



**HAL**  
open science

# L'artialisation cinématographique des conduites terroristes récentes à partir de *Wanted* (Bekmambetov, 2008) et d'*Inception* (Nolan, 2010)

Hugo Clemot

## ► To cite this version:

Hugo Clemot. L'artialisation cinématographique des conduites terroristes récentes à partir de *Wanted* (Bekmambetov, 2008) et d'*Inception* (Nolan, 2010). *CinémAction*, 2019, 172. hal-04337765

**HAL Id: hal-04337765**

**<https://hal.science/hal-04337765>**

Submitted on 12 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**HAL**  
open science

# L'artialisation cinématographique des conduites terroristes récentes à partir de *Wanted* (Bekmambetov, 2008) et d'*Inception* (Nolan, 2010)

Hugo Clemot

## ► To cite this version:

Hugo Clemot. L'artialisation cinématographique des conduites terroristes récentes à partir de *Wanted* (Bekmambetov, 2008) et d'*Inception* (Nolan, 2010). *Cinémaction* 172, "Le cinéma de Science-Fiction post 11 septembre", 2019. hal-03760051

**HAL Id: hal-03760051**

**<https://hal.science/hal-03760051>**

Submitted on 24 Aug 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# L'artialisation cinématographique des conduites terroristes récentes à partir de *Wanted* (Bekmambetov, 2008) et d'*Inception* (Nolan, 2010)

Hugo Clémot

L'artialisation désigne un processus complexe de construction sociale d'un phénomène où un médium artistique au moins joue un rôle actif. Évident dans le cas des conduites révolutionnaires récentes (masque *Anonymous* et printemps arabe, révolution des parapluies et signe des trois doigts des étudiants thaïlandais), un tel processus ne semble pas non plus sans rapport avec les attentats qui ont frappé ou failli frapper la France en 2015, à revoir des films comme *Wanted* (Bekmambetov, 2008) ou *Inception* (Nolan, 2010). Si le premier ne paraît pas pouvoir être rangé dans le genre de la science-fiction, on peut néanmoins soutenir que la présence de « techniques du corps » pour l'instant hors de portée y supplée à l'absence d'une possibilité plus évidemment scientifique. En outre, la proximité du personnage principal et de sa trajectoire avec ce que l'on croit savoir du profil psychologique des tueurs de masse ne fait que renforcer l'aspect prémonitoire de la séquence du train, comme de la scène d'explosion d'une terrasse d'un café parisien dans *Inception*.

Pour déterminer comment des œuvres cinématographiques peuvent se transformer en prophéties autoréalisatrices, on peut trouver des éléments de réponse dans ces deux films qui développent une authentique pensée spéculative, non seulement sur le scepticisme ontologique contemporain et sa relation à l'imagerie numérique, mais aussi sur la manière dont le cinéma de science-fiction peut contribuer malgré lui au fanatisme.

## 1 Science-fiction, artialisation cinématographique et conduites révolutionnaires récentes

Les propos prémonitoires du philosophe Jean Baudrillard quant aux attentats du *World Trade Center*<sup>1</sup> sont connus, comme est connu le fait que l'un des films de science-fiction les plus importants de la fin du XXe siècle, *The Matrix* (1999) des Wachowski, est une adaptation cinématographique de l'un de ses ouvrages, *Simulacres et simulation* (1981). Si l'on se rappelle à quel point certaines des séquences du film semblent décrire des phénomènes contemporains (double vie de Néo, « recrutement » par internet, État libre des rebelles [« Zion »], destruction d'un building par un hélicoptère, etc.), et si l'on admet que l'œuvre de Baudrillard relève elle-même davantage du genre de la science-fiction que de la philosophie, on comprend que la relation du cinéma de science-fiction au 11 septembre 2001 ne saurait être conçue seulement comme une relation causale où l'événement historique serait la cause antécédente et déterminante des changements du genre cinématographique, mais que les œuvres cinématographiques en général et scientifiques en particulier ont pu jouer un rôle, dont l'importance exacte reste à déterminer, dans la préparation du 11 septembre 2001. On peut repérer d'autres exemples historiques contemporains d'un semblable phénomène d'artialisation.

