

Nicolas Xanthos

Université du Québec à Chicoutimi

Métro, nitro, Ground Zero.
Ombres et lumières du
11 septembre dans *Batman Begins*,
V for Vendetta et *Spider-Man 2*

Pour moi comme, je crois, pour la plupart d'entre nous, le 11 septembre n'a jamais existé hors des discours qui l'ont constitué. Même durant cette matinée-là, que j'ai passée devant ma télévision, le 11 septembre n'a pas été un hypothétique « fait brut » : il a été, d'abord, une suite d'images, certaines en direct, d'autres en différé et en boucle, commentée par les journalistes, puis par des experts. Il a été le produit d'un cadrage, d'une segmentation, d'un découpage, visuels ou verbaux.

Sans procéder à une analyse complète, on peut identifier quelques caractéristiques manifestes des célèbres images d'avion fonçant contre l'une des tours jumelles et y explosant. Plusieurs de ces caractéristiques sont évidemment conjoncturelles à l'origine; reste que cette conjoncture a fini par structurer l'appréhension de l'événement. On ne peut manquer de constater que ces images forment une séquence très courte, qui ne

présente de l'action commise ce jour-là que la toute fin et qui en vient à limiter le 11 septembre à ces quelques secondes spectaculaires. Sans doute avons-nous tous encore en tête ce grand plan fixe extrêmement large, filmé depuis la tour de CNN, présentant presque au centre de l'image le World Trade Center, puis l'arrivée de l'avion, seul objet mobile de l'image, qui va percuter le gratte-ciel, comme un projectile improbable et imprévisible dont toute la fixité de l'image marque en retour la complète hétérogénéité dans ce monde jusque-là parfaitement stable¹.

De façon caractéristique, ces séquences construisent le 11 septembre comme un *événement* qui, *venu de nulle part*, nous frappe de plein fouet. Le substantif « événement » est à prendre au sens fort : le 11 septembre n'est pas le fruit d'une action, d'une planification, n'est pas un geste qui s'enracine dans une durée, dans des motivations, dans une histoire, avec ou sans majuscule, chez des agents, c'est une transformation de l'état du monde sans commune mesure et sans auteur, une sorte de météore qui entre en collision avec notre univers². La manière de le nommer est d'ailleurs symptomatique : on en parle comme du 11 septembre, comme d'une date, sans l'intégrer dans une action, une intrigue, une séquence. Ce n'est pas la Nuit de cristal, l'Anschluss, Pearl Harbor, le Débarquement, la Chute du Mur de Berlin : c'est, uniquement, le 11 septembre³.

Cette conceptualisation autotélique de l'événement que les paramètres visuels de l'image en viennent à fonder n'est pas la seule possible, et n'est

1. Qualifiant ce plan, selon la terminologie américaine, de « nobody's shot », François Jost en dit du reste « qu'il n'était pas à hauteur d'homme, qu'il ne s'ancrait nullement dans un regard, mais qu'il témoignait d'un point de vue désincarné, quasi divin sur cette action ». (« Les images du 11 septembre sont-elles violentes? », Daniel Dayan [dir.], *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Bruxelles, De Boeck Université, 2006, p. 66)

2. Je reprends ici la distinction désormais classique entre événement et action, la seconde, à la différence de la première, étant constituée par une intentionnalité humaine ou anthropomorphe.

3. Considérant conceptuellement l'événementialité brute, Patrick Charaudeau écrit : « Ainsi en est-il du 11 septembre 2001 où il s'est passé des choses *que je ne sais nommer autrement que par une date*. » (« Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001 », Daniel Dayan [dir.], *op. cit.*, p. 52, je souligne)

pas la seule qui a été formulée, tant s'en faut. D'autres images, d'autres discours l'ont appréhendé, l'ont soumis à un effort de sémiotisation, l'ont structuré, configuré, intégré à des séquences signifiantes de tout acabit. C'est d'ailleurs presque l'une des caractéristiques de cet événement que d'avoir, comme peu d'autres dans l'histoire très contemporaine, provoqué une telle avalanche de mises en sens. Et peut-être cette fièvre sémiotique trouve-t-elle son origine précisément dans les célèbres premières images, qui s'affichaient comme un défaut de signification ouvrant conséquemment la voie à un effort soutenu pour combler ce manque⁴.

