

Christelle Crumière

Institut Français de Presse/
Université Paris II – Panthéon-Assas

Les récits médiatiques du 11 septembre, entre tentatives historicistes et tentations mythiques

Avant même de pouvoir être investis, appropriés par la fiction, les attentats du 11 septembre donnent lieu à une abondante production de récits médiatiques prétendument factuels : les récits informatifs (comptes-rendus, portraits, reportages, enquêtes) parus dans les journaux dans les heures, les jours, et les semaines qui suivent. Or, cette dissociation entre faits et fiction est loin d'être évidente au sein des récits mêmes, l'élaboration narrative du 11 septembre donnant lieu à un impressionnant processus d'hybridation des genres. Si, dans un premier temps, les récits informatifs paraissent placés sous le signe de la fiction (les titres et contenus de nombreux articles renvoient à des références fictionnelles, notamment cinématographiques : « America under attack », « La tour infernale », « L'étoffe des héros »), deux tendances, en apparence contradictoires, se dégagent rapidement :

– celle de l'historicisation des récits médiatiques du 11 septembre, donc de leur factualisation, par l'emprunt des codes du discours historique;

– celle de la fictionnalisation des récits médiatiques, par le recours à des procédés narratifs propres au récit mythique.

La question posée par ces deux dynamiques d'appropriation est celle de la perméabilité entre genres narratifs, et de la confusion que celle-ci entraîne, en termes d'autorité du discours, de crédibilité de l'énoncé journalistique et d'orientation temporelle du récit. Entre tentatives historicistes et tentations mythiques, entre retranscriptions factuelles et élaborations fictionnelles, quelles représentations les récits informatifs contribuent-ils à produire des attentats du 11 septembre? Quel statut accorder aux images qu'ils véhiculent d'un événement lui-même conçu comme un spectacle, élaboré en vue de sa médiatisation simultanée, et dont la mise en récit est un élément attendu de la mise en scène?

Pour y répondre, cette analyse s'appuiera sur un corpus de presse écrite française, comprenant les quotidiens *Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération*, et les hebdomadaires *Le Point*, *L'Express*, *Le Nouvel Observateur* et *Paris-Match*, des mois de septembre et octobre 2001.

1. L'historicisation des récits médiatiques du 11 septembre. L'ancrage de l'événement dans une généalogie commune

Événement réel, actuel, inattendu. Événement fascinant par son exceptionnalité, son imprévisibilité et son ampleur. Événement saisi et diffusé en direct, dans l'instantanéité de son accomplissement, le 11 septembre possède un immense potentiel narratif et correspond à tous les critères qui régissent le récit informatif des médias. Il est donc, dans un premier temps, entièrement réservé au discours factuel, seul habilité à en rendre compte, sous trois modalités : la description, le commentaire, et surtout le récit. Mais la question est ici de comprendre le déplacement subi par le contenu informatif, entre des régimes d'énonciation et d'authenticité aussi divergents que ceux du mythe et de l'histoire.

Certes, les textes parus dans les journaux dans cette première période ne sont pas à proprement parler des récits historiques ou des récits

mythiques, ils restent des récits médiatiques mais tendent, par leur connotation, vers l'un ou l'autre genre. Tandis que certains récits tentent d'affirmer leur historicité jusqu'à prétendre donner à percevoir en direct la marche de l'histoire, d'autres s'inscrivent dans l'héritage de références fictionnelles et posent les fondements d'un nouveau mythe fédérateur pour l'Amérique et l'Occident.

Dès les premières heures suivant les attentats, s'opèrent une historicisation du récit médiatique et une factualisation du discours, à travers trois tendances principales : les affirmations de l'historicité de l'événement, l'utilisation d'une rhétorique historiographique, la référence à des faits historiques antérieurs.