Ainsi, la dystopie cinématographique *V pour Vendetta* (McTeigue, 2005), scénarisée et produite par les Wachowski à partir d'un *comic book* d'Alan Moore et de David Lloyd, n'a-t-elle pas été sans effets sur les révolutions du printemps arabe et sur le mouvement des Anonymous, ne serait-ce que par la reprise du masque de « V ». De même, les étudiants de Hong Kong ont baptisé leur mouvement « la révolution des parapluies » en une référence volontaire au film *Sparrow* (2008) du réalisateur Johnny To. Enfin, la révolte thaïlandaise contre le coup d'État militaire de mai 2014 s'est approprié le signe des trois doigts du film *Hunger Games* (G. Ross, 2012).

---

<sup>1</sup> Voir Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 108-109 sur les deux tours du World Trade Center et p. 63-66 sur « l'efficacité symbolique » des attentats terroristes.



Bangkok, le 1er juin 2014. (Photo Erik de Castro. Reuters) *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012) ; captures d'écran

Connu depuis longtemps, puisque Marcel Mauss n'utilise pas un autre exemple que le cinéma pour rendre compte des circonstances dans lesquelles l'idée célèbre de « techniques du corps » lui est venue<sup>2</sup>, ce phénomène de mimétisme cinématographique ne concerne malheureusement pas que les partisans des libertés publiques et de la démocratie : une réflexion semblable sur l'artialisation cinématographique des conduites terroristes à partir du cinéma populaire pourrait en effet s'appuyer sur nombre de ressemblances frappantes entre violence réelle et violence cinématographique. Pour ne s'en tenir qu'à deux exemples, la séquence récente du massacre d'Orlando aux États-Unis (11 juin 2016) suivi des meurtres du couple de policiers à leur domicile de Magnanville en France (13 juin 2016) rappelle la façon dont le *Terminator* (Cameron, 1984) fait irruption dans un *night-club*, attaque un commissariat et attend l'appel téléphonique de sa victime au domicile de sa mère, de même que le *modus operandi* de Mohammed Merah (mars 2012) semble imité de celui du personnage principal de son film préféré<sup>3</sup> : *Faster* (George Tillman Jr., 2010).



*Faster* (George Tillman Jr., 2010) ; expédition de Merah (mars 2012) ; captures d'écran

## 2 La trajectoire d'un tueur de masse selon *Wanted* : imagerie numérique, scepticisme et meurtre

De nature interdisciplinaire, cette réflexion pourrait notamment s'appuyer sur une approche méconnue en France, la lecture philosophique des films, qui se distingue des autres en ce qu'elle préfère partir de ce qu'une étude attentive de certains films particuliers pourrait nous apprendre, plutôt que d'assujettir le cinéma aux problèmes philosophiques traditionnels.

L'un des partisans de cette approche, Stephen Mulhall, a ainsi proposé une lecture du film *Wanted*<sup>4</sup> qui a pris une importance nouvelle depuis la tentative de massacre du Thalys du 21

<sup>2</sup> Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1966, p. 368.

<sup>3</sup> Farhad Khosrokhavar, *Radicalisation*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, collection Interventions, 2014, p. 108.

<sup>4</sup> Stephen Mulhall, "The Loom of Fate: Graphic Origins and Digital Ontology in *Wanted*," in *New Takes in Philosophy of Film*, Havi Carel et Greg Tuck (dir.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 103-116.

août 2015. Ce projet d'attentat semble en effet imité de sa séquence la plus spectaculaire. À la lumière de ce mimétisme, la trajectoire du personnage principal de *Wanted* ressemble étonnamment à celle des tueurs de masse telle qu'elle ressort de l'étude des publications numériques sur YouTube des tueurs impliqués dans sept fusillades scolaires entre 1999 et 2015<sup>5</sup>, puisqu'il s'agissait, à travers leurs pratiques médiatiques déviantes, de passer d'une représentation de soi comme victime passive du système à celle d'un individu exceptionnel en tant qu'il est maître de son destin. Wesley Gibson va en effet passer du statut de victime passive, abandonné par son père dès son plus jeune âge, menant la vie monotone d'un petit comptable sans argent, martyrisé par sa chef, trompé par sa petite amie avec son soi-disant meilleur ami, au statut de tueur professionnel, membre d'une société secrète de maîtres du monde. Il semble d'ailleurs que l'état d'esprit des tueurs de masse soit bien décrit par l'adresse finale au spectateur, à savoir que la plupart des hommes sont des esclaves du « système » qui n'ont d'autre choix, pour reprendre en main leur existence, que de rejoindre une élite d'individus ultraviolents<sup>6</sup>.



