imdb.com).

Finalement, l'histoire de *No Country for Old Men* se déroule dans diverses petites localités du Texas, près de la frontière mexicaine. Certaines scènes ont été tournées dans le désert. Les frères Coen ont voulu montrer des décors typiques du Far West, de l'Amérique profonde, qui renvoient davantage aux anciens films de cowboy qu'aux thrillers des grandes villes modernes.

7.2 Les infrastructures et lieux publics

Ce qui contribue en grande partie à la particularité d'une ville, ce sont ses édifices et leur architecture, sa densité de population, son aménagement urbain et sa géographie. New

York est connue pour ses gratte-ciel, San Francisco pour ses côtes et son fameux Golden Gate, Houston pour ses autoroutes. Les infrastructures et lieux publics occupent ainsi une place importante. Les cinéastes ont compris que pour bien faire profiter le spectateur d'une ville, ils doivent mettre en évidence ces particularités et présenter des scènes dans les principaux points névralgiques.

À la suite des événements du 11 septembre, la statue de la Liberté à New York a été fermée au public. Ce n'est qu'en 2009 que les visiteurs ont pu à nouveau se rendre dans la partie haute du monument, c'est-à-dire la fameuse couronne. L'équipe de réalisation de *Cloverfield* a décidé d'exploiter cette peur associée à l'une des principales attractions touristiques de New York en coupant la tête de la statue de la Liberté. L'une des scènes les plus frappantes du film nous montre l'objet volumineux jaillissant de nulle part tel une comète, endommageant sur son passage des édifices et atterrissant en pleine rue, sous le regard effaré des citoyens. *Cloverfield* n'est pas le premier film à montrer la destruction de cet emblème new yorkais. On a qu'à penser à *Planet of the Apes* et *Escape From New York*, deux films qui datent de bien avant le 11 septembre. Par contre, *Cloverfield* a été réalisé dans un contexte particulier, celui de l'après-11 septembre. Dans une autre scène, les protagonistes tentent de fuir l'île de Manhattan en passant par le Brooklyn Bridge, le même pont qui avait servi à évacuer les citoyens affolés se trouvant dans le sud de Manhattan le jour des attentats. Or, dans le film, ce célèbre pont est détruit et les protagonistes sont forcés de retourner sur l'île.

La séquence dans laquelle les personnages principaux tentent d'aller secourir la jeune femme qui est restée prisonnière d'un gratte-ciel à moitié effondré est tout aussi significative. Les protagonistes doivent monter à pied les escaliers de secours et grimpent ainsi des dizaines d'étages. Les prises de vue à l'intérieur de l'édifice sont presque surréalistes. Elles nous montrent des planchers en diagonale, des murs effondrés, dont l'absence permet de voir les autres gratte-ciel alentour, ainsi que des meubles qui sont devenus des pièges. Elles renvoient aux images absentes, mais que l'on peut fort bien s'imaginer, des étages détruits du World Trade Center et du chaos qui devait régner à l'intérieur des tours avant qu'elles ne s'effondrent.

Un témoin qui se trouvait près des tours le jour des attentats à New York et qui avait en main une caméra digitale a filmé l'énorme nuage de poussière qu'a engendré l'écroulement des édifices. Il a littéralement été engouffré, mais a survécu miraculeusement. Une scène très similaire se produit dans *Cloverfield*. Les protagonistes se cachent dans un commerce lorsqu'un édifice s'effondre, causant un important nuage de poussière grise qui se propage dans les rues du quartier.

War of the Worlds a aussi son lot de scènes impliquant la destruction d'infrastructures et d'édifices publics. Bien que plutôt brève, l'une des images les plus significatives est celle de la destruction du pont de Bayonne. La cour extérieure de la maison du personnage de Ray Ferrier donne directement sur cette infrastructure reliant la ville de Bayonne à Staten Island, l'un des cinq arrondissements de New York. Depuis les événements du 11 septembre, ce pont est éclairé chaque soir avec les couleurs patriotiques américaines que sont le rouge, le blanc et le bleu. Comme nous l'apprend le site web de la municipalité, il s'agit d'une initiative entreprise par une jeune fille de huit ans avec l'assistance d'un conseiller municipal durant l'été de 2002 (www.bayonnenewjersey.info/). Selon Jeffrey Melnick (2009, p. 89), le film de Spielberg associe l'élévation au danger.

Comme *Cloverfield*, *I am Legend* met en scène la destruction du pont de Brooklyn. On voit l'infrastructure être détruite dans la séquence du rêve de Robert Neville, dont le tournage a nécessité un budget record. La scène de l'évacuation par l'armée de l'île de Manhattan, dans laquelle l'incident survient, est la plus coûteuse de toute l'histoire du cinéma à avoir été filmée à New York. Le site *imdb.com* rapporte que :

« The scenes at the Brooklyn Bridge involved over 1000 extras and various military vehicles and aircraft.
.....

The studio spent an estimated \$5 million for a six-night shoot in New York City involving the Brooklyn Bridge. To film in this location, the producers needed the approval of as many as 14 government agencies. The shooting required a crew of 250, plus 1,000 extras, including 160 National Guard troops in full combat gear. »

Ailleurs dans le film, les bases terrestres et les piliers du pont qui se trouvent près du rivage sont toujours présents, tandis que la route qui va au-dessus de l'eau a complètement

disparu. Par ailleurs, à deux reprises dans le film, Robert Neville emploie l'expression « this is Ground Zero » pour signifier le fait que c'est à Manhattan que les problèmes ont débuté.

Dans un autre temps, on retrouve plusieurs plans de rues et de gratte-ciel filmés par hélicoptère dans *The Dark Knight*. Encore plus que dans *War of the Worlds*, la verticalité est ici synonyme de danger. Plusieurs scènes d'action se déroulent à l'intérieur ou sur le toit de gratte-ciel. Le poster du film, dans lequel on voit en arrière plan un édifice dont les étages supérieurs sont en flammes - en forme de chauve-souris - ressemble étrangement aux images du World-Trade Center après l'impact des avions (voir fig. 7.1 plus bas). Plusieurs internautes ont fait part de cette similarité sur des forums de discussion. Comme il en a été question plus tôt, le terrorisme est un thème important dans le film. Outre le plan du Joker de faire exploser deux navires remplis de passagers, qui heureusement sera contrecarré, la scène de terrorisme la plus importante est celle de l'explosion du grand hôpital de Gotham City, où

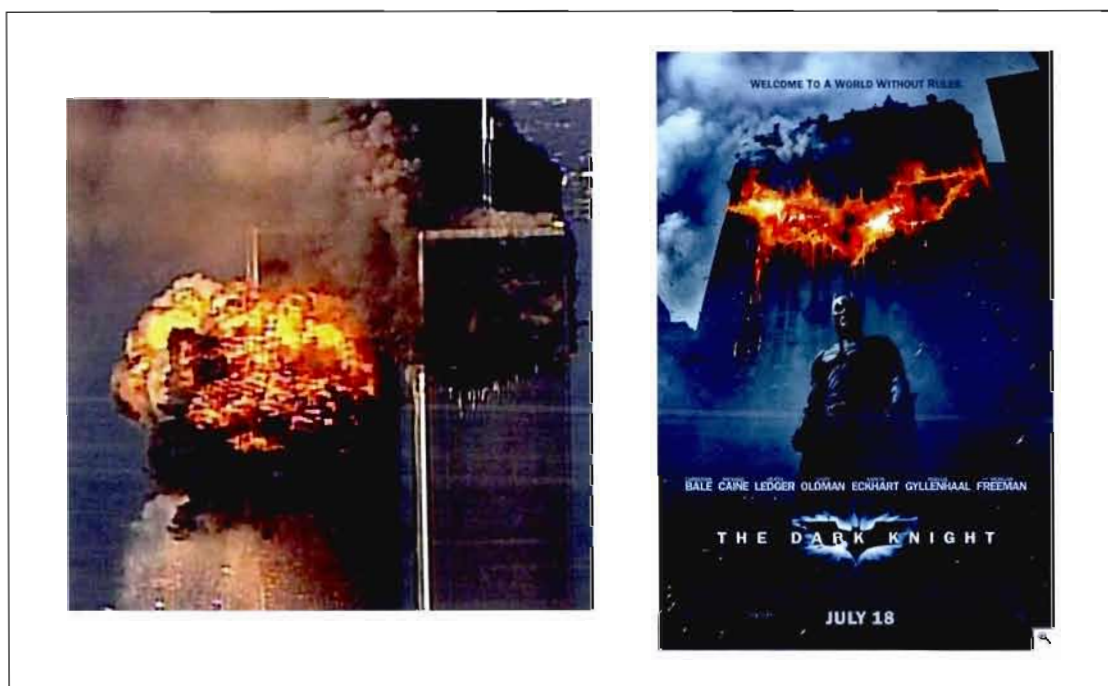


Figure 7.1 Comparaison de l'image du World Trade Center en flammes au poster du film *The Dark Knight* (images tirées de Ashford, 2009 et Björn, 2008)

Harvey Dent reposait. Les ruines du complexe, qui nous sont montrées plus tard, rappellent les images de l'édifice fédéral détruit lors de l'attentat à la bombe de Oklahoma City ainsi que celles de Ground Zero à New York.

Le terrorisme de *Batman Begins* prend une autre forme. Ici, il est question de répandre une puissante drogue aux effets hallucinogènes via le réseau d'aqueducs de Gotham City, afin de créer, littéralement, une psychose collective. Cette opération orchestrée par la League of Shadows et un jeune psychiatre spécialiste de la folie est en partie mise à exécution, donnant lieu à un chaos civil. Plusieurs citoyens se mettent à avoir des visions effrayantes et sont pris de panique. Ainsi, une infrastructure civile dont tous les citoyens dépendent se transforme en arme de destruction massive. Dans un autre temps, selon Emmanuel Burdeau (2005, p. 34), le plan qui évoque le plus le 11 septembre dans ce film est « le post-scriptum au milieu des ruines encore fumantes du Manoir Wayne, et la promesse solennelle d'en reconstruire l'édifice – non sans en consolider les fondations. » Rappelons que le manoir dans lequel demeure Bruce Wayne/Batman est détruit dans un incendie perpétré par la League of Shadows. Finalement, comme dans *The Dark Knight*, plusieurs scènes d'action, où les risques sont importants, impliquent des gratte-ciel.

Parlant de gratte-ciel, c'est par la tour du Fiddler's Green, l'édifice le plus haut de la ville fortifiée, qui devient illuminé le soir, que les zombies sont attirés dans *Land of the Dead*. Ayant réussi à traverser à la nage le cours d'eau qui sépare leur monde de celui des humains, ils sèment la terreur dans l'édifice luxueux où vivent les citoyens les plus fortunés, tuant de façon particulièrement grotesque tous ceux qui se trouvent sur leur passage. Des résidents se font manger vivant, des membres sont sectionnés, un zombie arrache un anneau du nombril d'une femme. Plus tôt, le rebelle Cholo voulait faire exploser la tour avec des missiles lancés à distance. Comme le World Trade Center, symbole de la puissance économique des États-Unis, représentait la cible parfaite pour les terroristes d'Al-Qaida, cette tour représente l'idée d'un rêve social qui doit connaître sa fin.

Dans *The Mist*, le supermarché qui sert de lieu de refuge aux citoyens, pris de panique par l'arrivée du mystérieux brouillard et la présence de monstres, s'avèrera à la fin être plus dangereux que l'extérieur, en raison de l'attitude de plus en plus inquiétante du groupe d'illuminés. Comme dans *Cloverfield*, la façon dont Frank Darabont fait apparaître ce

brouillard suffocant, qui vient effacer complètement le paysage extérieur et qui s'incruste dans tous les recoins, a peut-être été inspiré par les images du nuage de poussière gigantesque qui a suivi l'effondrement des tours jumelles.