Les affirmations de l'historicité de l'événement

Très rapidement, le 11 septembre est promu « événement historique » par de nombreux médias. Le 11 septembre est présenté de manière unanime comme un événement unique, capable de modifier le cours de l'histoire mondiale. Il est présenté comme un tournant historique majeur, l'événement qui ouvre une nouvelle ère et qui inaugure le XXI^e siècle. À la une des quotidiens français, ces affirmations d'historicité se multiplient : « Les États-Unis ont été frappés par une série d'attentats *sans précédent dans l'histoire*. [...] De véritables actes de guerre¹ » ; « Les États-Unis ont subi, mardi 11 septembre, *la pire attaque de leur histoire*. Le nombre de victimes dépasse celui de Pearl Harbor² » ; « New York, ville morte. Au lendemain *du pire attentat jamais perpétré dans l'histoire moderne*, la ville des lumières s'est éteinte³ ».

La redondance de ces affirmations pose une question essentielle, celle de la légitimité des médias à évaluer l'historicité d'un événement contemporain, sans disposer du recul historique permettant de percevoir

1. s.a., « La nouvelle guerre », *Le Figaro*, 12 septembre 2001, une (nous soulignons).

2. s.a., sous-titres de la une intitulée « L'Amérique frappée, le monde saisi d'effroi », *Le Monde*, 13 septembre 2001 (nous soulignons).

3. Fabrice Rousselot (correspondant à New York), « Manhattan désert au lendemain du pire », *Libération*, 13 septembre 2001, p. 5 (nous soulignons).

sa portée et sa dimension réelles. En effet, un événement fondamental sur le plan historique peut tout à fait passer inaperçu pour ses contemporains, éclipsé par un fait divers dont l'histoire ne retiendra rien. L'historicité d'un événement n'est pas immédiate, elle dépend de son inscription dans une intrigue et une orientation déterminées rétrospectivement par l'historien. Le sens d'un phénomène n'est pas accessible, perceptible d'emblée, car il *n'existe pas* d'emblée, hors de son inscription dans une intrigue problématisée. Pourtant, à partir du phénomène empirique et de son surgissement quasi simultané dans le réel et dans l'espace médiatique, le récit informatif élabore un fait configuré autour de son inscription dans une généalogie historique, avant même que puissent en être identifiés la trame explicative, les réseaux de causalité, et les répercussions futures.

Le problème qui se pose est celui de la prétention des médias à écrire l'histoire en direct. Or, ces deux termes sont contradictoires. L'actualité saisie par les médias et l'événement investi par le discours historique sont construits selon des orientations temporelles divergentes : tandis que le récit médiatique s'oriente vers l'avenir (à travers prospectives, prévisions, anticipations), le récit historique s'élabore de façon rétrospective, grâce à la clôture de l'intrigue, c'est-à-dire la connaissance de la totalité du processus dans lequel est intégré l'événement.

Cette divergence dans la démarche constitutive et l'élaboration temporelle des événements historiques et médiatiques est soulignée par Jocelyne Arquembourg, dans son ouvrage consacré au temps des événements médiatiques :

La raison profonde qui fait que les événements médiatiques retransmis en direct ne peuvent être assimilés à des événements historiques repose avant tout sur leurs orientations temporelles distinctes. L'orientation temporelle décrite par les événements historiques consiste généralement à rechercher les sources de notre présent dans le passé. [...] En retournant la perspective historique, les grands événements médiatiques se situent plutôt à mi-chemin de la prophétie et de la promesse. [...] Le rôle du futur émerge de manière décisive de la temporalité des événements médiatiques en direct. Loin de correspondre au schéma rétrospectif des événements historiques, ils semblent

bien plutôt constitués à partir de lignes de fuite orientées vers l'avenir⁴.

Prétendant écrire l'histoire de son propre présent, le récit médiatique prend de vitesse le discours historiographique, dont il tente de s'approprier l'autorité et la crédibilité, sans disposer de la totalité des éléments de connaissance et du recul temporel nécessaires aux méthodes d'investigation qui en assurent la légitimité.

L'utilisation d'une rhétorique historiographique

La deuxième tendance contribuant à l'historicisation des récits médiatiques du 11 septembre apparaît dans l'usage d'une rhétorique historiographique. Le 11 septembre est ainsi présenté comme l'événement fondateur d'une nouvelle époque, d'une nouvelle ère, d'un nouveau cycle de l'histoire mondiale. À la manière du discours historique, les récits médiatiques définissent ainsi chronologies et périodisations autour d'un 11 septembre perçu comme instigateur d'une transformation fondamentale de l'organisation et de l'ordre du monde. Ces jugements, étayés par l'usage du lexique historiographique, abondent dans de nombreux titres de presse.