*Wanted* (Bekmambetov, 2008); captures d'écran

De ce point de vue, il y aurait une continuité entre les massacres scolaires et l'engagement djihadiste des Occidentaux,

« la radicalisation ne correspond[ant] pas tant à une manière de promouvoir des idéaux ou des aspirations politiques qu'à une façon de glorifier l'individualité, parfois à titre posthume, et d'adresser un message de revanche identitaire à un ennemi imaginaire<sup>7</sup> ».

Au-delà du principe d'une armée secrète qui ferait subir à ses membres des rites d'initiation et un entraînement particulièrement sévères, le « métier à tisser du destin » que l'on trouve dans la fabrique de textile où demeurent les membres de la Confrérie, invention scientifique analogue aux « précogs » de *Minority Report* (Dick, 1956) et qui ne figure pas dans le *comic book*, fournit un élément d'analogie supplémentaire avec le *modus operandi* récent des tueurs se revendiquant de l'État islamique. En effet, ce métier à tisser est censé délivrer un message qui, une fois interprété, donne une liste de noms de personnes que les membres de la confrérie doivent assassiner afin de restaurer l'ordre du monde que ces victimes désignées sont censées menacer par leur existence. Dans la perspective fanatique de terroristes islamistes, le Coran est censé délivrer un message qui, une fois interprété, donne une liste de cibles que ses membres doivent assassiner afin de punir les crimes occidentaux.

<sup>5</sup> Nathalie Paton, *School shooting. La violence à l'ère de YouTube*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015.

<sup>6</sup> Mark Millar & J.G. Jones, *Wanted*, Top Cow Productions, 2005; tr. fr. Nick Meylaender, Guy Delcourt Productions, 2008, p. 136-137.

<sup>7</sup> Voir Nathalie Paton, « Radicalisation et injonctions à l'individuation », *Mondes sociaux. Magazine de sciences humaines et sociales*, 17 mai 2016, <https://sms.hypotheses.org/7707> (consulté le 17 février 2017).



*Wanted* (Bekmambetov, 2008); captures d'écran

L'un des intérêts du texte de Mulhall est de mettre en évidence l'existence d'un rapport d'analogie entre la façon dont le métier à tisser, en donnant le nom des victimes, écrit le destin du monde et la façon dont l'imagerie numérique transforme le cinéma. S'il n'est pas possible de rentrer ici dans les détails, Mulhall en conclut que de même que l'interprète du métier à tisser, Sloan, le chef de la Confrérie, peut faire que la machine donne n'importe quel nom propre, de même peut-on simuler n'importe quelle donnée visuelle à l'aide de séquences de nombres. Les images numériquement créées n'ont en effet pas de rapport nécessaire avec les données visuelles captées par l'objectif de la caméra, une opération de captation dont on peut d'ailleurs et pour cette raison se passer techniquement. Dans le film, lorsque Wesley prend conscience de la supercherie, sa réaction est d'assassiner Sloan pour prendre sa place et changer la réalité en la façonnant selon ses désirs. Mulhall interprète ce choix comme signifiant que, pour le spectateur de cinéma, l'hyperréalisme de l'image numérique a pour résultat

« une certaine perte de foi dans le monde réel, une volonté de se retirer de tout engagement pour la réalité au profit d'un fantasme avec lequel cette réalité peut maintenant beaucoup plus facilement être confondue<sup>8</sup>. »

Autrement dit, la possibilité de contrôler entièrement les images renforcerait la perte de foi contemporaine dans le monde réel et encouragerait une fuite désespérée et absurde dans le fantasme délétère d'une maîtrise absolue du monde.