Dans un autre temps, bien que l'histoire de *No Country for Old Men* ne présente pas autant de rebondissements se déroulant dans des lieux publics remplis de citoyens affolés que les autres films, il y a une scène qui suscite un commentaire intéressant de la part de Hervé Aubron, dans un article des *Cahiers du cinéma* (2007b, p. 78). Il affirme que la séquence dans laquelle Llewelyn analyse la configuration du motel, où il tente de se cacher, renvoie à d'anciens films d'action célèbres dans lesquels les espaces cloisonnés servaient de lieu d'intrigue.

Dans *No Country*, le cow-boy cartographie le réseau d'aération du motel, où il finit par ramper. Cette figure classique apparaît disproportionnée dans l'édifice branlant et de plain-pied, *horizontal*. Elle évoque plutôt les films de réseaux des années 1990, qui modélisaient l'Amérique sous la forme d'un grand circuit imprimé, d'un building vertical : l'immeuble de *Piège de cristal*, le siège de la CIA dans *Mission : Impossible*. Travestissant un motel en gratte-ciel ou en Pentagone, *No Country* ne prône plus la dilatation, ne rivalise plus avec le monde : il en compresse le réseau dans une chambre pouilleuse.

Dans ce film, les frères Coen misent beaucoup sur les questions de logistique. Chaque geste que pose un personnage doit avoir sa raison et est souvent méticuleusement planifié. Cette scène est un très bon exemple du style qu'ont adopté les cinéastes. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

7.3 Le transport

L'élément qui a le plus contribué au caractère surréaliste des événements du 11 septembre fut la transformation d'un moyen de transport public en arme de destruction massive. Le fait que des gens ont consacré des centaines d'heures à apprendre à piloter des avions uniquement dans le but de se servir de ce type d'appareils comme missiles, sachant qu'ils allaient mourir en même temps, dépasse l'entendement et en dit long sur la folie des terroristes. Cela a grandement frappé l'imaginaire collectif, ce qui explique l'arrivée d'une nouvelle vague de phobie liée aux voyages en avion.

Un point que partagent plusieurs des films étudiés est de présenter des scènes dans lesquelles des moyens de transport se transforment en objets dangereux. Il est difficile d'établir si, depuis le 11 septembre, il existe un plus grand nombre de films présentant des situations de terreur liées au transport. Depuis l'âge d'or du cinéma, de nombreux thrillers, comme *Runaway Train* et *Duel*, ont associé le transport au danger. Cinématographiquement parlant, les scènes d'action impliquant des moyens de transport offrent un spectacle hautement divertissant pour le spectateur et contribuent au suspense. Par contre, ce qu'il y a d'intéressant avec les films analysés, c'est la façon dont surviennent les événements. Bien souvent, ces derniers arrivent de façon complètement inattendue et sont d'une très brève durée. Ces scènes contribuent davantage à créer un effet de choc instantané qu'à tenir en haleine.

War of the Worlds présente deux scènes de ce type. La première est celle où Ray Ferrier, qui a passé la nuit avec ses enfants caché dans la demeure de son ex-conjointe, sort du sous-sol pour se rendre compte que la moitié de la maison a été démolie. Lorsqu'il se rend à l'extérieur, il constate qu'un gigantesque avion commercial s'est écrasé sur le terrain de la résidence. Dans *Sight & Sound*, Kim Newman (2005, p. 84) affirme que cette image démontre bien l'influence du 11 septembre qui transparaît dans le film de Spielberg. L'autre scène brève et inattendue est celle où les personnages s'apprêtent à traverser une voie ferrée lorsque la barrière de sécurité s'abaisse automatiquement, laissant apparaître un train en feu qui continue à rouler à toute vitesse malgré la mort du conducteur et des passagers que l'on s'imagine. Les plans, qui ont été filmés le soir, donnent l'impression que le train surgit de l'enfer.

Batman Begins présente aussi une scène impliquant un train hors de contrôle, celle à la fin où Batman et Henri Ducard se font la lutte dans un wagon de métro aérien qui fonce tout droit et à vive allure vers le gratte-ciel de la Wayne Enterprise. L'impact est évité de justesse lorsque les rails s'effondrent. Par ailleurs, les scènes de poursuite en voiture occupent une place importante dans tous les films de Batman, question de mettre à profit la puissance de la Batmobile, un véhicule dont la sophistication s'accroît de franchise en franchise. Elles se font particulièrement remarquer dans *The Dark Knight* et s'accompagnent toujours d'accidents

impliquant d'autres véhicules, comme le note un internaute sur *imdb.com* (Robert J. Maxwell, 2010):

« The experience, the viewing of this, as much of it as I could stand, was exhausting. You have never seen so many vehicles, large and small, racing through the gloomy and deserted urban streets. And every one of them seems to crash and turn into an exploding fireball emitting shards of glass and flaps of unidentifiable metal. »

Dans l'une de ces scènes, un hélicoptère volant à très basse altitude entre les gratte-ciel se met à virevolter et s'écrase dans la rue. Les hélicoptères en folie constituent-ils une nouvelle tendance au cinéma? Rappelons que des scènes presque semblables se produisent dans *I am Legend* et *Cloverfield*. Dans tous les cas, les appareils se transforment en tombes volantes.

Dans une autre perspective, *Cloverfield* dépeint le métro de New York comme un endroit sinistre. Lorsque les protagonistes s'aventurent dans le tunnel devant les mener vers l'appartement de leur amie, Hud tente maladroitement de briser le silence en rappelant à ses amis une série d'incidents impliquant un fou qui s'amusait à mettre le feu à des sans-abri : « do you guys remember a couple of years ago when that guy was lighting homeless people on fire in the subways? [...]I just can't stop thinking how scary it'd be if a flaming homeless guy came running...» Quelques instants après, ils font face à une situation bien pire, alors que le tunnel est envahi de créatures assoiffées de sang. Ainsi, le réseau de transport souterrain qu'empruntent chaque jour, en situation normale, des millions d'utilisateurs, se transforme en catacombes. Les infrastructures souterraines de New York semblent par ailleurs exercer une certaine fascination auprès du public. Par exemple, la populaire série de films *Teenage Mutant Ninja Turtles* mettait en scène des tortues géantes vivant dans les égouts de la ville. Et tous ont entendu parler de cette légende urbaine voulant que des alligators vivent dans ces mêmes lieux. Ce phénomène pourrait s'expliquer par le fait que ce type de structures cachées représente l'inconnu, ce qui leur confère un caractère mystérieux.

Ainsi, pour conclure, la plupart des films étudiés mettent en scène des événements à caractère terrifiant qui impliquent des infrastructures publiques. Plusieurs mettent aussi en scène des moyens de transport collectifs ou aériens qui deviennent dangereux. Dans certains cas, ces éléments semblent clairement évoquer le 11 septembre. Dans le prochain chapitre,

nous allons examiner quels types de procédés cinématographiques sont mis de l'avant par les cinéastes pour représenter la terreur.

CHAPITRE VIII

PROCÉDÉS CINÉMATOGRAPHIQUES

Le traitement médiatique qui a été privilégié durant et à la suite des événements du 11 septembre a consisté en majeure partie à montrer sans arrêt, souvent en boucle, les nombreuses images d'horreur et de chaos. L'heure était à la monstration plutôt qu'à l'explication. Les téléspectateurs ont pu vivre les événements comme s'ils y étaient. Ce n'est que plus tard que les médias ont commencé à s'intéresser aux causes. Jean-Baptiste Thoret (2010, p. 47) affirme que le cinéma hollywoodien post-11 septembre semble refléter ce phénomène:

Contrairement à l'assassinat de JFK, qui avait lui aussi profondément marqué le cinéma américain post-1963, le 11 Septembre suscite moins un désir de compréhension (les théories du complot n'ont guère intéressé Hollywood) qu'un besoin de ressentir ce qui s'est passé, de rejouer la chute des tours et d'un monde à partir de ce qui aura caractérisé les images : leur prolifération et leur privatisation. Le cinéma post-JFK fut un cinéma de l'enquête puis de l'explication (même déceptive). Le cinéma d'action post-11 septembre ressemble pour l'heure à un cinéma de l'épreuve.

Jean-Philippe Tessé va dans le même sens en disant que, depuis le 11 septembre, il « est probable que les blockbusters vont s'attacher désormais à faire ressentir affectivement la catastrophe, plus que simplement la montrer. » (2008, p. 39) Les deux auteurs semblent avoir pleinement raison lorsque l'on compare les films étudiés. Dans plusieurs de ces œuvres, l'important est de donner l'impression au spectateur qu'il se trouve sur les lieux-mêmes de l'action et qu'il participe activement à l'histoire, tout en montrant les réactions subites des protagonistes face à la terreur et comment ils tentent de sauver leur peau. L'important est de montrer ce qui se passe au moment présent, sans que l'on se préoccupe des situations causales, des intentions premières, ni des impacts ultérieurs. Dans *Film and Television after 9/11* (2004, p. 127-128), Ina Rae Hark a noté une tendance similaire dans la populaire

télé-série 24, qui s'est révélée très novatrice en raison du fait qu'elle présente les péripéties en temps réel, en respectant rigoureusement l'unité de temps :

« Rather than construct a false ideological narrative, as Woolf accuses the U.S. media of doing in regard to al Qaeda, the series takes the step of reducing the plot to a tale of shattered, dysfunctional families linked through politics, replacing ideology with the "human interest" that network television coverage of 9/11 was simultaneously privileging over any foreign policy analysis of why the terror attacks occurred. »

Dans ce chapitre, nous analyserons quels sont les procédés cinématographiques employés par les réalisateurs pour construire leurs films et en quoi ils sont significatifs. Il sera principalement question du traitement esthétique de l'image et de l'espace, c'est-à-dire des diverses techniques de filmage qui sont préconisées par les cinéastes pour représenter la terreur et ses impacts, ainsi que des effets spéciaux qui sont mis de l'avant.

8.1 Points de vue subjectifs

Les trois films d'invasion de monstres que sont *Cloverfield*, *War of the Worlds* et *The Mist* ont comme particularité de présenter la terreur d'un point de vue subjectif, en montrant comment les événements sont perçus par les assiégés. C'est dans le film de Matt Reeves que cette tendance est la plus marquée. *Cloverfield* est présenté comme s'il avait été filmé en entier à l'aide d'une caméra digitale portable tenue par l'un des personnages, avec tous les soubresauts nerveux et cadrages spontanés que cela implique. Plusieurs ont comparé le style du film à celui de *Blair Witch Project*, un drame d'horreur célèbre paru en 1999, réalisé avec un budget minuscule, dans lequel trois jeunes adultes se filment alors qu'ils partent en excursion dans une forêt hantée. Il y a une scène dans *Cloverfield* qui est clairement inspirée de ce film, celle à la toute fin où les survivants de l'écrasement d'hélicoptère se cachent sous le pont et racontent leur situation désespérée en faisant face à la caméra. Elle évoque la scène célèbre de *Blair Witch Project* où la jeune femme se filme en pleurant, disant que ses deux amis sont disparus.