Le discours esthétique en général, et plus spécifiquement fictionnel, a lui aussi participé à cet effort collectif, comme en témoigne le présent collectif. Il y a participé avec les contraintes, possibilités et libertés qui lui sont propres : en ne se situant pas, ou pas immédiatement, ou pas exclusivement, dans une logique argumentative, avec une faible nécessité d'adéquation factuelle, en investissant d'un poids de signification les choix poétiques qui président à l'élaboration des fictions.

Les trois films à l'étude ici représentent, sous certains aspects, une amplification de la liberté que la fiction peut prendre avec les « faits » sans pour autant cesser d'en parler. La référence au 11 septembre y est oblique, à telle enseigne du reste que, parfois, certains ne l'ont pas remarquée⁵. Ainsi, *Batman Begins*⁶ se déroule à Gotham City, à une époque qui n'est

4. Du reste, résumant les sept premiers articles de son recueil, Daniel Dayan montre qu'ils cherchent tous à penser ces deux moments de la saisie du 11 septembre : une événementialité brute et presque dépourvue de sens, puis une mise en récit, c'est-à-dire, comme l'a montré Paul Veyne, une *explication*, de ce qui s'est passé ce matin-là : « La constitution d'un tel iceberg, l'opposition entre un avant et un après de la maîtrise narrative, l'opposition entre une temporalité "catastrophique" et les diverses temporalités qui répondent à celle-ci sont autant de points de convergence pour les textes réunis ici. » (« Bilan d'un parcours », Daniel Dayan [dir.], *op.cit.*, p. 286)

5. Je ne voudrais pas pour autant revendiquer pour ma réflexion une originalité factice : il est aujourd'hui monnaie courante de situer *Batman Begins* et *V for Vendetta* dans un *post-9/11 era, society, world, climate*, etc. Si mon propos possède une certaine spécificité, elle réside peut-être, d'une part, dans l'intégration de *Spider-Man 2* à cet ensemble, et, d'autre part, dans la recherche, au sein de ces fictions, d'une mise en sens des événements du 11 septembre plutôt que des métamorphoses politiques, sociales ou culturelles que ces événements ont provoquées.

6. Christopher Nolan, *Batman Begins*, États-Unis, 2005, 140 min.

pas précisée; *V for Vendetta*⁷, à Londres, dans un futur assez proche (quelques années après notre temps); *Spider-Man 2*⁸, lui, se déroule bien à New York, mais sans que la moindre référence directe ne soit faite à une date ou au 11 septembre. Ce qui fait de ces fictions des fictions du 11 septembre, c'est, bien entendu, les trois métros qui sont détournés de leur usage ordinaire pour devenir des armes de destruction, lancés dans deux des trois cas contre des édifices publics avec le clair objectif de les détruire (la tour Wayne dans *Batman Begins*, qui évoque assez clairement les tours jumelles de New York et le Parlement britannique dans *V for Vendetta*, qui rappelle de son côté les cibles politiques du 11 septembre, que ce soit, de façon effective, le Pentagone ou, comme on l'a supposé, la Maison-Blanche ou le Congrès).

Cela posé ou rappelé, je voudrais chercher à déterminer ce que ces films disent du 11 septembre. Il s'agira de le faire peut-être moins sur la base des discours des personnages qu'en prenant appui sur l'organisation générale des intrigues, et en essayant de voir comment ces trois fictions se situent par rapport à la conception événementielle qu'ont imposée les premières images pour mieux lutter contre elle, avec des considérations sur le temps d'une part, et sur l'agir d'autre part.

Histoire et filiation — ou le temps retrouvé

On a vu plus haut comment l'image du 11 septembre proposait un rapport au temps particulier, faisant de l'événement un tout détaché à la fois de ce qui précède et de ce qui suit, un pur instant refermé sur lui-même ou presque. De deux manières distinctes mais qui participent d'un même mouvement, *Batman Begins*, *Spider-Man 2* et *V for Vendetta* construisent un rapport au temps tout différent.