L'éditorial de *Libération*, le 13 septembre 2001, proclame ainsi l'instauration d'un « nouveau désordre mondial » :

Cette offensive terroriste et sa réussite « technique » — meurtrière, médiatique et planétaire — constituent un événement majeur, un changement stratégique fondamental, qui sanctionne le basculement dans un monde nouveau dominé par le nouveau désordre mondial, par antiphrase avec la comptine qui accompagnait l'effondrement du système communiste : « le nouvel ordre mondial »⁵.

4. Jocelyne Arquembourg-Moreau, *Le temps des événements médiatiques*, Bruxelles, De Boeck, 2003, p. 58-59.

5. Serge July, « Le nouveau désordre mondial », *Libération*, 13 septembre 2001, éditorial, p. 48.

Dans ce même numéro de *Libération*, un second article situe le président américain dans « l'ère de la guerre » :

En prononçant mardi soir du Bureau ovale de la Maison Blanche un court discours à la nation [...], George W. Bush a inauguré une nouvelle étape de sa présidence — une ère de « guerre » [...]. C'est que jamais depuis le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, les Américains n'ont subi un traumatisme aussi profond qu'en ce 11 septembre 2001, et Bush a bien conscience que c'est à sa réaction à cet événement qu'il sera jugé par l'Histoire⁶.

Non seulement le 11 septembre inaugure une époque, mais il s'impose aussi comme l'événement à la faveur duquel le tribunal de l'Histoire rendra son verdict.

Le 14 septembre, le titre de la page « Rebonds » de *Libération* proclame que « Le XXI^e siècle est né le 11 septembre 2001 ». L'écrivain Yann Moix y assure que s'ouvre « une nouvelle ère de l'humanité » : « C'est tout le XX^e siècle qui fut résumé en quelques minutes le 11 septembre 2001. Ce sera donc là l'acte de naissance du XXI^e siècle, comme 1914 le fut pour le XX^e. [...] Le point de départ d'une ère nouvelle de l'humanité⁷. »

De même, l'éditorial du *Monde* daté du 13 septembre fixe à la date du 11 la fin d'une utopie et l'entrée dans un monde nouveau :

C'était un rêve, utopique. Il s'est brisé dans le sang et la terreur lorsque les Etats-Unis, mardi 11 septembre, ont été victimes d'une gigantesque opération terroriste. [...] Le réveil est terrible. [...] C'est un nouveau monde qui s'annonce, dans lequel l'hyperpuissance vient d'afficher sa vulnérabilité à l'hyperterrorisme⁸.

À la page suivante, Dominique Dhombres présume la naissance du XXI^e siècle :

6. Pascal Riché, « Bush dans l'ère de la guerre », *Libération*, 13 septembre 2001, p. 16.

7. Yann Moix, « Une ère nouvelle de l'humanité », *Libération*, 14 septembre 2001, « L'événement », p. 29.

8. s.a., « La fin d'un rêve », *Le Monde*, 13 septembre 2001, éditorial, p. 18.

La période ouverte par les kamikazes de Washington et de New York pourrait bien être comparable à l'ère inaugurée par les premiers coups de feu d'août 1914. Ceux-ci ont marqué le vrai début du XX^e siècle, aux yeux de nombreux historiens. Le XXI^e siècle a peut-être commencé le 11 septembre 2001. Et ce n'est pas du cinéma⁹.

Ces différents exemples concourent à établir le caractère référentiel et fondateur du 11 septembre. Mais surtout, chacun de ces postulats, définissant le 11 septembre comme une rupture historique majeure, illustre bien l'observation de Daniel Dayan quant aux prétentions historicistes du discours médiatique : « Chaque événement est salué comme "historique". Chacun d'eux veut représenter un tournant décisif, le dépassement de quelque ancienne façon de faire ou de penser, le passage à une nouvelle ère¹⁰. »

Cette prétention médiatique à vouloir dire l'histoire *s'accomplissant* pose de nouveaux problèmes : en effet, elle focalise les regards sur l'événement lui-même, au détriment de l'identification des structures (politiques, économiques, idéologiques) dans lesquelles il s'insère et des causalités qui l'éclairent. La césure événementielle fait ainsi écran aux processus identifiables dans la longue durée, processus desquels elle n'est souvent qu'une manifestation marginale, épiphénoménale¹¹.