Dans *Cloverfield*, les scènes d'action et de destruction surviennent toujours sans que l'on s'y attende, alors que les personnages discutent, ont l'esprit ailleurs ou marchent, ce qui contribue grandement au réalisme et à l'effet de terreur. Le monstre qui attaque la ville n'est

jamais présenté au complet. À diverses reprises, la caméra nous laisse entrevoir une partie de son corps, de façon brève et nerveuse, et selon divers angles qui dépendent de la position des personnages. Le spectateur en sait toujours autant que les protagonistes. Cela a dérangé certains internautes. Par ailleurs, il y a une absence complète de trame sonore extradiégétique, de musique qui accompagne l'histoire. Tous les sons proviennent des lieux physiques, ou du moins donnent cette impression, car certaines scènes ont manifestement nécessité un habillage sonore.

Plusieurs spectateurs ont décrit le visionnement du film comme étant une expérience d'immersion, où on a l'impression de vivre les événements comme s'ils se produisaient dans la réalité. *Cloverfield* est un film à voir au cinéma et non chez soi, comme les œuvres IMAX. Jean-Baptiste Thoret (2010, p. 47) affirme que :

Cloverfield dessine les premiers contours formels d'un véritable cinéma post-11 Septembre qui doit moins (voire rien) à un retraitement thématique des attentats (combien de films hollywoodiens déjà consacrés au terrorisme ou à la guerre en Irak?), qu'à une tentative de se réinstaller concrètement au cœur de l'événement, de le remettre en scène, mais du point de vue de ceux qui y étaient.

Un autre élément qui contribue fortement au réalisme du film et qui a été soulevé par plusieurs critiques est le fait que les acteurs ne sont pas des personnalités connues du public. Le spectateur a ainsi davantage l'impression d'assister à un véritable enregistrement réalisé par des amateurs et montrant des citoyens normaux pris de panique. La présence d'un seul acteur connu aurait contribué à altérer cette illusion.

Dans *War of the Worlds*, malgré que les attaques des extraterrestres se déroulent à l'échelle planétaire, Steven Spielberg a choisi de se concentrer uniquement sur l'histoire telle qu'elle est vécue par Ray Ferrier et ses deux enfants. Les scènes d'action se déroulent toujours en leur présence. Les premiers dégâts causés par les monstres surviennent subitement. En l'espace de quelques minutes, le sol s'ouvre violemment, entraînant de lourds dommages collatéraux, notamment l'écroulement du clocher d'une église. Les tripodes jaillissent ensuite du sol et commencent à détruire des maisons et des édifices. Emmanuel Burdeau (2005, p. 36) affirme au sujet de cette scène : « si la toute première attaque est saisissante, c'est précisément qu'il [Spielberg] y refuse toute balance des points de vue pour ne la restituer que dans l'œil des assiégés. »

Les martiens sont presque toujours montrés du point de vue des personnages, à partir des lieux où Ray Ferrier et ses enfants se trouvent. On les voit presque toujours en contre-plongée, très rarement à partir du haut. Toute la séquence à l'intérieur de la maison de Harlan Ogilvy, le résistant psychotique qui accueille les trois personnages, a été filmée dans la cave. Quand les martiens attaquent de l'extérieur, on ne voit ce qui se passe que du point de vue de celle-ci, jamais à partir de l'extérieur de la maison. Cette séquence a ainsi un caractère intimiste. Nous avons vraiment l'impression d'être présent avec les personnages.

Hoberman rapporte que Spielberg voulait, avec *War of the Worlds*, réaliser un film ultraréaliste se rapprochant du documentaire (2006, p. 31). Comme le fait remarquer un internaute sur *imdb.com*, Steven Spielberg est un cinéaste qui tente d'être à l'avant-scène des nouvelles tendances au cinéma. Il veut occuper le rôle de pionnier, être celui qui instaure de nouveaux procédés et se sert des technologies les plus sophistiquées. « Tieman64 » (2005) affirme que le cinéaste manie la caméra en présentant les événements comme s'ils étaient secondaires à l'histoire, sans leur accorder une trop grande importance, ce qui crée un effet de style assez particulier:

« So here we have "War of the Worlds", and again we see Spielberg developing a new "eye". [...] The camera stays fixed on Cruise and his family. We catch fleeting glimpses of the alien invaders and their war machines. The destruction and special effects whir by in the background, ominous and looming but never dominating the screen.

Spielberg's camera is always running away, frantic, afraid to look at the destruction, panning away from the effects, terrified! [...] Spielberg treats his CGI [computer generated imagery] as though it isn't special. It doesn't hog the limelight. Instead we catch fleeting glimpses, too scared to look at the horror. »

Par exemple, lorsque les tripodes surgissent du sol au début, on peut distinguer des gens dans la rue qui prennent des photos de la scène avec leurs caméras digitales. Mais ces images, qui rappellent le 11 septembre, sont très brèves. Il en va de même de la scène où Ray Ferrier et ses enfants roulent en voiture et doivent traverser une foule de piétons désespérés. En portant une grande attention, on peut distinguer des gens brandissant des pancartes faites à la main montrant des personnes disparues. Un peu plus tard, on aperçoit un mur extérieur sur lequel des dizaines d'affiches semblables sont collées. Ces allusions aux attentats de New York ont choqué certains critiques (Hoberman, 2006, p. 31).

Comme Matt Reeves et Steven Spielberg, le réalisateur Frank Darabont a choisi de filmer les invasions de monstres et leurs conséquences en adoptant un style qui évoque le 11 septembre. Plusieurs internautes ont souligné les jeux de caméra particuliers dans *The Mist*. Ce film est présenté en majeure partie à l'aide de plans de caméra à l'épaule, qui sont de courte durée et souvent très saccadés. Cela contribue fortement au climat de tension. Au début du film, une scène nous montre un homme couvert de sang qui court, affolé, vers le supermarché, en criant « Something in the Mist! ». La caméra bouge nerveusement, sautille, donnant l'impression qu'un témoin filme la scène en mode *live* comme dans un documentaire. Durant les scènes plus calmes, la caméra est plus stable. Par ailleurs, le film est surtout composé de gros plans, de plans rapprochés et de plans moyens, ce qui contribue à engendrer une atmosphère claustrophobique. Les plans généraux, où l'on voit l'ensemble des lieux, sont pratiquement inexistantes. En fait, le seul plan général est celui à la toute fin nous montrant l'intervention de l'armée.

8.2 Réalisme et noirceur dans la nouvelle série Batman

L'un des aspects de la nouvelle série de films mettant en scène Batman qui ont suscité le plus de commentaires a trait au réalisme qu'a préconisé Christopher Nolan. Alors que la franchise de Tim Burton misait beaucoup sur le surréalisme, en présentant des décors extravagants de style gothique, Nolan a décidé de présenter *Batman Begins* et *The Dark Knight* dans un contexte vraisemblable, qui a davantage à voir avec les drames policiers et les thrillers que les films fantastiques. Un internaute sur *imdb.com* (« brando647 », 2010) affirme au sujet du premier: « Nolan's intention with the film was to make it look and feel as if it could exist in the real world, and he succeeds. » Par contre, le fait d'avoir opté pour le réalisme n'a pas empêché Nolan de réaliser deux œuvres très soignées d'un point de vue artistique. Le style *neo noir* transparaît dans ces films. Le réalisateur s'est inspiré de *Blade Runner* (1982) pour construire les décors sombres et envoutants de Gotham City dans *Batman Begins*. Comme dans le film de Ridley Scott, plusieurs scènes tournées à la noirceur se déroulent dans des ruelles décrépies et à l'intérieur d'édifices mal éclairés. De leur côté, les images de *Dark Knight* sont souvent teintées de noir, ce qui résulte probablement de

l'utilisation de pellicules particulières ou de manipulations de la couleur en post-production. La scène de l'interrogatoire du Joker dans le poste de police, qui semble inspirée de *Nosferatu : Phantom der Nacht*, nous montre le visage de l'homme avec la technique du clair-obscur, ce qui contribue à le rendre sinistre. La peur, la noirceur et les ombres sont par ailleurs des mots-clés qui sont prononcés à diverses reprises par les personnages dans les deux films.

Un autre élément à souligner est la présentation des hallucinations qu'éprouvent certains personnages dans *Batman Begins*, lorsqu'ils respirent le gaz spécial concocté par le psychiatre Jonathan Crane, alias Scarecrow. À chaque fois qu'un personnage entre en contact avec la substance, la caméra adopte le point de vue subjectif en montrant les visions effrayantes dont la personne est victime : chauves-souris volantes pour Batman, visage monstrueux pour le psychiatre - qui se fait lui-même empoisonner - et cheval crachant du feu pour Rachel Dawes. Cette drogue a été conçue pour créer un effet de terreur instantané et très puissant, en faisant apparaître chez chaque individu les peurs qu'il refoule.

8.3 Paul Thomas Anderson et les frères Coen : deux cinéastes aux méthodes non conventionnelles

Comme nous en avons fait mention dans la présentation des œuvres étudiées au chapitre quatre, Paul Thomas Anderson et les frères Coen occupent une place particulière dans l'univers du cinéma américain. Ils produisent des œuvres qui sont en marge du courant dominant, qui ne reflètent pas les styles que préconisent les cinéastes ancrés dans l'institution hollywoodienne. Leurs styles non conformistes se reflètent dans *There Will Be Blood* et *No Country for Old Men*. Pour représenter la terreur, les cinéastes ont eu recours à des procédés artistiques souvent subtils mais dont la signification a suscité un grand intérêt auprès des critiques.

Au cours d'une entrevue, le cinéaste Francis Ford Coppola a déjà dit que tous les réalisateurs américains font désormais des films de montage, tous sauf Paul Thomas Anderson, qui mise davantage sur l'utilisation première de la pellicule. Anderson tente en fait de réaliser des films de la même manière que les pionniers du cinéma (Delorme, 2008, p. 9).

La séquence d'ouverture de *There Will Be Blood* a été comparée par certains au début de *2001 : A Space Odyssey* de Stanley Kubrick, en raison des lieux et de l'ambiance qui se dégage. Les six premières minutes nous montrent les origines de Daniel Plainview, seul au beau milieu du désert, tentant de recueillir du minerai au fond d'un trou creusé dans le sol. L'homme tombe et se blesse sérieusement, mais réussit à ressortir du trou de peine et de misère. Les huit minutes suivantes nous montrent le même homme, mais plus âgé, accompagné d'autres travailleurs tentant de puiser du pétrole dans le désert. Un autre accident se produit, mais mortel cette fois-ci. Il n'y a pas du tout de dialogue dans les deux scènes. La trame sonore mystérieuse crée une tension qui s'accroît avec les deux incidents. Le film est composé de plusieurs autres longs plans savamment orchestrés présentés avec des *travelings* lents, qui évoquent le style Kubrick et aussi celui de Tarkovski.