Premièrement, les trois fictions problématisent la question de la filiation et de l'héritage. On notera ainsi que les univers mis en scène

7. James McTeigue, *V for Vendetta*, 2005, États-Unis, Royaume-Uni, Allemagne, 132 min.

8. Sam Raimi, *Spider-man 2*, États-Unis, 2004, 127 min.

comprennent ce trait commun de doter avec insistance les personnages principaux de parents décédés : les parents de Bruce Wayne meurent au sortir de l'opéra; on sait que l'oncle de Peter Parker est décédé dans le premier épisode et cette disparition est rappelée dans le présent épisode; et si enfin V n'a pas, en tant que tel, de parents, Evey, elle, a vu les siens être raflés par la milice et disparaître. Plus encore, la culpabilité afflige directement Bruce Wayne et Peter Parker : le premier avait demandé à ses parents de sortir pendant l'opéra parce qu'il se sentait mal (et c'est en sortant que ses parents sont tombés sur le clochard qui les a tués) et Peter Parker a décidé de ne pas entraver le chemin d'un voleur qui s'est ensuite retrouvé face à son oncle et l'a tué. Cette sorte de rupture de filiation parricide prend un tour encore plus marqué avec, dans les trois fictions, un refus de l'héritage symbolique ou une incapacité à l'assumer. Par héritage symbolique, il faut entendre ici une sorte de manière d'agir guidée par un ensemble de valeurs, en l'occurrence incarnées et véhiculées par les parents. Dans *V*, c'est Evey qui explique à V qu'elle n'est pas comme ses parents et qu'elle ne se sent pas la force de choisir la même voie, activiste et militante, qu'eux. Dans *Batman Begins*, c'est Bruce Wayne qui veut venger ses parents lui-même plutôt que de faire confiance à la justice, et qui s'attire ce commentaire de la part d'une amie : « Ton père aurait tellement eu honte de toi ». Dans *Spider-Man 2*, c'est Peter Parker en pleine remise en question qui, dans une scène onirique, dialogue avec son oncle défunt qui l'invite à continuer le combat et répond à ce dernier que ce combat n'est pas le sien, refusant de serrer la main qui lui était à la fois concrètement et symboliquement tendue. Autrement dit, ces trois fictions mettent en scène un moment de rupture dans la filiation des êtres : le fils ou la fille ne perpétue pas l'œuvre parentale, ne se situe pas dans cette lignée.

Mais si ces trois fictions mettent la filiation en crise, elles dénouent aussi la crise. Bruce Wayne entreprend de sauver Gotham contre la Ligue des Ombres, comme son père avait lui-même cherché à aider la ville; à la toute fin du film, dans les ruines de son manoir, Bruce affirme au majordome Alfred qu'il va reconstruire la demeure familiale comme avant. Peter Parker revient sur sa décision et reprend du service. Dans *V for Vendetta*, c'est Evey qui, doublement, refait le lien filial. D'une

part, on s'en souvient, c'est elle qui envoie le métro contre le Parlement. Ce faisant, elle devient activiste politique, comme ses parents l'étaient. D'autre part, V lui donne le métro en cadeau, l'invitant à faire, elle en tant que membre d'une nouvelle génération, ce qui lui semblait juste : poursuivre ce que V a entrepris ou arrêter le tout. La nouvelle génération, en l'occurrence, décide de continuer la lutte amorcée par l'ancienne. Et, sur le toit de la maison de V, Evey occupe à ce moment-là, devant le feu d'artifice final, la position que V lui-même avait occupée lors du feu d'artifice initial.

En fin de compte, les trois films dénouent la crise de la filiation qu'ils avaient construite et renouent les liens intergénérationnels, ce qui permet (et se marque dans) la transmission de l'héritage symbolique. Difficile de ne pas voir dans la mise en scène de cette rupture initiale, puis de cette continuité retrouvée entre la génération actuelle et la génération précédente, un véritable procès du temps. Par-delà les cas anecdotiques de Brune Wayne, Peter Parker et Evey, c'est bien le rapport entre le temps présent et le temps passé que ces fictions mettent en crise et apaisent, selon les paramètres de la rupture d'abord, puis de la continuité retrouvée. On passe d'un présent parricide, fermé sur lui-même et sans plus de lien avec le passé dont il refuse toute permanence, un présent qui s'auto-engendre et ne vient plus de nulle part, à un présent qui assume son origine, qui sait sa part d'héritier tout en ne cherchant pas pour autant à faire revivre le passé et qui, de se savoir lignée, s'ouvre à l'avenir : *Batman Begins*, en effet, et ce n'est que le commencement.