La seconde réserve à émettre réside en ce que cette partition temporelle opérée par les récits médiatiques définit l'ère inaugurée par le 11 septembre comme un temps nécessairement chaotique, porteur des pires menaces (le 11 septembre n'en étant qu'un avant-goût), auprès duquel la période antérieure fait presque figure d'âge d'or. Ainsi, l'éditorial de Jean-Marie Colombani, paru dans le numéro du *Monde* daté

9. Dominique Dhombres, « La prédiction de Samuel Huntington : le début d'une grande guerre », *Le Monde*, 13 septembre 2001, p. 19.

10. Daniel Dayan et Elihu Katz, *La télévision cérémonielle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 1996, p. 2.

11. Dans ses *Écrits sur l'histoire*, Fernand Braudel distingue l'événement, qui fait rupture et saillance, des structures de longue durée dans lesquelles il s'intègre, et qui, par leur caractère intelligible, doivent davantage intéresser l'historien. Voir Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993, 314 p.

du 13 septembre présente les attentats du 11 septembre comme clôturant une période d'espoirs et de promesses, qui avortent avec eux :

La journée du 11 septembre 2001 marque l'entrée dans une nouvelle ère, qui nous paraît bien loin des promesses et des espoirs d'une autre journée historique, celle du 9 novembre 1989, et qu'une année quelque peu euphorique, l'an 2000, que l'on croyait pouvoir se conclure par la paix au Proche-Orient, avait fait naître¹².

La référence à des faits historiques antérieurs

La tragique journée du 11 septembre 2001 tient à la fois de Pearl Harbor, le 7 décembre 1941, par le caractère foudroyant de la frappe, du naufrage du Lusitania en 1915 par le choix des cibles civiles, de l'attentat de Sarajevo, le 28 juin 1914, par sa puissance symbolique. Le simple rappel de ces dates souligne l'importance de l'événement, fruit des noces barbares de la société ouverte avec un fanatisme venu du fond des âges¹³.

La comparaison à un événement historique antérieur doit permettre de mieux identifier l'événement incernable, de le ramener à un précédent, de le réintégrer dans l'univers du connu, du déjà-existant et de l'assimilable, en l'associant aux références culturelles et mémorielles partagées par la communauté. La référence historique dément la singularité radicale de l'événement, éloignant la menace de négation, d'abolition du sens. Par son rapprochement avec des faits antérieurs, le 11 septembre est réintroduit dans un univers de sens, une tendance discernable. De singulier (unique), le phénomène devient spécifique (porteur de traits généraux identifiables)¹⁴.

12. Jean-Marie Colombani, « Nous sommes tous américains », *Le Monde*, 13 septembre 2001, éditorial (suite de la une), p. 18.

13. Nicolas Baverez (historien et économiste), « Back to history », *Le Monde*, 15 septembre 2001, p. 18.

14. De telles références apparaissent aussi sur le plan iconographique, comme dans le parallèle entre l'image des pompiers hissant la bannière étoilée dans les ruines du World Trade Center et les GI's d'Iwo Jima en 1945.

Les jours qui suivent le 11 septembre, une référence s'impose dans les pages des journaux, ramenant le phénomène inédit dans le champ historique : Pearl Harbor. Au premier abord, le rapprochement apparaît évident, Pearl Harbor constituant la plus vaste agression subie par les troupes américaines sur leur territoire (Hawaï), en dehors d'un engagement militaire préalable et d'une déclaration de guerre. Le mode opératoire caractérisé par l'attaque aérienne de pilotes kamikazes, ainsi que le grand nombre de victimes, contribuent à confirmer le parallèle entre les deux faits. Néanmoins, cette assimilation entre les deux événements s'avère problématique.