Eugenio Renzi (2008) soutient que Paul Thomas Anderson tente par divers moyens de créer une fusion entre le personnage de Daniel Plainview et les forces de la nature, plus particulièrement celles ayant trait au pétrole. L'un des procédés adoptés par le réalisateur a consisté à filmer la nature « pour qu'elle soit perçue à l'échelle du corps. » (p. 15) Les plans sont toujours montrés à partir d'une hauteur humaine, jamais du point de vue du ciel ou d'une grue. Cela crée une proximité entre le spectateur, la topographie de la nature et les personnages. Renzi ajoute que :

Au fur et à mesure que le film avance, le cinéaste nous habitue à l'idée que, profondément, le désert et Daniel sont composés de la même essence huileuse. C'est d'ailleurs le héros lui-même qui le suggère.⁷

.....
 Histoire d'un homme, *There Will Be Blood* l'est donc dans le sens d'une géologie de l'esprit : le changement lent et progressif de l'âme de Daniel Plainview tel que celle-ci apparaît à travers la mutation de couches internes et externes de sa nature physique. (p. 13 et 15)

Il y a un lien entre le tempérament bouillant du personnage, ses accès de colère, qui ne vont qu'en s'accroissant tout au long du film, et l'image du jet de pétrole qui jaillit féroce de la terre et s'enflamme. La pression qui s'accumule en Daniel Plainview et guide ses actions est semblable à celle qui se trouve sous la terre. La scène de l'incident sur la plate-forme de forage à Little Boston, causé par l'irruption violente du pétrole, est l'un des

⁷ Daniel Plainview se décrit comme étant un « oil-man ».

moments les plus importants dans le film. Elle est présentée en longs plans et avec un style qui frôle le surréalisme, amplifié par des effets sonores psychédéliques. Paul Thomas Anderson s'est probablement inspiré du plan-séquence de l'incendie dans *Le Miroir* de Tarkovski pour filmer cette scène, car la forme se ressemble beaucoup. Lorsque la nuit tombe, Daniel Plainview contemple toujours le jet de pétrole. La caméra adopte parfois un point de vue subjectif en cadrant l'image avec un cercle ovale, probablement pour représenter les yeux de Plainview. Les flammes semblent jaillir tout droit de l'enfer tandis que les images de Daniel en état de transe donnent l'impression qu'il est en train de conclure un pacte avec le diable. C'est à partir de ce moment que tout commence à dérapier dans l'histoire, que le charismatique personnage débute sa métamorphose pour se transformer en monstre.

De leur côté, avec *No Country for Old Men*, les frères Coen font surtout usage de plans fixes et, comme Anderson, de travellings lents. Il n'y a pas de caméra à l'épaule. L'une des principales particularités du film vient du fait que, malgré sa violence et ses scènes d'action, il a un rythme très lent. Les personnages sont souvent immobiles, en attente, et réfléchissent avant de s'activer. Ils se déplacent posément, même lorsqu'ils sont en danger. Les gestes qu'ils posent sont toujours précis et méthodiques. Parfois cela frôle la méticulosité obsessionnelle. C'est surtout le cas avec les personnages de Llewelyn et de Chigurh. De plus, comme pour *Cloverfield*, il y a dans le film une absence presque totale de trame sonore extradiégétique. Très peu de musique accompagne l'histoire, ce qui a comme effet d'accroître la concentration du spectateur sur les images. Le film se vit alors comme une méditation contemplative sur la violence et l'Ouest américain.

Joan Mellen (2008, p. 26-30) mentionne que les frères Coen ont recours à certains procédés pour accentuer l'effet de suspense et créer une confusion chez le spectateur. Le personnage de Chigurh est souvent cadré à l'aide de plans en plongée, ce qui selon elle donne l'impression que la caméra a peur de l'homme. Des jeux de montage avec le son et les coupures auraient comme effet d'induire le spectateur en erreur lorsqu'il est question de savoir qui, de Chigurh et Llewelyn, est bel et bien présent dans le plan qui est montré. Les deux personnages se confondent ainsi dans certaines scènes.

« They [Llewelyn et Chigurh] are connected by sound bridges; they are connected over cuts. We believe we are in a cut with Moss only for Chigurh to be behind the wheel. One shot at the Eagle

Pass Hotel, from so low an angle that we see only boots, is confusing, temporarily : are we inside Moss's hotel room, or outside in the corridor with Chigurh? » (p. 30)

L'histoire à la base de *No Country for Old Men*, outre son aspect ultra-pessimiste, n'a rien de particulier en soi lorsqu'on la compare à celle d'autres thrillers. Par contre, comme avec *There Will Be Blood*, ce qui en fait une œuvre distinctive, c'est la forme privilégiée par les réalisateurs. C'est parce qu'ils se tiennent loin des grands studios et qu'ils refusent de faire des compromis que les frères Coen peuvent aller de l'avant avec un style qui ne plait pas nécessairement à tous, mais qui suscite une grande attention.

Pour conclure, trois des cinéastes étudiés mettent en scène la terreur en ayant recours à des procédés filmiques qui évoquent la façon dont les images du 11 septembre ont été filmées et présentées au public. Il s'agit de Frank Darabont (*The Mist*), Steven Spielberg (*War of the Worlds*) et Matt Reeves (*Cloverfield*). De son côté, Christopher Nolan mise sur le réalisme pour présenter les péripéties de ses deux Batman. Ce choix stylistique contribue à accroître la vraisemblance des histoires. Les scènes d'action apparaissent plus plausibles que si le réalisateur avait misé sur le fantastique, comme ses prédécesseurs l'ont fait. Finalement, les frères Coen et Paul Thomas Anderson ont recours à des procédés marginaux qui donnent lieu à des atmosphères singulières et qui contribuent à la profondeur de leurs films. Dans le prochain chapitre, nous aborderons la représentation de la masculinité et de la féminité en nous questionnant sur les façons dont elle s'articule avec la terreur.

CHAPITRE IX

LA REPRÉSENTATION DE LA MASCULINITÉ ET DE LA FÉMINITÉ

Si l'on doit associer métaphoriquement les événements du 11 septembre à un genre sexué, il semble qu'ils ont un caractère beaucoup plus masculin que féminin et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les auteurs des attaques étaient tous des hommes. Leur principale cible, les tours du World Trade Center, étaient un symbole phallique de la puissance économique des États-Unis et de la domination du pays dans le monde. Leur destruction symbolise donc une forme de castration. Dans *Film and Television After 9/11* (p. 151-152), Rebecca Bell-Metereau affirme que l'avion est aussi un symbole phallique de la domination. Ainsi l'objet attaqué et l'instrument employé pour commettre les attentats sont associés à une forme de virilité. Dans une autre perspective, les pompiers et policiers qui sont intervenus pour contrôler la situation et tenter de porter secours aux victimes devaient être pour la plupart des hommes. Plusieurs sont morts lors de l'écroulement des tours. De son côté, l'administration Bush était composée majoritairement d'hommes à l'esprit guerrier. Il va sans dire la guerre en Irak et la guerre en Afghanistan ont été conduites majoritairement par des hommes. Par ailleurs, il est intéressant de noter que, selon une étude universitaire, le stress provoqué par les événements du 11 septembre a entraîné une hausse du taux de fausses couches de bébés garçons (*Tribune de Genève*, 2010).

Comme il en a été question dans la présentation de notre cadre théorique, Melnick soutient dans *9/11 Culture* que le cinéma post-11 septembre se livre à une célébration des hommes en situation de danger, tout en laissant de côté les femmes. Ainsi, ce n'est probablement pas un hasard si la grande majorité des films que nous étudions mettent à l'avant plan des hommes faisant face à des situations de crise qui les rendent hautement vulnérables, tout en mettant en scène des femmes occupant des rôles secondaires. Dans les

prochaines lignes, nous décrivons comment les hommes et les femmes sont dépeints dans ces films.

9.1 Père présent, mère manquante

Une particularité que partagent quatre des films étudiés est d'aborder le thème de la paternité en l'articulant avec le phénomène de la terreur. Les événements à caractère dramatique viennent affecter le rôle du père. Dans certaines situations, la présence du père avec l'enfant - un garçon dans presque tous les cas - se voit renforcée. D'autres situations donnent lieu à des conflits et parfois même à des drames. Inversement, le rôle de la mère se voit éclipsé. Celle-ci disparaît de la scène en devenant une sorte de fantôme qui plane dans le hors-champ. Toute l'attention est donc concentrée sur le père, qui tente du mieux qu'il peut de remplacer la mère disparue.

Le père divorcé qu'incarne Tom Cruise dans *War of the Worlds* éprouve dans la première moitié du film de la difficulté à communiquer avec son fils adolescent Robbie et sa fille Rachel, la plus jeune. Après que la mère ayant la garde des deux enfants - que l'on ne voit qu'au début et à la toute fin du film - soit venue les porter chez le père, Ray Ferrier tente de se rapprocher de Robbie en jouant au baseball avec lui. Mais les deux en viennent à se lancer des insultes et Ray perd patience en fracassant une fenêtre avec la balle. Il se choque à nouveau contre son fils lorsque celui-ci emprunte sa voiture sans lui demander la permission et alors qu'il n'a pas de permis de conduire. Dans une autre scène, alors qu'il tente d'alléger l'atmosphère en faisant des blagues tout en préparant des sandwiches au beurre d'arachide, il est étonné d'apprendre que Rachel est allergique aux noix depuis la naissance. Il se fâche à nouveau lorsque Robbie et Rachel affirment ne pas avoir faim. Plus tard, Robbie reprochera à son père d'être égoïste et de ne pas se préoccuper de lui et de sa sœur. Il ne s'agit là que de quelques exemples de scènes montrant des tensions entre les trois personnages. Ray n'est pas un mauvais père pour autant. Il a à cœur le bien-être de ses enfants. Il peine tout simplement à briser le mur qui le sépare de ceux-ci. Dans la deuxième moitié du film, il réussit à démontrer qu'il est quelqu'un de responsable. Le film s'achève alors qu'il enserre son fils dans ses bras, soulagé de le retrouver vivant.

Comme le fait remarquer un internaute sur *imdb.com* (« cshep », 2005), la famille Ferrier est un reflet de la famille dysfonctionnelle moderne. Le personnage de Ray Ferrier représente l'homme de la rue, un père qui se confond avec des millions d'autres. De leur côté, Robbie et Rachel sont à l'image des nombreux enfants qui doivent composer avec la réalité du divorce et de la garde partagée. Dans une autre perspective, pour Hoberman (2005, p. 23), le passage de Ray Ferrier de l'irresponsabilité vers l'héroïsme évoque le cheminement personnel et politique de George W. Bush.

« In tracking the emotional development of the frightened child's father (Tom Cruise) from callow, immature hotshot to responsible mensch, *War of the Worlds* provides an allegory of George W. Bush's crisis-inspired growth into leadership – or at least of the audience's willingness to grant him that growth. »

Ainsi, la surreprésentation de héros masculins aux prises avec des difficultés personnelles dans les films récents est possiblement liée à l'image médiatique de George W. Bush, celle d'un homme qui, après avoir commis des folies de jeunesse hautement médiatisées, est devenu un héros national en raison de sa réponse face aux attentats. Mentionnons que George W. Bush a été nommé « Personnalité de l'année » par le magazine *TIME* en 2004.

La relation père-fils est aussi l'un des thèmes dominants de *There Will Be Blood*. Cette relation est ici bien plus problématique et malsaine que dans *War of the Worlds*. Daniel Plainview n'a jamais eu d'enfant et est un célibataire endurci. Le jour où l'un de ses collègues perd la vie dans un puits de pétrole, Daniel décide d'adopter son jeune poupon laissé orphelin. Les responsabilités sont grandes, car il doit occuper à la fois le rôle de père et de mère. Lorsque le fils a grandi, Daniel se sert de lui pour amadouer les gens qu'il veut escroquer, le faisant passer pour son vrai fils. Certaines scènes nous montrent les bons côtés du rôle de parent que tente d'exercer le prospecteur de pétrole, notamment celle où il part à la course secourir H.W. lors de l'explosion sur la plateforme de forage. Mais d'autres scènes nous laissent entrevoir le côté plus monstrueux du père, par exemple celle où il verse du whisky dans le biberon du bébé, celle où il l'abandonne dans un train et celle où il apprend à H.W. devenu adulte qu'il est un bâtard et le renie. Il rejette son fils illégitime, car ce dernier lui apprend qu'il veut cesser de travailler pour lui en tant qu'associé et qu'il désire fonder sa propre compagnie de forage. Daniel considère alors qu'H.W. deviendra son compétiteur et ne peut tolérer ce qu'il considère à tort comme une guerre ouverte et une atteinte à son ego.