Ce rapport au temps tout différent de celui des images du 11 septembre peut se lire aussi, et deuxièmement, dans une inscription historique à laquelle travaillent *Batman* comme *V for Vendetta*. Ce dernier film commence par une scène qui se déroule le 5 novembre 1605 à Londres, lors de l'événement politico-religieux qu'on a appelé la Conspiration des Poudres : l'arrestation de l'un des conjurés, Guy Fawkes, au moment où il s'apprêtait à faire sauter le Parlement. C'est dans le prolongement de cette scène que se déploie ensuite l'intrigue du film, puisque V fait sauter la statue de la justice et Old Bailey le 5 novembre, puis le Parlement, par l'entremise d'Evey, le 5 novembre de l'année suivante.

De plus, le masque qui est le sien, et que porteront tous les citoyens qui assisteront à la destruction du Parlement, représente précisément Guy Fawkes. Du point de vue enfin de la logique narrative, il y a dans la foule qui contemple l'exécution de Guy Fawkes une femme avec laquelle ce dernier échange des regards soutenus juste avant d'être pendu, ce qui laisserait entendre une histoire plus intime à côté de la grande histoire. Or, c'est une configuration qu'on retrouvera dans l'histoire de V, avec les liens pluriels qui uniront l'homme masqué et Evey. Du reste, quelques mots sont prononcés durant la pendaison en voix off, par Evey, et ces mêmes mots ou presque seront repris plus tard lors de la mort de V (plus précisément, Evey invite au souvenir dans la première scène, et dit qu'elle n'oubliera jamais dans la dernière, connectant ainsi la mort de Fawkes et celle de V, et, derrière elles, les projets des deux hommes).

Un phénomène semblable s'observe dans *Batman Begins*. On se souviendra que la Ligue des Ombres s'apprête à détruire Gotham à coup de psychotrope. Lorsque le leader de la Ligue parle à Bruce Wayne de la nature du projet, il lui explique que la Ligue s'occupe de préserver la justice depuis plusieurs centaines d'années et que « chaque fois qu'une civilisation atteint l'apogée de sa décadence, nous nous chargerons de rétablir l'équilibre ». Il lui révèle alors que la chute de Rome et le grand incendie de Londres sont l'œuvre de la Ligue, qui avait décidé de détruire ces civilisations décadentes. Il lui confie également que la présente attaque contre Gotham est la seconde de la Ligue contre la ville, la première ayant été perpétrée à l'aide de l'arme économique. Il y a donc un double effort d'inscription historique : d'un côté, à court terme, cette attaque vient achever le travail qui avait été commencé plus tôt avec l'arme économique; de l'autre, à long terme, elle participe d'une vaste série, d'un plan actif de destruction des civilisations qui atteignent un stade de décadence avancé.

On pourra porter le jugement qu'on voudra sur la vraisemblance, la naïveté ou la paranoïa de ces inscriptions historiques dans *Batman Begins* et *V for Vendetta*. Reste que, sur un plan plus fondamental, elles ont toutes deux une même fonction, qui consiste à faire en sorte qu'un geste apparemment unique, isolé, exceptionnel, soit finalement le prolongement

d'un autre geste passé. Au lieu de le refermer sur lui-même, on ouvre ainsi l'événement à une histoire, à une durée, à des liens de sens qui traversent les temps et les structurent en retour sur le mode de la continuité, voire de la permanence. L'événement n'a pas ici un statut d'anomalie, de rupture qui fonde un temps nouveau, de météore insensé; il est différemment inscrit dans une série et donc relié à un passé.