La référence à Pearl Harbor inscrit le 11 septembre dans la lignée d'un des événements les plus traumatiques qu'ait connu l'Amérique, un événement qui, comme la guerre du Vietnam, hante la mémoire collective américaine, imprègne ses références culturelles et cinématographiques. Mais, à la différence des références aux différents attentats antérieurement connus par les États-Unis, la comparaison à Pearl Harbor déplace l'interprétation du 11 septembre du cadre terroriste vers une dimension guerrière. Elle confère au 11 septembre le statut non seulement d'événement historique, mais de moment de bascule d'un état de paix à un état de guerre. Pearl Harbor est non seulement un acte de guerre, mais l'événement qui provoque l'engagement des États-Unis dans la Seconde guerre mondiale. Ainsi, la rhétorique dans laquelle s'inscrit cette comparaison est une rhétorique guerrière qui contribue à justifier l'éventualité d'une intervention militaire des États-Unis, présentée comme réponse légitime à l'attaque subie, et nécessaire rupture de leur politique isolationniste.

Cette dernière idée apparaît de manière explicite dans l'éditorial de Jean-Marie Colombani « Nous sommes tous Américains » :

Pearl Harbor avait marqué la fin d'un isolationnisme, ancré au point d'avoir résisté même à la barbarie de Hitler. [...] Après Pearl Harbor, tout a changé. Et l'Amérique a tout accepté, le plan Marshall comme l'envoi de GI's sur tous les points du globe¹⁵.

15. Jean-Marie Colombani, *op. cit.*, p. 18.

Ce constat est réitéré dans l'éditorial du *Monde*, intitulé « La fin d'un rêve », qui insiste également sur la nécessité d'un engagement collectif contre le terrorisme :

Mais, passé le deuil, viendra le temps des questions. [...] Elles souligneront le défi que lancent les terroristes en général et la nécessité d'une lutte commune. Mais, dans un malheur comme les États-Unis en ont rarement connu, elles manifesteront cette évidence : l'isolationnisme n'est jamais une option pour l'Amérique¹⁶.

L'historicisation des récits médiatiques du 11 septembre ne va donc pas sans poser un certain nombre de problèmes, en termes de légitimité et d'autorité du discours, mais également en termes idéologiques, l'éclairage historique donné à l'événement contribuant non seulement à en orienter l'interprétation (notamment comme acte de guerre), mais également, de manière plus implicite, à présenter les conflits à venir comme une réponse inévitable et justifiée.

De plus, il nous faut rappeler que les faits historiques auxquels le 11 septembre est comparé ont souvent fait eux-mêmes l'objet de récits fictionnels, et que leur évocation renvoie également à l'univers fictionnel qui les englobe désormais. C'est ce que précise Marc Lits :

Mais il ne faut pas oublier que Pearl Harbor est aussi très présent dans la mémoire récente des Américains dans la mesure où le film éponyme de Michael Bay était sorti quelques mois auparavant. Histoire et fiction hollywoodienne s'entrecroisent donc déjà sans cette première référence¹⁷.

Les faits historiques étant de plus en plus investis par la fiction, l'historicisation des récits médiatiques du 11 septembre constitue elle-même, paradoxalement, une véritable porte ouverte aux écritures fictionnelles.

16. s.a., « La fin d'un rêve », *op. cit.*, p. 18.

17. Marc Lits, « De nouveaux héros américains », *Du 11 septembre à la riposte. Les débuts d'une nouvelle guerre médiatique*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Médias recherche », 2004, p. 24.

2. La fictionnalisation des récits médiatiques : l'ancrage de l'événement dans un patrimoine culturel commun

La seconde tendance, nettement perceptible dans les journaux français, consiste en une fictionnalisation des récits médiatiques, qui s'opère à travers trois procédés : le parallèle affirmé entre les images du 11 septembre et les codes esthétiques de la fiction, l'association du 11 septembre à des références fictionnelles, et le recours aux structures narratives propres au récit mythique.