Sur *imdb.com*, un internaute (« christopherjanson », 2008) affirme que dans le livre *Oil!* (1927) de Upton Sinclair, duquel Paul Thomas Anderson s'est inspiré pour réaliser le film, la relation entre Daniel Plainview et H.W. (Bunny dans le livre) est très différente. Bunny n'est pas un orphelin, mais bien le vrai fils de Daniel. Sa mère serait aussi très présente dans l'histoire. Le jeune garçon ne serait jamais abandonné par son père et il n'y aurait pas de scènes de conflit entre les deux personnages. Ce critique ajoute que Bunny est un socialiste et sympathisant syndical qui dépense l'argent de son père pour défendre les causes qui lui tiennent à cœur, qui fait l'école buissonnière alors qu'il va au collège et qui développe des relations amoureuses avec diverses célébrités. Pourquoi Anderson a-t-il ainsi choisi de modifier l'histoire originale de façon considérable en misant davantage sur les mauvais côté du père et les tensions entre lui et son fils? Voilà une question intéressante. Peut-être cherchait-il à faire en sorte que l'histoire soit davantage ancrée dans le contexte actuel.

Le thème de la relation père-fils est encore plus présent dans *The Road*, en raison de la nature des deux protagonistes. Le père et le fils, dont on ne connaît pas les noms, entretiennent une relation beaucoup plus harmonieuse que dans les deux films précédents et ce malgré le contexte particulièrement sombre de l'histoire. Le père tente du mieux qu'il peut de protéger son fils des cannibales et autres êtres louches, lui enseigne les règles de la vie et le console lorsque le désespoir s'empare de lui. Paradoxalement, il lui enseigne comment s'enlever la vie dans l'éventualité où il se retrouverait piégé. À l'aide de son pistolet, il montre à son fils comment insérer le canon dans la bouche et comment appuyer sur la détente, l'invitant ensuite à l'imiter. Lorsqu'ils se croient piégés dans la maison remplie de prisonniers humains, le père s'apprête à le tuer pour lui épargner l'horreur de se faire manger vivant, mais, constatant qu'il leur reste une issue, réussit plutôt à s'échapper de la demeure avec lui. De son côté, la mère occupe un rôle secondaire dans l'histoire, n'étant présentée que dans des retours en arrière. Des images nous la montrent lors de l'accouchement du fils, survenu après l'apocalypse. Elle accouche dans la douleur physique et morale, car elle ne veut pas donner la vie à un enfant qui va vivre dans l'horreur. Plus tard, elle se donnera la mort.

Il y a dans *The Road* une inversion des lois de la biologie, à l'effet que tout changement doit tendre vers la vie, c'est-à-dire la croissance et la reproduction. De la même manière que

les écosystèmes ont été anéantis et que la végétation laisse place à la désolation, il n'y a plus de place dans ce monde pour les femmes, que l'on associe depuis toujours au cycle de la vie. D'un point de vue psychanalytique, la mère se suicide, car elle croit qu'elle n'est plus utile, que sa mission terrestre est terminée. Comme l'affirme Damon Young dans un article de *Film Quarterly* (hiver 2009-2010, p. 58), le film de Hilcoat réduit la féminité à une simple fonction structurelle. De son côté, le père ne veut plus voir ses gènes perpétués, étant prêt à mettre fin à sa descendance.

On peut en dire autant du film *The Mist*, où le personnage principal David Drayton tue son fils Billy pour l'épargner des monstres. Pourtant, rien dans les péripéties précédentes ne laisse présager une telle fin. Au contraire, lorsqu'ils sont dans le supermarché, David agit en tant que protecteur et bon père de famille auprès de Billy. C'est face à la terreur et au désespoir absolu qu'il prend la décision fatale. Rappelons que son épouse, demeurée à la maison lors des incidents, est aussi retrouvée morte à la fin. Par ailleurs, le personnage féminin le plus important dans le film, celui de Mrs Carmody, représente ce que l'on pourrait appeler une « anti-mère », voulant sacrifier un jeune enfant pour mettre fin au fléau. Ainsi, comme dans *The Road*, la terreur est la cause d'une rétrogradation de l'instinct de vie.

9.2 L'homme vulnérable

Il existe des études portant sur une grave crise qui frapperait les hommes au Québec. C'est un fait que le taux de suicide chez les hommes québécois est l'un des plus élevés au monde. Parmi les facteurs montés du doigt, on retrouve l'absence de modèles masculins et certains excès du féminisme. Qu'en est-il des hommes américains? Seraient-ils épris d'une certaine vulnérabilité qui aurait pu être causée ou du moins exacerbée par les événements du 11 septembre? C'est la question qui ressort en constatant à quel point plusieurs des œuvres étudiées mettent en scène des héros masculins fragiles psychologiquement. Un scénario semblable s'est manifesté à la suite de la Guerre du Vietnam, où des œuvres comme *Apocalypse Now*, *The Deer Hunter*, *First Blood* et *Jacob's Ladder* ont dépeint le choc post-traumatique vécu par les soldats et leur difficulté à réintégrer la vie civile.

Revenons à *The Mist*, où ce sont beaucoup plus les hommes que les femmes qui réagissent intensément face à la terreur. Ce sont surtout eux qui crient et s'excitent lorsque les monstres attaquent le supermarché, qui se font endoctriner par Mrs Carmody et suivent ses commandements. De leur côté, les femmes sont beaucoup plus sereines et en contrôle d'elles-mêmes. La façon dont David Drayton se met à hurler désespérément à la fin, en constatant qu'il a tué inutilement son fils et les autres passagers de la voiture, est aussi à noter.

Dans *The Road*, les derniers survivants de l'apocalypse sont presque juste des hommes. Ayant tout perdu, ils sont forcés de mener une vie nomade remplie de tristesse et d'impuissance. Le vieillard interprété par Robert Duvall, que les deux protagonistes croisent sur leur chemin, est dépeint dans toute sa décrépitude. Le voleur que le père oblige à se dévêtir et qui fond en larme en implorant sa pitié est un autre exemple de vulnérabilité masculine. Mentionnons aussi les prisonniers amaigris que le père et le fils découvrent dans une cave sombre et dont le destin tragique est connu d'avance. Ce sont ainsi principalement les hommes qui doivent subir moralement les derniers instants sur terre.

Le contexte post-apocalyptique de *I Am Legend* est lui-aussi cause de fragilité morale chez l'homme. Seul depuis trop longtemps, Robert Neville souffre d'une absence totale de contacts humains. Il tente de créer un semblant de sociabilité en parlant à des mannequins de plastique qu'il a placés à l'intérieur d'un club vidéo. Il en vient même à perdre la notion de la réalité, croyant que l'un des objets s'est déplacé par lui-même pour se retrouver en face du repère de zombies, et tombant amoureux d'une top-modèle en plastique. Il éprouve du chagrin lorsqu'il constate que celle-ci ne lui répond pas. Ce personnage est empreint d'émotions négatives, notamment le deuil et le désespoir, que l'acteur Will Smith théâtralise d'une façon très remarquée. La scène du repas avec la survivante et son fils, où il perd patience et devient agressif, refusant de croire qu'il existe d'autres survivants, est d'une rare intensité. La chanson « Three Little Birds » de Bob Marley, avec le refrain « Cause every little thing's gonna be alright » est jouée à diverses reprises par Robert Neville dans le film. Son ton joyeux présente un contraste avec l'atmosphère sombre du film et sert à apaiser l'angoisse du personnage.

Outre le héros Ray Ferrier, que la terreur stupéfie tout en exacerbant ses difficultés à imposer l'autorité paternelle, *War of the Worlds* met en scène un personnage masculin chez

qui les impacts de la peur donnent lieu à un comportement étrange. Il s'agit de Harlan Ogilvy (Tim Robbins), l'homme qui offre aux trois protagonistes de se réfugier dans le sous-sol de sa demeure. Semblant quelqu'un de relativement normal au départ, sa folie se manifeste progressivement pour atteindre son apogée lorsque les monstres pénètrent la cave. Il devient délirant, soutenant qu'il est un résistant national tout en tentant de creuser un tunnel parfaitement inutile. On retrouve aussi une allusion au fait qu'il serait pédophile lorsque, d'une façon inappropriée, il dit à Rachel qu'il s'occupera d'elle si son père meurt.

Dans *No Country for Old Men*, les personnages masculins sont tous dépeints comme impuissants, à l'exception de Chigurh, dont la force est inversement égale à celle des autres protagonistes. C'est le cas de Llewelyn Moss, l'homme qui s'empare de la mallette, du chasseur de prime Carson Wells et du shérif Ed Tom Bell. Rappelons que les deux premiers se font exécuter et que le troisième démissionne en raison de son incapacité à assurer l'ordre. La puissance du représentant du Mal, Anton Chigurh, est symbolisée par l'outil de forme phallique dont il se sert pour assassiner les gens, une bombonne pressurisée avec un tuyau permettant d'enfoncer une tige de métal.

Finalement, les héros de *There Will Be Blood*, *Batman Begins* et *The Dark Knight*, en l'occurrence Daniel Plainview et Bruce Wayne/Batman, sont eux-aussi des hommes dépeints comme vulnérables. Le premier l'est en raison de son tempérament bouillant, qu'il ne peut maîtriser et qui le met continuellement dans le pétrin, ainsi que de son alcoolisme, le deuxième en raison de ses traumatismes d'enfance et de sa difficulté à assumer le rôle de superhéros.

9.3 Absence de sexualité

L'autre particularité qui se dégage dans l'ensemble des œuvres étudiées est l'absence presque totale de scènes romantiques ou à caractère sexuel, des éléments qui ont pourtant toujours été très importants dans le cinéma américain. Les héros de tous les films faisant partie de notre corpus, à l'exception peut-être de *Cloverfield* – quoi que cette œuvre est loin d'être axée sur le romantisme –, n'ont pas de véritable libido. Leur énergie est consacrée à

tenter de sauver leur vie, à combattre les fléaux ou à régler des problèmes personnels. Dans le cas de *There Will Be Blood*, le personnage de Daniel Plainview apparaît comme un être asexué, voire même hermaphrodite, agissant à la fois comme un père et comme une mère auprès de son fils, ne ressentant pas le besoin d'avoir une épouse pour assurer l'harmonie dans sa vie et symbolisant les forces de la nature, le yin et le yang.

Qu'est-ce qui pourrait expliquer une telle tendance au déni de la sexualité dans les œuvres étudiées? Nous avançons l'hypothèse qu'elle pourrait être liée au fait qu'en temps de crise, lorsque la terreur frappe à la porte, les efforts psychiques sont davantage tournés vers la sécurité que le plaisir. D'un point de vue symbolique, l'homme est parfois associé à la dureté, l'ordre et l'autorité, tandis que la femme est parfois associée au plaisir et au cycle de la vie. Ainsi, la surreprésentation de figures masculines ainsi que l'absence de sexualité dans les films étudiés pourrait découler d'un désir de retrouver l'ordre disparu, éliminant par le fait même le désir de l'aventure amoureuse, synonyme d'inconnu et source potentielle d'instabilité.

Ainsi, pour conclure, les œuvres étudiées présentent plusieurs points en commun en ce qui a trait à la représentation de la masculinité et de la féminité. Si l'on se réfère à ce que Melnick (2009) affirme, ces tendances pourraient être liées, du moins en partie, au 11 septembre. Il serait intéressant de connaître l'ampleur du phénomène et les autres causes possibles.