Ces éléments d'analyse peuvent être synthétisés selon le réseau conceptuel suivant : l'imagerie numérique constitue le médium privilégié de la diffusion massive des informations, c'est-à-dire du rapport au monde des individus contemporains. Or, le fait que l'on puisse entièrement contrôler le contenu d'une image numérique induit chez le spectateur un doute quant à la vérité des informations ainsi véhiculées. Ce doute sera d'autant plus grand que le spectateur se percevra davantage comme la victime d'un système dont il ne peut en revanche identifier les procédés. Ce scepticisme nourrit un désir de certitude délétère dans la mesure où la seule façon d'être sûr de reprendre le contrôle de sa vie semble alors de choisir quand y mettre un terme. Cependant, la même logique meurtrière peut être retournée contre le monde, puisque la seule façon d'être sûr que le monde ne pourra pas nous échapper est de le mettre à mort et, numérisant pour l'éternité cette mise à mort, de rendre potentiellement éternelle la revanche de la victime. On parle depuis longtemps, et bien avant *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell, d'une violence exercée par la caméra qui, à suivre Eisenstein, arracherait un morceau de monde de son lieu naturel, pour en faire, selon André Bazin, un « masque mortuaire », ce que confirmerait Alfred Hitchcock quand il pense le cinéma comme un médium taxidermiste. Il n'est donc pas étonnant que la récente et rapide massification des caméras numériques s'accompagne d'une massification des pratiques médiatiques déviantes : vidéos de décapitations de l'EI, caméra « GoPro » de Merah, diffusion « Facebook Live » de Larossi Abballa...

<sup>8</sup> Mulhall, "The Loom of Fate", *op. cit.*, p. 113.

En bref, le réseau conceptuel trouvé dans le film *Wanted* part de l'imagerie numérique pour finalement y revenir : la manipulation numérique hyperréaliste des apparences renforce le scepticisme et induit un désir de contrôle du monde et des autres qui conduit au meurtre et à sa captation vidéo. Si cette description a quelque rapport avec la mentalité des tueurs de masse scolaires, peut-elle en revanche conserver une valeur dans le cas des terroristes fanatiques de l'EI ?

### 3 L'« inception » du fanatisme

L'un des modèles pour penser l'artificialisation cinématographique est celui de la contagion des idées : une idée serait comme un virus, biologique ou informatique, qui s'insinue à notre insu dans notre esprit à un niveau infrarationnel qui la rend ainsi très résistante aux démentis de l'expérience. Or, il est un film de science-fiction récent et populaire, construit sur ce raisonnement par analogie et qui porte aussi incontestablement sur le scepticisme, que Kant appelait le « scandale de la philosophie » : *Inception* (Nolan, 2010). Mulhall lui a consacré un long article<sup>9</sup>, dense et complexe où il s'appuie notamment sur une remarque de Stanley Cavell pour faire un lien entre le scepticisme et le fanatisme tels qu'ils sont pensés dans le film.

On le sait : le scandale de la philosophie est qu'elle ne puisse pas prouver que le monde existe, qu'il n'est pas un simple rêve. C'est évidemment le ressort dramatique du film *Inception* qui utilise, après bien d'autres *twist movies*, ce vieil argument sceptique du rêve comme principe de ses retournements de situation. À suivre Kant, le scepticisme naîtrait d'un désir déçu d'atteindre l'inconditionné, c'est-à-dire le réel tel qu'il est en lui-même, indépendamment de la connaissance que nous pouvons en avoir, ce qu'on appelle encore le « donné » pur ou l'absolu. Mais, remarque Cavell dans un passage cité par Mulhall<sup>10</sup>, si la déception de ce désir d'absolu doit provoquer ce doute sceptique illimité, absolu, alors, puisqu'il ne saurait y avoir moins de réalité dans la cause que dans l'effet, ce désir d'absolu doit lui-même être conçu comme sans limites et absolu, comme une passion pour l'idéal qui vide le monde de sa valeur et justifie qu'on le détruise. Autrement dit, si le scepticisme est la disposition d'esprit de celui qui doute absolument, sans limites, alors le fanatisme, en tant que disposition d'esprit de celui qui aime l'inconditionné absolument, sans limites, n'est que l'autre face du même phénomène psychologique.