On l'aura saisi : la présence à la fois d'une crise de la filiation et d'une insistante inscription dans une série historique sont les moyens que la fiction met à contribution pour développer du 11 septembre une autre image que celle sur laquelle s'ouvrait mon propos; ou, plus précisément, une autre pensée événementielle, configurée non plus selon les paramètres de l'impensable rupture qui désunit radicalement le présent des autres temps, mais plutôt selon ceux d'une continuité malgré tout. Pour le dire en d'autres termes, ce sont là des régimes d'historicité⁹ distincts qui s'instaurent, et qui, conséquemment, établissent des relations distinctes entre présent et passé et permettent des récits différents, s'étendant sur des durées hétérogènes, traversés par des lignes de sens d'une ampleur et d'une force d'intégration dissemblables, établissant chacun leurs début et fin, cadrant chaque geste de diverses façons, tantôt l'épurant de toute inscription dans le temps, tantôt le complexifiant de toute une densité temporelle.

Le masque, la justice et l'impossible amour — ou je est un nous

La conceptualisation événementielle du 11 septembre, que ses premières images ont fini par imposer, a aussi eu pour effet de le sortir du domaine de l'agir humain. Le 11 septembre n'est pas le fruit d'une conscience planificatrice, d'une intention; c'est un événement, un accident, au sens étymologique du mot. Et, si la racine du 11 septembre

9. Je fais bien entendu allusion ici au concept développé par François Hartog qui définit les régimes d'historicité comme « les formes ou les modes d'articulation de ces catégories ou formes universelles que sont le passé, le présent et le futur ». (*Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 27)

n'est pas humaine, il n'y a pas davantage d'action humaine qui puisse s'exercer sur l'événement pour en infléchir le cours ou en limiter la portée ou les dégâts. Le spectaculaire de la scène a réduit l'humain à l'état de spectateur médusé.

Or, c'est une voie tout autre que les trois films vont privilégier : ils vont chercher à réinscrire l'événement au cœur d'un agir humain problématisé, en crise comme pouvait l'être la filiation, et ultimement redéfini, en fonction de paramètres spécifiques.

Dans *Batman Begins* et dans *V for Vendetta*, on assiste à plusieurs reprises à une sorte d'examen des motivations des personnages, ou encore de délibération, quelque part entre la vengeance et la justice. C'est par exemple Bruce Wayne voulant assassiner le meurtrier de ses parents, et à qui une jeune procureur explique qu'il ne s'agit pas là de justice, mais de vengeance, puisqu'elle ne satisfait que l'individu et ne vise pas à rétablir une certaine harmonie. Ou c'est encore V qui, bien qu'il fasse sauter le Old Bailey et sa statue de la justice, et bien qu'il agisse de façon à libérer le peuple d'Angleterre du joug fasciste qu'il subit, se fait démasquer, si j'ose dire, par Evey qui comprend qu'une partie de son action relève de la vengeance plus que de la justice, vengeance contre ceux qui lui ont fait endurer, à lui et à l'infortunée qui partageait la cellule voisine de la sienne, de douloureuses expériences bactériologiques.

Passer de la justice à la vengeance, c'est fondamentalement redéfinir l'agent : un acte commis dans une visée de *justice* doit profiter à la *communauté*, quand l'acte commis par *vengeance* ne bénéficie qu'à l'*individu* qui le commet. Autrement dit, la justice suppose qu'on agisse en tant que membre d'une communauté et pour cette communauté, implique donc ce qu'on pourrait qualifier d'*agent social*, alors que la vengeance requiert un agent individuel. Et c'est là précisément que se situe la crise de l'agir que ces fictions mettent en scène.

Cette crise est au cœur de *Spider-Man 2*. Au début du film, Peter Parker est constamment mis en scène dans des situations d'échec qui ont toutes le même profil. Il perd d'abord son emploi de livreur de pizza parce

qu'il ne parvient pas à apporter à temps une commande (il a dû sauver en chemin deux enfants dans la rue), il se fait sermonner par un professeur à l'université parce que ses résultats ne sont pas satisfaisants (il n'a pas le temps de se consacrer à ses études parce qu'il doit appréhender des criminels), et il manque la pièce dans laquelle joue la jeune femme qu'il aime parce que, sur le chemin du théâtre, il a dû prêter main forte à la police. Cette incapacité à pouvoir gagner sur les deux tableaux signifie en somme qu'il ne peut pas être tout à la fois Spider-Man et Peter Parker — un agent social et un agent individuel.