CONCLUSION

Le travail de recherche que nous avons entrepris avait pour but de repérer les traces du 11 septembre dans un corpus d'œuvres cinématographiques américaines, en portant un regard particulier sur le concept de terreur. En analysant dix films dans lesquels la terreur prédomine, nous avons voulu connaître comment celle-ci s'articule autour de cinq thématiques particulières issues de la revue de la littérature, qui sont : la représentation du mal, la représentation de l'ordre social et des figures autoritaires publiques, la représentation de la ville, les procédés cinématographiques mis de l'avant par les cinéastes et la représentation de la masculinité et de la féminité. Pour ce faire, nous avons eu recours à la méthode sémio-pragmatique. Cette approche nous a permis d'étudier les œuvres en nous questionnant sur la nature de l'émetteur (le cinéaste et l'équipe de production), sur la réception des œuvres par les spectateurs et les critiques, sur les messages véhiculés dans ces films, ainsi que sur le contexte institutionnel qui entoure ceux-ci. En plus des multiples visionnements, nous avons mis en pratique cette approche en recueillant des données factuelles sur les œuvres ainsi qu'en consultant des textes critiques parus dans les revues spécialisées que sont *Les Cahiers du cinéma*, *Sight & Sound* et *Film Quarterly*, ainsi que sur le site web *The Internet Movie Database*.

À la question consistant à connaître l'origine du mal et les façons dont il est dépeint dans les œuvres choisies, il est apparu que le mal est souvent présenté comme originant des lieux-mêmes où il sévit plutôt que provenant de l'extérieur, ce qui pourrait renvoyer au fait que les attentats du 11 septembre ont été commis par des terroristes résidant déjà aux États-Unis et formant des cellules dormantes. De plus, les événements du 11 septembre ont signifié pour plusieurs Américains la perte d'une certaine innocence et ont donné lieu à une remise en question de l'identité nationale, ce qui pourrait expliquer pourquoi des films comme *The Mist*, *Land of the Dead* et *There Will Be Blood* s'attardent à dépeindre les côtés sombres de certaines valeurs fondatrices telles le capitalisme et le christianisme. Nous avons aussi constaté que plusieurs films font apparaître le mal dans des circonstances nébuleuses, en

s'attardant à montrer ses ravages sans s'intéresser aux causes premières. Nous avons émis l'hypothèse que cette tendance pourrait découler du traitement médiatique des événements du 11 septembre, où les images de terreur ont prédominé sur les explications ayant trait aux causes du drame. Dans un autre temps, la vision manichéenne du bien et du mal laisse place, dans plusieurs des films étudiés, à une vision relativiste, où les bons personnages sont dotés de défauts et les mauvais personnages, de certaines qualités. Cette tendance va à l'encontre de la vision du bien et du mal de l'administration Bush – « Ou bien vous êtes avec nous, ou bien vous êtes contre nous » – et de ce à quoi on s'attendrait dans un cinéma hollywoodien post-11 septembre. Finalement, la quatrième tendance qui est ressortie avec la première question de recherche est le fait que l'on assiste, dans plusieurs des œuvres étudiées, à un triomphe du mal qui semble découler d'un profond pessimisme. Ces films vont ainsi à l'encontre du standard hollywoodien voulant que les héros réussissent à atteindre leurs objectifs et que le bien l'emporte sur le mal.

À la question consistant à connaître les impacts de la terreur au niveau de l'ordre social et les autres liens qui unissent ces deux éléments, il est apparu, dans un premier temps, que les films mettant en scène l'armée ne dépeignent pas celle-ci comme étant particulièrement puissante et efficace, ce qui va à l'encontre de la thèse de Valantin, stipulant que le cinéma hollywoodien est instrumentalisé par la Défense pour présenter une image positive de l'armée et justifier ses actions. Une exception est apparue avec *War of the Worlds*, où la scène de l'enrôlement d'un adolescent a un aspect patriotique et donne l'impression de justifier la guerre contre le terrorisme. Dans les films où elles sont présentes, les forces policières ne sont pas, elles non plus, dépeintes comme particulièrement puissantes. L'exemple le plus manifeste est *No Country for Old Men*, dans lequel un shérif texan décide de prendre sa retraite en raison de son incapacité à combattre le crime. Le personnage de Batman, dont la mission se compare à celle des policiers, est par contre dépeint comme un héros et un justicier incorruptible, doté de grandes qualités, mais aussi de quelques défauts. Dans une autre perspective, il est apparu que, dans plusieurs des films étudiés, il existe des liens entre terreur et individualisme. Dans la plupart des cas, l'individualisme résulte de la terreur ou est renforcé par elle, sauf dans *No Country for Old Men* et *There Will Be Blood*, où c'est l'individualisme qui cause la terreur. Finalement, certains des films étudiés dénoncent l'administration Bush. C'est le cas, notamment, de *Land of the Dead*, dans lequel un chef

corrompu et égocentrique symbolise l'ancien secrétaire à la Défense Donald Rumsfeld, et de *There Will Be Blood*, qui dépeint la droite religieuse comme étant mensongère et déconnectée de la réalité et qui dénonce l'industrie pétrolière.

Notre troisième question de recherche a consisté à connaître comment, dans les films étudiés, la terreur s'inscrit dans les paysages urbains. Tous les films de notre corpus, à l'exception de *There Will Be Blood*, se déroulent en partie ou exclusivement en ville. Dans tous les cas, la cité est associée au danger. Les infrastructures et lieux publics se transforment souvent en pièges ou posent une menace pour la sécurité civile. Plusieurs films présentent des scènes de destruction touchant, notamment, des ponts – dont celui de Brooklyn dans *I am Legend* et *Cloverfield* –, un hôpital et divers gratte-ciel. De plus, des moyens de transport sont souvent la cause d'accidents mortels. Par exemple, *I am Legend* et *Cloverfield* présentent chacun une scène d'écrasement d'hélicoptère qui cause la mort de protagonistes importants, *Batman Begins* met en scène un train aérien hors de contrôle qui se dirige à toute vitesse vers un gratte-ciel, tandis que *War of the Worlds* fait s'écraser un avion commercial en plein quartier résidentiel. Même si la mise en scène d'actes de terreur et d'autres situations de danger en milieu urbain ne représente pas une nouveauté au cinéma, l'impact des événements du 11 septembre au niveau de l'imaginaire collectif semble transparaître dans les œuvres étudiées.

La quatrième thématique de notre travail d'analyse se rapportait aux procédés cinématographiques mis de l'avant par les réalisateurs pour représenter la terreur et ses effets. Il est apparu que les réalisateurs des trois films d'invasion de monstres que sont *Cloverfield*, *War of the Worlds* et *The Mist* ont préconisé un style filmique ressemblant de près à celui adopté par les médias lors des événements du 11 septembre. Ce style se traduit principalement par l'adoption d'un point de vue subjectif se rapportant au regard des protagonistes, par la présentation des événements terrifiants en temps réel, ainsi que par le recours fréquent à la caméra à l'épaule. Il est aussi apparu que le réalisateur Christopher Nolan a décidé, avec *Batman Begins* et *The Dark Knight*, de mettre en scène les aventures de Batman dans un contexte actuel très réaliste, une approche qui diffère des franchises précédentes, dans lesquelles le fantastique prédominait. Nolan mise aussi sur la noirceur des décors et les éclairages sombres, ce qui a pour effet d'accentuer le climat de terreur. Finalement, Paul

Thomas Anderson et les frères Coen présentent les situations de terreur à l'aide de styles non conventionnels, qui puisent dans la subtilité. Avec *There Will Be Blood*, Anderson tente notamment de créer une fusion entre le personnage de Daniel Plainview et la nature, en filmant celle-ci à l'échelle humaine, et en présentant une analogie entre le tempérament bouillant du prospecteur de pétrole et les forces géologiques. De leur côté, avec *No Country for Old Men*, les frères Coen ont décidé de miser sur la lenteur extrême et la quasi-absence de trame sonore extradiégétique, pour donner lieu à une forme de méditation contemplative sur l'Ouest américain et la violence.

Enfin, à la question consistant à savoir quel est l'impact de la terreur au niveau de la représentation de la masculinité et de la féminité, il est apparu que plusieurs des films étudiés mettent en scène des personnages principaux masculins qui sont vulnérables psychologiquement ou qui font face à des difficultés personnelles, tout en présentant des personnages féminins superficiels ou peu importants. Cette tendance tend à corroborer la thèse de Jeffrey Melnick selon laquelle les événements du 11 septembre ont donné lieu à une célébration des hommes authentiques au cinéma et, par le fait même, à une mise à l'écart des femmes. Le thème de la relation père-fils occupe une place importante dans *War of the Worlds*, *There Will Be Blood*, *The Road* et *The Mist*. Il y a par ailleurs une absence quasi totale de romantisme et de sexualité dans l'ensemble des œuvres étudiées. Pour expliquer ces tendances, nous avons émis l'hypothèse qu'elles pourraient être liées au fait que les hommes sont souvent associés à l'ordre et l'autorité, tandis que les femmes sont davantage associées au plaisir et aux lois de la nature. En temps de crise, les efforts sont d'abord et avant tout mis de l'avant dans le but de retrouver l'ordre disparu et d'assurer le contrôle. Les plaisirs et la sexualité passent donc au second plan. Nous avons aussi mis de l'avant l'idée que le contexte du 11 septembre a, symboliquement, un aspect davantage masculin que féminin.

Ainsi, la représentation de la terreur revêt à plusieurs niveaux des caractéristiques communes dans l'ensemble des films étudiés. Ces caractéristiques sont-elles représentatives de l'ensemble du cinéma américain? Il est difficile de répondre à cette question. Mais compte tenu que les œuvres de notre corpus présentent de nombreuses similitudes et ce malgré une certaine hétérogénéité – chaque film a sa propre personnalité – il y a lieu de croire que ces caractéristiques se reflètent dans d'autres œuvres post-11 septembre dans lesquelles la terreur

prédomine. Les pistes de réflexion identifiées ouvrent ainsi la voie à de futures recherches sur le cinéma post-11 septembre.

Nous estimons que notre étude a permis de soulever des questions très intéressantes en ce qui a trait au cinéma post-11 septembre et a donné lieu à des théories et hypothèses originales, dont la signification revêt une certaine importance d'un point de vue à la fois cinématographique et social. Les principales limites de notre recherche tiennent du fait qu'il est difficile de prouver d'un point de vue purement scientifique les liens de cause à effet entre les événements du 11 septembre et le cinéma postérieur à la crise. Par contre, la méthode sémio-pragmatique s'est avérée très appropriée et profitable pour l'étude. La consultation de nombreux points de vue du côté des critiques a permis d'assurer une objectivité au travail. Ces points de vue témoignent aussi de la grande fascination que suscite le 11 septembre au cinéma. En terminant, d'autres pistes de réflexion que celles qui ont été abordées dans ce travail pourraient se prêter à l'exploration dans de futures études. Parmi celles-ci, mentionnons la représentation des minorités arabes dans le cinéma américain et le phénomène de la *torture porn*, qui se rapporte à un genre cinématographique très populaire apparu il y a quelques années.