Le parallèle entre les images du 11 septembre et les codes esthétiques de la fiction

Événement spectaculaire, dont les images, diffusées en direct, constituent elles-mêmes un spectacle, le 11 septembre est conçu en vue de sa médiatisation, et plus encore de sa retransmission simultanée. Retournant contre les États-Unis des produits issus de leur propre technologie (aéronautique), les attentats du 11 septembre instrumentalisent également leurs dispositifs médiatiques et détournent les codes de leur industrie culturelle. Dès les premiers instants, un parallèle est tiré, dans les médias, entre les images factuelles du 11 septembre et les images fictionnelles issues de l'industrie cinématographique hollywoodienne, parallèle supposé être accompli de façon immédiate, spontanée, et universelle, par les téléspectateurs eux-mêmes : « Devant la télévision, il n'y a personne, sans doute, qui n'ait pensé aux films catastrophe du cinéma¹⁸. »

Cette association, voire cette confusion, entre images du réel et images de fiction est soulignée dans de nombreux articles et éditoriaux :

La guerre au cœur même de l'empire dominant, dans les villes symboles du système qui régent le monde. [...] Une guerre en Technicolor, aux moyens dignes des angoisses de Georges

18. Eric Libiot, « C'est Rambo qu'on assassine », *L'Express*, 21 septembre 2001, n° 2620, cahier « Culture », p. 67.

W. Bush, aux images que l'on croirait conçues dans les studios de Hollywood¹⁹.

L'industrie cinématographique nous montre avec obsession l'image d'une Amérique à genoux. Du coup, c'est une réflexion que l'on a beaucoup entendue à chaud : on a l'étrange sentiment que les États-Unis nous repassent un film américain. [...] L'image des tours orgueilleuses qui s'effondrent, est-ce du réel ou du virtuel? Moi-même, pendant une demi-heure, j'ai eu du mal à y croire. N'est-ce pas les scénaristes de Hollywood qu'on devrait mettre à la tête des services secrets?²⁰

Or, cette ressemblance des images du 11 septembre avec des images issues de films catastrophe est accentuée par les choix éditoriaux et iconographiques des journaux, qui sélectionnent les photographies de l'événement dont les codes picturaux se rapprochent le plus de ceux de la fiction, voire d'œuvres fictionnelles aisément identifiables.

Ce parallèle omniprésent dans les journaux doit cependant être nuancé. Certes, on peut être stupéfait devant ces images et peiner à y croire, mais cette stupéfaction et cette difficulté d'adhésion ne sont-elles pas, précisément, le signe de leur réalité? Confortablement installé dans le pacte fictionnel, dans l'illusion romanesque, dans une posture de croyance distanciée parce que provisoire, le spectateur de l'œuvre cinématographique n'éprouve aucune réticence à lui accorder son crédit le temps que dure la projection. Une véritable confusion est d'autant moins probable face aux images du 11 septembre, que le téléspectateur sidéré pressent immédiatement que sa posture d'adhésion ne se limitera pas à sa période d'exposition aux images : il ne lui suffira pas d'éteindre son poste pour leur retirer son crédit.

De façon plus concrète, le dispositif même de retransmission des images médiatiques empêche cette confusion. Les images du 11 septembre ne sont à aucun moment dissociables de leur contexte de production et de diffusion : elles sont intégrées dans une scénographie médiatique

19. Jean de Belot, « Nouvelle guerre », *Le Figaro*, 12 septembre 2001, éditorial, p. 16.

20. « Les prophéties de Hollywood », propos de Pascal Bruckner recueillis par Joseph Macé-Scaron, *Le Figaro*, 13 septembre 2001, p. 17.

particulière, celle du bulletin spécial d'information, avec son corrélat de signes repérables (interruption des programmes, codes scripturaux, habillage d'écran, allers-retours permanents entre le plateau et la scène événementielle).

Enfin, les images elles-mêmes se distinguent très nettement d'images fictionnelles par leur relative « pauvreté » : leur éloignement, leur statisme, leur redondance même, en opposition aux films catastrophe alternant visions d'ensemble et visions intérieures de l'événement, plans large, plans subjectifs et focalisations projetant la caméra au cœur du désastre dans des effets de surenchère.