Au fil de l'intrigue, il va d'abord renoncer à être Spider-Man. Dès lors, ses échecs du début se transforment en succès : il parvient à donner les bonnes réponses dans ses cours, il jouit d'un certain succès auprès de la gent féminine, etc. Et, vivant cette vie normale, il se garde aussi d'intervenir dans des situations où Spider-Man serait, plus tôt, intervenu. Puis Peter Parker redevient Spider-Man, notamment après une discussion avec sa tante où elle lui dit très précisément que, pour pouvoir être un héros de cette nature, il faut « savoir renoncer à nos désirs, même à nos rêves ». Bref, il faut savoir renoncer à être un agent individuel pour devenir un agent social. Une fois redevenu agent social, il pourra effectivement agir lors de l'épisode du métro et sauver ses passagers.

Batman Begins tourne autour des mêmes considérations, comme on l'a déjà un peu vu. J'ajoute cette remarque liée au moyen de destruction envisagé pour anéantir Gotham. La ligue de l'Ombre a mis au point une substance psychotrope qui livre celui ou celle qui l'inhale à ses propres démons et angoisses, sous forme d'hallucination. Par exemple, lorsque Bruce Wayne goûte à cette médecine, il se croit victime d'une attaque de chauves-souris. Or, et c'est ce qui me semble intéressant, ce qui constitue un individu, pour ne pas dire un sujet, ce sont, outre ses désirs et ses rêves, ses terreurs intimes. Dès lors, le moyen hallucinogène mis au point pour détruire Gotham consiste à réduire l'agent à ce qu'il a de plus individuel, de plus subjectal, rendant impossible toute communauté. Du reste, ces scènes hallucinatoires sont rendues en caméra *subjective*, avec une image et un son retravaillés : il n'y a plus de vision ordinaire et commune dans ce mode d'être.

Cette façon de résoudre la crise de l'agir en valorisant l'agent social au détriment de l'agent individuel peut se lire ailleurs. Dans *V for Vendetta* (et l'on notera ici la simple initiale, qui n'individualise pas nominalement), lors du 5 novembre final, la population, à l'invitation de V, se rend aux abords du Parlement dans un clair esprit de révolte. Or, tous ces braves citoyens s'y rendent le visage couvert du même masque que celui de V, avec cape, chapeau et perruque. En d'autres mots, nul n'est individualisé dans cette foule agissante, nul n'agit pour soi, mais c'est au contraire à la disparition de l'agent individuel derrière l'agent social qu'on assiste. C'est précisément ce que marque le masque, qui s'oppose au visage, aux traits qui individualisent, qui signalent l'unicité : je est un nous.

On retrouve les mêmes enjeux, mais compliqués d'un autre paramètre, à la fin de *Batman Begins*. Bruce Wayne a pu agir pour empêcher la destruction de Gotham, il l'a fait en tant que Batman et le métro n'a pas frappé la tour Wayne. Il discute avec la jeune procureur dans les décombres de son manoir familial, et elle lui dit, après une déclaration d'amour en bonne et due forme : « Ton vrai visage, maintenant, est celui que les criminels redoutent. L'homme que j'aimais, qui est parti loin, n'est jamais vraiment revenu ». C'est en quelque sorte le revers de la médaille : d'avoir pu agir en tant qu'agent social ultime, Batman perd la possibilité de devenir agent individuel. Son masque est devenu son vrai visage, il n'y a plus d'individu en dessous. Et l'impossible histoire d'amour est cette ligne narrative, dans *Batman Begins* et dans *V for Vendetta*, et même dans *Spider-Man 2*, bien qu'elle s'y termine de façon plus conciliante, où l'on peut constater que ce que l'on gagne en agent social, on le perd en agent individuel, ou en sujet.