APPENDICE A

FICHES FILMIQUES

Tableau A.1 Fiche de *Batman Begins*

Titre de l'oeuvre	Batman Begins
Date de parution sur grand écran	15 juin 2005 (Canada et États-Unis)
Réalisateur	Christopher Nolan
Pays d'origine	États-Unis et Grande-Bretagne
Genre	Action
Durée	140 min
Classement	PG-13 (É-U), 13+ (Québec)
Compagnie(s) de production	Warner Bros. Pictures, Syncopy, DC Comics, Legendary Pictures et Patalex Productions
Distributeur(s)	Warner Bros. Pictures (aux États-Unis et dans plusieurs autres pays), IMAX
Budget	150 000 000\$
Importance de l'oeuvre	<ul style="list-style-type: none"> - Des dizaines de nominations dans différents concours, dont l'Oscar du <i>Best Achievement in Cinematography</i> - A notamment remporté le prix Saturn du meilleur acteur, du meilleur film fantastique et du meilleur scénario - Moyenne de 8.3/10 sur <i>imdb.com</i> (258 255 votes en date du 21 mai 2010) - Neuvième film le plus lucratif de l'année dans le monde

Tableau A.2 Fiche de *Land of the Dead*

Titre de l'oeuvre	Land of the Dead
Date de parution sur grand écran	24 juin 2005 (Canada et É-U)
Réalisateur	George A. Romero
Pays d'origine	Canada, France et États-Unis
Genre	Horreur
Durée	93 min / 97 min (version du réalisateur)
Classement	R (États-Unis), 18A (Canada), 13+ (Québec)
Compagnie(s) de production	Universal Pictures
Distributeur(s)	Universal Pictures
Budget	15 000 000\$
Importance de l'oeuvre	<ul style="list-style-type: none"> - Nominations pour deux prix Saturn, trois DGC Craft Award, un Empire Award et un Teen Choice Award - Moyenne de 6,4/10 sur <i>imdb.com</i> (39 455 votes en date du 2 juin 2010)

Tableau A.3 Fiche de *War of the Worlds*

Titre de l'oeuvre	War of the Worlds
Date de parution sur grand écran	29 juin 2005 (É-U)
Réalisateur	Steven Spielberg
Pays d'origine	États-Unis
Genre	Science-fiction
Durée	116 min
Classement	É-U : PG-13, Québec : 13+
Compagnie(s) de production	Paramount Pictures, Dream Works SKG, Amblin Entertainment et Cruise/Wagner Productions
Distributeur(s)	Paramount Pictures, DreamWorks Distribution, United International Pictures
Budget	132 000 000\$
Importance de l'oeuvre	<ul style="list-style-type: none"> -Nomination pour trois Oscars (<i>Best Achievement in Sound Editing, Best Achievement in Sound Mixing et Best Achievement in Visual Effects</i>) - Plusieurs nominations ou prix remportés dans d'autres institutions pour l'habillage sonore et les effets spéciaux, aussi pour la performance de Dakota Fanning -Tom Cruise a été nommé pour le Razzie du pire acteur -moyenne de 6,6/10 sur <i>imdb.com</i> (129 311 votes en date du 3 juin 2010) -4^e film le plus lucratif de l'année dans le monde

Tableau A.4 Fiche du film *The Mist*

Titre de l'oeuvre	The Mist
Date de parution sur grand écran	21 novembre 2007 (É-U)
Réalisateur	Frank Darabont
Pays d'origine	États-Unis
Genre	Horreur
Durée	126 min
Classement	R (É-U), 13+ (Québec)
Compagnie(s) de production	Dimension Films
Distributeur(s)	Dimension Films, Metro-Goldwyn-Mayor et The Weinstein Company
Budget	18 000 000\$
Importance de l'oeuvre	<ul style="list-style-type: none"> - A remporté deux Saturn Award et a reçu une nomination pour ce prix - Nomination pour un Empire Award (G-B) - Nomination pour un Young Artist Award - Moyenne de 7,4/10 sur <i>imdb.com</i> (73 719 votes en date du 3 juin 2010)

Tableau A.5 Fiche de *No Country for Old Men*

Titre de l'oeuvre	No Country for Old Men
Date de parution sur grand écran	21 novembre 2007 (Canada et É-U)
Réalisateur	Ethan et Joel Coen
Pays d'origine	États-Unis
Genre	Thriller
Durée	122 min
Classement	R (É-U), 13+ (Québec)
Compagnie(s) de production	Paramount Vantage, Miramax Films, Scott Rudin Productions et Mike Zoss Productions
Distributeur(s)	Miramax Films (É-U)
Budget	25 000 000\$
Importance de l'oeuvre	<ul style="list-style-type: none"> - A remporté quatre Oscar, dont celui du meilleur film de l'année, et reçu autant de nominations - A été nominé pour la Palme d'Or au Festival de Cannes - Moyenne de 8,3/10 sur <i>imdb.com</i> (114^e place dans le top 250, 189 832 votes en date du 3 juin 2010)

Tableau A.6 Fiche de *I Am Legend*

Titre de l'oeuvre	I Am Legend
Date de parution sur grand écran	14 décembre 2007 (États-Unis et Canada)
Réalisateur	Francis Lawrence
Pays d'origine	États-Unis
Genre	Science-fiction
Durée	101 min
Classement	PG-13 (É-U), 13+ (Québec)
Compagnie(s) de production	Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Weed Road Pictures et Overbrook Entertainment
Distributeur(s)	Warner Bros. Pictures (É-U)
Budget	150 000 000\$
Importance de l'oeuvre	<ul style="list-style-type: none"> - Trois prix remportés pour la performance de Will Smith dans divers concours, dont celui des Saturn Awards et des MTV Movie Awards -Moyenne de 7.1 sur <i>imdb.com</i> (149 162 votes le 2 juin 2010) -Septième film le plus lucratif de l'année dans le monde

Tableau A.7 Fiche de *There Will Be Blood*

Titre de l'oeuvre	There Will Be Blood
Date de parution sur grand écran	11 janvier 2008 (États-Unis)
Réalisateur	Paul Thomas Anderson
Pays d'origine	États-Unis
Genre	Drame
Durée	158 min
Classement	R (É-U), 13+ (Québec)
Compagnie(s) de production	Ghoulardi Film Company, Paramount Vantage, Miramax Films
Distributeur(s)	Paramount Vantage, Miramax Films
Budget	25 000 000\$
Importance de l'oeuvre	<ul style="list-style-type: none"> - Considéré par certains critiques réputés comme le meilleur film des années '00 -Les prix et nominations se comptent par dizaines -A reçu six nominations et remporté deux Oscar, dont un pour la performance de Daniel Day Lewis dans le rôle principal -Moyenne de 8,2/10 sur <i>imdb.com</i> (129^e place dans le top 250, 125 333 votes en date du 3 juin 2010)

Tableau A.8 Fiche de *Cloverfield*

Titre de l'oeuvre	Cloverfield
Date de parution sur grand écran	18 janvier 2008 (Canada et États-Unis)
Réalisateur	Matt Reeves
Pays d'origine	États-Unis
Genre	Science-fiction
Durée	85 min
Classement	PG-13 (É-U), 13+ (Québec)
Compagnie(s) de production	Bad Robot, Paramount Pictures
Distributeur(s)	Paramount Pictures
Budget	25 000 000\$
Importance de l'oeuvre	<ul style="list-style-type: none"> - A remporté le prix Saturn du meilleur film de science-fiction - Quelques autres prix et nomination dans d'autres concours - Moyenne de 7,4/10 sur <i>imdb.com</i> (132 213 votes en date du 3 juin 2010)

Tableau A.9 Fiche du film *The Dark Knight*

Titre de l'oeuvre	The Dark Knight
Date de parution sur grand écran	18 juillet 2008 (Canada et É-U)
Réalisateur	Christopher Nolan
Pays d'origine	États-Unis, Grande-Bretagne
Genre	Action
Durée	152 min
Classement	PG-13 (É-U), 13+ (Québec)
Compagnie(s) de production	Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, DC Comics, Syncopy
Distributeur(s)	Warner Bros. Pictures (É-U)
Budget	185 000 000\$
Importance de l'oeuvre	<ul style="list-style-type: none"> - Sixième film le plus lucratif dans l'histoire du cinéma - Les prix et nominations se comptent par dizaines - A reçu six nominations et deux prix lors de la cérémonie des Oscars, dont un prix à titre posthume pour la performance de Heath Ledger - Moyenne de 8,9/10 sur <i>imdb.com</i> (10^e position dans le top 250, 441 084 votes en date du 3 juin 2010)

Tableau A.10 Fiche du film *The Road*

Titre de l'oeuvre	The Road
Date de parution sur grand écran	25 novembre 2009 (É-U, diffusion limitée), 27 novembre 2009 (Canada, limitée)
Réalisateur	John Hillcoat
Pays d'origine	États-Unis
Genre	Drame
Durée	111 min
Classement	R (É-U), 13+ (Québec)
Compagnie(s) de production	Dimension Films, 2929 Productions, Nick Wechsler Productions, Chockstone Pictures, Road Rebel
Distributeur(s)	Dimension Films et Sony Pictures Home Entertainment (É-U), Alliance Films (Canada)
Budget	20 000 000\$
Importance de l'oeuvre	<ul style="list-style-type: none"> - A remporté le prix de la San Diego Film Critics Society pour la meilleure cinématographie - Nominé pour le Lion d'Or au Festival du film de Venise - Quelques nominations dans d'autres concours, dont deux pour les prix Saturn - Moyenne de 7,5/10 sur <i>imdb.com</i> (29 167 votes en date du 3 juin 2010)

APPENDICE B

LISTE DE FILMS POST-11 SEPTEMBRE SIGNIFICATIFS⁸

- *Avatar* (2009)
- *Batman Begins* (2005)
- *Blindness* (2008)
- *Chicken Little* (2005)
- *Cloverfield* (2008)
- *Crash* (2004)
- *The Dark Knight* (2008)
- *The Day After Tomorrow* (2004)
- *The Departed* (2006)
- *Diary of the Dead* (2007)
- *District 9* (2009)
- *Dogville* (2003)
- *Flight 93* (2006)
- *Funny Games* (2007)
- *King Kong* (2005)
- *Homecoming* (2005)
- *Hostel* (2005)
- *I am Legend* (2007)
- *I, Robot* (2004)
- *Inside Man* (2006)

⁸ Il s'agit principalement de titres mentionnés par des analystes qui évoqueraient le 11 septembre ou qui porteraient un regard significatif sur la société américaine dans le contexte du post-traumatisme. Nous avons aussi ajouté quelques titres qui, à nos yeux, sont aussi significatifs. Il est à noter que sur les 50 films, 29 (58%) sont parus entre 2005 et 2007. Sur les 10 films que nous avons choisis d'étudier, sept sont parus au cours de cette période.