Si la difficulté commune aux candidats au massacre scolaire et au massacre terroriste est l'impossibilité de vivre dans un monde qui ne leur réserve que le statut de victime, alors on peut dire que les seconds ont récemment trouvé dans les réseaux sociaux numériques l'idée que la seule vie absolument bonne et pure qui s'offre à eux est celle qui suivra leur mort en martyr, une forme de vie inconditionnée, dont la bonté est absolue et qui n'existe que dans le langage que leur tiennent ceux qui les vampirisent.

Ce choix du suicide par amour de l'inconditionné est, dans le film, celui effectué à deux reprises par Mal (Marion Cotillard) la femme de Cobb (Leonardo DiCaprio), lorsqu'elle préfère, d'abord, la vie potentiellement éternelle du niveau onirique des Limbes, où elle contrôle absolument l'espace et le temps, et lorsqu'elle se jette, ensuite, par la fenêtre d'une chambre d'hôtel, persuadée que cet « acte de foi » est la seule manière de quitter ce mauvais rêve afin de retrouver la réalité.

---

<sup>9</sup> Mulhall, "Sharing a Dream of Skepticism: Parasitism, Plagiarism and Fanaticism in Christopher Nolan's *Inception*", *The Harvard Review of Philosophy*, vol. XIX, 2013, p. 118-136.

<sup>10</sup> Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, updated edition, 2003 (1987), p. 18.



*Inception* (Nolan, 2010) ; captures d'écran

Mais le sort de Mal ne fait pas qu'illustrer cinématographiquement la relation « interne », logique entre scepticisme et fanatisme. En effet, une attention supplémentaire aux circonstances dans lesquelles Mal en est venue à adopter cette perspective fanatique sur le monde se révèle instructive. Il est clair que le responsable du suicide de Mal à l'hôtel est Cobb, dans la mesure où, pour la faire quitter les limbes, il a dû lui implanter l'idée que ce que Mal prenait pour le réel n'était en fait qu'un rêve dont on ne peut sortir qu'en se suicidant, une « inception » qui a si bien fonctionné qu'elle l'a empêchée, une fois de retour dans le monde réel, de « s'y retrouver », c'est-à-dire de ne pas tenir le réel pour un rêve. Autrement dit, pour implanter cette idée dans l'esprit de Mal, Cobb a dû lui faire perdre le sens de la réalité en la privant des mots pour décrire son expérience du monde, afin de leur substituer des mots qui ne peuvent que dévaloriser l'existant au profit de l'idéal que l'on n'atteint que par la mort.

Cependant, il est également possible que Cobb soit responsable de l'implantation du premier fanatisme de Mal en tant qu'architecte d'un espace-temps mental si parfait et si séduisant qu'il fait que l'existence ordinaire dans l'espace et le temps réels paraît trop imparfaite et pénible pour mériter d'être vécue. Si l'on accepte de tenir *Inception*, après *The Prestige* (2006), comme une nouvelle réflexion de Christopher Nolan sur les pouvoirs du cinéma, alors on pourra envisager que Cobb, l'expert en architecture mentale, soit le tenant-lieu du réalisateur qui s'interroge sur sa responsabilité de montreur d'images susceptibles d'encourager scepticisme comme fanatisme, mais qui pourraient aussi nous apprendre à vivre avec le scepticisme sans fanatisme.

Prendre au sérieux le phénomène de l'artialisation cinématographique des conduites révolutionnaires et terroristes récentes ne permet donc pas seulement, en envisageant la possibilité d'une action réciproque, d'enrichir notre conception des relations entre un événement historique comme le 11 septembre 2001 et un genre cinématographique particulier, celui de la science-fiction. Cela incite en outre à chercher dans certains films, comme *Wanted* ou *Inception*, d'authentiques pensées, propres à élargir le cadre théorique dans lequel nous nous efforçons de nous rapporter à des phénomènes contemporains comme la relation du scepticisme à l'imagerie numérique et au fanatisme. L'une de ces pensées consiste à reconnaître l'ambivalence des images animées, qui peuvent nous apprendre à contenir notre scepticisme en faisant du cinéma un instrument de révélation de la beauté et de la bonté de l'ordinaire mais qui peuvent aussi nous présenter un monde si parfait et si séduisant qu'il fait que l'existence ordinaire dans le monde réel paraît trop imparfaite et pénible pour mériter d'être vécue.