La réponse fictionnelle à l'événementialité du 11 septembre est donc double : d'une part, la fiction remet le 11 septembre dans l'orbite de l'agir; d'autre part, elle problématise cet agir entre un pôle individuel et un pôle social apparemment inconciliables, et privilégie le second au détriment du premier. Ce faisant, elle travaille à rendre l'événement à nouveau signifiant et à montrer en quoi il nous interpelle¹⁰, à montrer ce que nous

10. Et le verbe est ici à entendre dans le sens qu'Althusser lui donne dans « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat. (Notes pour une recherche) », *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

sommes ou devons être face à lui. Nous ne devons pas le regarder en spectateur abasourdi, mais y agir ou réagir en tant que membre d'une communauté. En valorisant l'agent social, la fiction réinscrit personnages et intrigues au sein d'un monde politique en lutte. Nous voilà dans un univers bien différent de celui de l'ère du moi dans lequel, selon certains, nous baignerions¹¹.

Le sens de la fiction

Lorsqu'on regarde aujourd'hui de petites séquences tournées le 11 septembre et qui saisissent l'écrasement de l'un ou l'autre des avions, on remarque une constante : ces images ont été saisies presque toutes fortuitement. C'était autre chose qu'on filmait, comme le montre notamment le cadrage, et c'est au sein de cet « autre chose » qu'apparaît l'avion. Ces images sont accidentelles¹², et, de là, le 11 septembre s'est initialement constitué comme événement improbable, plutôt que comme histoire, fût-elle incroyable.

Au sortir de la présente réflexion, il semblerait, et j'en fais l'hypothèse conclusive, que les fictions du 11 septembre aient à composer avec ce statut premier d'événement improbable, que leur travail soit, notamment, de se situer par rapport à ce défaut de sens, d'en mimer la crise, de la résoudre ou non. Dans le cas des trois films, le défaut de sens s'est

11. Dans un article où elle cherche à déterminer les formes culturelles immédiates du traumatisme du 11 septembre, Erica-Robin Wagner Pacifici décrit la normalité qui prévalait avant les attentats en des termes fortement individualistes et a-politiques, laissant entendre *a contrario* ce que le 11 septembre aura pu provoquer : « Une légère *insouciance*, voilà ce qui pourrait caractériser au mieux le mode normal d'être-au-monde de la classe moyenne américaine. La vie personnelle, ses ambitions et ses problèmes sont mis au premier plan. [...] Dans ce contexte, les questions politiques sont rarement vécues de façon viscérale. Elles sont davantage ressenties comme une intrusion dans l'univers individuel ». (« L'angoisse de l'attention : le 11 septembre face à la psyché culturelle américaine », Daniel Dayan [dir.], *op. cit.*, p. 212)

12. Jocelyne Arquembourg insiste sur cet aspect fortuit : « [Les attentats du 11 septembre] ont émergé sur nos écrans d'une façon totalement imprévisible, croisant les enregistrements du cinéaste amateur et des caméras professionnelles » ; « Filmée, ou plutôt faisant irruption dans le champ d'une caméra amateur, la collision entre le premier avion et la tour sud du World Trade Center superpose la *surprise* au *choc* ». (« Le mythe de Pandore revisité », Daniel Dayan [dir.], *op. cit.*, p. 80 et 81)

crystallisé autour du temps et de l'agir, de la continuité et de l'agent social. C'est là que les films ont situé les enjeux du 11 septembre, et leur déploiement fictionnel est la réponse, passablement cohérente, qu'ils y apportent, comme une invitation à prolonger ces quelques secondes invraisemblables dans une durée qui leur donnerait sens, à les penser à la première personne du pluriel plutôt que dans un singulier, ou dans une singularité, qui empêche d'y répondre. Ce n'est certes pas la seule manière de se situer face aux manques de l'événement; en revanche, c'est assurément là l'une des fonctions de la fiction : tâcher de donner sens à ce qui semble en être dépourvu¹³.

13. On en revient ici à la conception réparatrice de la fiction défendue par Ricœur dans *Temps et récit*. Pour le philosophe, on s'en souviendra, le propre de la fiction est de transformer en un tout cohérent et riche de sens ce qui, dans l'expérience humaine vive, s'expérimente sur le mode du fragment, de l'éclatement, de la *distentio animi*.