- *Land of the Dead* (2005)
- *Lions for Lambs* (2007)
- *The Matrix Revolutions* (2003)
- *Minority Report* (2002)
- *The Mist* (2007)
- *Munich* (2005)
- *No Country For Old Men* (2007)
- *Panic Room* (2002)
- *Posseidon* (2006)
- *Pulse* (2006)
- *[REC]* (2007)
- *Red Eye* (2005)
- *The Road* (2009)
- *Rollerball* (2002)
- *Signs* (2002)
- *Silent Hill* (2006)
- *Solaris* (2002)
- *Snakes on a Plane* (2006)
- *Sunshine* (2007)
- *Syriana* (2005)
- *Talk to Me* (2007)
- *Terminator 3* (2003)
- *There Will Be Blood* (2007)
- *United 93* (2006)
- *V for Vendetta* (2005)
- *The Village* (2004)
- *War of the Worlds* (2005)
- *World Trade Center* (2006)
- *The 25th Hour* (2002)
- *2012* (2009)

LISTE DES RÉFÉRENCES

- Anderson, Paul Thomas. 2007. *There Will Be Blood*. Film 35 mm, coul., 158 min. États-Unis: Ghoulardi Film Company.
- Ashford, William. 2009, 22 novembre. « American Airlines Offering Low Level Passes of WTC Reconstruction ». *Scrape TV*. En ligne. <<http://scrapetv.com/News/News%20Pages/Business/pages-3/American-Airlines-offering-low-level-passes-of-WTC-reconstruction-Scrape-TV-The-World-on-your-side.html>>. Consulté le 15 août 2010.
- « Les attentats du 11 septembre ont fait baisser la natalité ». *Tribune de Genève*. En ligne. <<http://www.tdg.ch/attentats-11-septembre-fait-baisser-natalite-2010-05-27>>. Consulté le 16 août 2010.
- Barrette, Pierre. 2007. « Cinq films contemporains d'auteurs américains : Analyse sémiopragmatique ». Thèse de doctorat. Montréal : Université du Québec à Montréal, 311 p.
- City of Bayonne, New Jersey. En ligne. <<http://www.bayonnenewjersey.info/>>. Consulté le 15 août 2010.
- Bell-Metereau, Rebecca. 2004. « The How-To Manual, the Prequel, and the Sequel in Post-9/11 Cinema ». *Voir Dixon*, 2004. p. 142-162.
- Björn (Farmer). 2008, 15 août. « WWW – Welcome to a World Without Rules ». *What Björn (Farmer) Thinks...*. En ligne. <http://freiberg.blogspot.com/2008_08_01_archive.html>. Consulté le 15 août 2010.
- Body-Gendrot, Sophie. 2002. *La société américaine après le 11 septembre*. Paris : Presses de Sciences Po, 133 p.
- Borradori, Giovanna, Jacques Derrida et Jürgen Habermas. 2004. *Le « concept » du 11 septembre*. Paris : Galilée, 244 p.
- Bowles, Scott. 2008, 8 août. « Sneak Peek : 'The Road' is Fiction, But the Bleak Scenery is Real ». *USA Today*. En ligne. <http://www.usatoday.com/life/movies/news/2008-08-06-the-road-preview_N.htm>. Consulté le 15 août 2010.
- Brottman, Mikita. 2004. « The Fascination of the Abomination : The Censored Images of 9/11 ». *Voir Dixon*, 2004. p. 163-177.
- Coen, Ethan et Joel Coen. 2007. *No Country for Old Men*. Film 35 mm, coul., 122 min. États-Unis : Paramount Vantage.

- Darabont, Frank. 2007. *The Mist*. Film 35 mm, coul., 126 min. États-Unis : Darkwoods Productions.
- Dixon, Wheeler Winston (dir. Publ.). 2004. *Film and Television after 9/11*. Carbondale, Illinois : Southern Illinois University Press, 249 p.
- Hark, Ina Rae. 2004. « 'Today is the Longest Day of My Life' : 24 as Mirror Narrative of 9/11 ». *Voir Dixon*, 2004. p. 121-141.
- Hillcoat, John. 2009. *The Road*. Film 35 mm, coul., 111 min. États-Unis : Dimension Films.
- Hirschhorn, Phil. 2003, 29 octobre. « New York Reduces 9/11 Death Toll by 40 ». *CNN*. En ligne. < <http://www.cnn.com/2003/US/Northeast/10/29/wtc.deaths/>>. Consulté le 15 août 2010.
- Lachapelle, Judith. 2009, 26 décembre. « Le 11 septembre: l'événement de la décennie ». *La Presse* (Montréal). En ligne. < <http://www.cyberpresse.ca/dossiers/retrospective-de-la-decennie/200912/26/01-934187-le-11-septembre-levenement-de-la-decennie.php>>. Consulté le 18 août 2010.
- Lawrence, Francis. 2007. *I Am Legend*. Film 35 mm, coul., 101 min. États-Unis : Warner Bros. Pictures.
- Markovitz, Jonathan. 2004. « Reel Terror Post 9/11 ». *Voir Dixon*, 2004. p. 201-225.
- Melnick, Jeffrey. 2009. *9/11 Culture*, Chichester, Royaume-Uni : Wiley-Blackwell, 179 p.
- Moritz, Gudula Simone. 2005. « Pentagon Pictures : How Hollywood Has its Scripts Censored by Washington ». *Voir Thomsen et Krewani*, 2005. p. 120-125.
- National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States, The. 2004. *The 9/11 Commission Report*. Document de consultation. En ligne. États-Unis, 585 p. < <http://govinfo.library.unt.edu/911/report/911Report.pdf>>. Consulté le 15 août 2010.
- Nolan, Christopher. 2005. *Batman Begins*. Film 35 mm, coul., 140 min. États-Unis et Royaume-Uni : Warner Bros. Pictures.
- Nolan, Christopher. 2008. *The Dark Knight*. Film 35 mm et 65 mm, coul., 152 min. États-Unis et Royaume-Uni : Warner Bros. Pictures.
- Odin, Roger. 1983. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma ». *IRIS*. vol. 1, no 1, p. 67-82.
- Payne, Ed. 2010, 19 avril. « 15 Years Later, Victims, Residents Remember Oklahoma City Bombing ». *CNN*. En ligne. < <http://www.cnn.com/2010/US/04/19/okc.bombing.anniversary/index.html>>. Consulté le 15 août 2010.

- Pyszczyński, Tom, Sheldon Solomon et Jeff Greenberg. *In the Wake of 9/11 – The Psychology of Terror*. Washington : American Psychological Association, 198 p.
- Reeves, Matt. 2008. *Cloverfield*. Film 35 mm, coul., 85 min. États-Unis : Bad Robot.
- Romero, George A. 2005. *Land of the Dead*. Film 35 mm, noir et blanc/coul., 93 min. Canada, France et États-Unis : Universal Pictures.
- Smaïl, K. 2006, 14 octobre. « Projection de La Bataille d'Alger au Pentagone ». *El Watan*. En ligne. <<http://www.elwatan.com/Projection-de-La-Bataille-d-Alger>>. Consulté le 15 août 2010.
- Spielberg, Steven. 2005. *War of the Worlds*. Film 35 mm, coul., 116 min. États-Unis : Paramount Pictures.
- Thomsen, Christian W. (éd.) et Angela Krewani (éd.). 2005. *Hollywood : Recent Developments*. Stuttgart/Londres : Edition Axel Menges, 206 p.
- Thomsen, Christian W. 2005. « 9//11 : Before and After ». Voir Thomsen et Krewani, 2005. p. 9-27.
- « Trivia for *I Am Legend* ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0480249/trivia>>. Consulté le 15 août 2010.
- Tull, Matthew. 2009, 25 janvier. « PTSD and 9/11 Terrorist Attacks ». In *About.com*. En ligne. <http://ptsd.about.com/od/causesanddevelopment/a/Sept11_PTSD.htm>. Consulté le 14 août 2010.
- Valantin, Jean-Michel. 2003. *Hollywood, le Pentagone et Washington*. Paris : Éditions Autrement, 178 p.
- Valenti, Jack. 2002. « Cinema and War: Hollywood's Response to September 11 ». In *Harvard International Review*, vol. 24, édition 2, été 2002. Cambridge, Massachusetts : Harvard International Relations Council, p. 78-80.

Articles parus dans *Les Cahiers du cinéma*

- Aubron, Hervé. 2007. « Minor movies? ». *Les Cahiers du cinéma*, no 625 (juillet-août), p. 76-78.
- Aubron, Hervé. 2007. « Minor movies? (2) ». *Les Cahiers du cinéma*, no 626 (septembre), p. 76-78.
- Burdeau, Emmanuel. 2005. « Dans l'ombre du 11 septembre ». *Les Cahiers du cinéma*, no 605 (juillet-août), p. 34-36.

- Burdeau, Emmanuel. 2007. « Terreur pour tous ». *Les Cahiers du cinéma*, no 627 (octobre), p. 79-80.
- Burdeau, Emmanuel. 2008. « Postface au visage ». *Les Cahiers du cinéma*, no 637 (septembre), p. 36-37.
- Delorme, Stéphane. 2008. « Désirs de grandeur ». *Les Cahier du cinéma*, no 632 (mars), p. 9-11.
- Hoberman, Jim. 2006. « Malaise dans la spielbergisation ». *Les Cahiers du cinéma*, no 614 (juillet-août), p. 28-31.
- Rancière, Jacques. 2004. « Les nouvelles fictions du mal ». *Les Cahiers du cinéma*, no 590 (mai), p. 94-96.
- Renzi, Eugenio. 2008. « Des patries grandes et petites ». *Les Cahiers du cinéma*, no 632 (mars), p. 12-15.
- Tessé, Jean-Philippe. 2008. « Je suis une légende ». *Les Cahiers du cinéma*, no 630 (janvier), p. 39.
- Thoret, Jean-Baptiste. 2010. « Formes de l'épreuve : Le cinéma d'action des années 2000 ». *Les Cahiers du cinéma*, no 652 (janvier), p. 46-47.

Articles parus dans *Film Quarterly*

- Braudy, Leo. 2008. « Whose Country? ». *Film Quarterly*, vol. 61, no 4 (été), p. 10-11.
- Mellen, Joan. 2008. « Spiraling Downward : America in *Days of Heaven*, *In the Valley of Elah*, and *No Country for Old Men* ». *Film Quarterly*, vol. 61, no 3 (printemps), p. 24-31.
- Tyree, J.M. 2009. « American Heroes ». *Film Quarterly*, vol. 62, no 3 (printemps), p. 28-34.
- Young, Damon. 2009-2010. « Hotel Colorado ». *Film Quarterly*, vol. 63, no 2 (hiver), p. 57-59.

Articles parus dans *Sight & Sound*

- Hoberman, J. 2005. « Unquiet Americans ». *Sight & Sound*, vol. 16, no 10 (octobre), p. 20-23.
- Newman, Kim. 2005. « War of the Worlds ». *Sight & Sound*, vol. 15, no 9 (septembre), p. 83-84.

Commentaires d'internautes parus sur le site web *The Internet Movie Database*⁹

brando647. 2010, 22 mars. « Reinvention of Batman for a New Generation ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0372784/usercomments>>. Consulté le 16 août 2010.

christopherjanson. 2008, 28 janvier. « Horrible, Even if you Love the Directors Previous Films ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0469494/usercomments>>. Consulté le 15 août 2010.

cshep. 2005, 19 juillet. « Amazing Fantasy Achievement, with Terrorist Implications !!!! ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0407304/usercomments>>. Consulté le 15 août 2010.

gainestillinger. 2009, 17 août. « Beautifully Bleak... ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0477348/usercomments>>. Consulté le 15 août 2010.

hjc0. 2005, 7 octobre. « Another Romeo Classic! ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0418819/usercomments>>. Consulté le 15 août 2010.

jcdugger. 2009, 27 novembre. « Beautifully Bleak... ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0898367/usercomments>>. Consulté le 15 août 2010.

Markmaj73. 2007, 29 décembre. « Fear and Trembling ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0884328/usercomments>>. Consulté le 15 août 2010.

mgayles2005. 2009, 9 janvier. « An Unforgettable Epic... The Godfather of Comic Book Movies ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0468569/usercomments>>. Consulté le 15 août 2010.

Mindcat. 2008, 29 juillet. « One of the Best Films I've Ever Seen ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0469494/usercomments>>. Consulté le 16 août 2010.

Robert J. Maxwell. 2010, 12 avril. « Action Aplenty ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0468569/usercomments>>. Consulté le 15 août 2010.

⁹Les noms des auteurs, sous pseudonymes, sont soulignés.

Stuart141. 2008, 16 janvier. « This is a Great film _ The Only Review You Need to Read!!! ALLEGORY ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. < <http://www.imdb.com/title/tt0477348/usercomments>>. Consulté le 15 août 2010.

tieman64. 2005, 26 juin. « Spielberg's "Eye" of Terror ». In *The Internet Movie Database*. En ligne. <<http://www.imdb.com/title/tt0407304/usercomments>>. Consulté le 15 août 2010.