La référence à des œuvres fictionnelles partagées et identifiées

Outre le parallèle entre images du réel et images de fiction, les attentats du 11 septembre sont rapidement déportés vers l'univers de la fiction, par l'abondance et la récurrence des références faites dans les journaux à des œuvres fictionnelles.

Qu'il s'agisse de leurs titres (« America under Attack », « Apocalypse now ») ou de leur contenu, nombreux sont les articles qui utilisent de telles références (et notamment celles à des films catastrophe hollywoodiens) pour investir les faits, si ce n'est pour les identifier et les interpréter. Or, ce processus de fictionnalisation produit un effet de dramatisation et de confusion : souvent, les attentats du 11 septembre sont comparés à une œuvre fictionnelle de façon superlative, pour montrer à quel point le réel dépasse la fiction, à quel point le spectacle de la catastrophe réelle dépasse la fiction de la catastrophe, à quel point le réel déborde sa représentation dramatique²¹. Ainsi, une confusion s'installe entre la rhétorique dramatique des films catastrophe (emphatique, hyperbolique, sensationnaliste) et celle des récits de l'actualité, qui tendent à emprunter ses codes.

21. « Quand la réalité dépasse la fiction », *Le Monde*, 13 septembre 2001, p. 19. Page « Horizons-Fictions » comportant les articles : « Qui a lu les romans de Tom Clancy? » par Harry Bellet, et « Hollywood et le goût du désastre » par Samuel Blumenfeld.

L'exemple le plus marquant, dans la presse française, est celui d'un numéro hors série du *Figaro magazine*, paru en octobre 2001. Le premier carnet du magazine, intitulé « Images d'une tragédie », est composé de photographies de l'événement qui, pour la plupart, sont surplombées d'un titre emprunté à un récit de fiction, film ou roman. Se succèdent ainsi :

- *Apocalypse now* : film de Francis Ford Coppola (1979)
- *Une journée en enfer* : film de John Mc Tiernan (1995)
- *La tour infernale* : film de John Guillermin et Irwin Allen (1974)
- *Orages d'acier* : récit autobiographique d'Ernst Jünger (1920)
- *L'étoffe des héros* : film de Philippe Kauffman (1983)
- *Voyage au bout de la nuit* : roman de Louis Ferdinand Céline (1932)
- *Les horreurs de la guerre* : tableau de Rubens (1637)
- *La nuit américaine* : film de François Truffaut (1973)

Comme si, pour être rendue encore mieux perceptible, la dimension spectaculaire de l'événement devait être soulignée, au sein du discours médiatique tenu sur lui, par son association à des références appartenant elles-mêmes à l'univers du spectacle. Comme si, pour pallier l'incertitude interprétative et le choc émotionnel suscités par l'événement, un détour par la fiction s'avérait nécessaire, ainsi que le remarque Marc Lits :

Les attentats contre les tours du WTC furent perçus comme tellement exceptionnels, dans leur vision en direct, que nombre de journalistes, mais aussi des experts interrogés peu après, ne trouvèrent pas d'explication fondée sur la seule raison et firent référence à des films catastrophes ou des romans d'espionnage pour décrire le choc. Comme si la violence traumatique de ces images ne pouvait être absorbée directement et qu'il fallait le détour de la fiction pour appréhender cet indicible²².

Le premier mouvement est donc de réintégrer l'événement incernable dans des références culturelles partagées, dans un patrimoine commun, qui, s'il ne peut en donner une explicitation, permet d'éviter la menace de désagrégation du sens que représente l'événement.

22. Marc Lits, *Du 11 septembre à la riposte*, op. cit., p. 24.

Ainsi, le 11 septembre est très rapidement présenté à travers le prisme de la fiction, non pas comme émanant d'elle directement, mais comme ayant été anticipé, voire prophétisé par elle. Nombreux sont ainsi les articles présentant des œuvres fictionnelles antérieures comme des prévisions, voire des prédictions des attentats du 11 septembre, ou de leur possible réalisation technique (« Quand la fiction prépare la réalité²³ », ou encore « Les prémonitions de Tom Clancy » : « Les pires prophéties ne sont jamais loin de la réalité. Tom Clancy, le maître du techno-killer [...] a pourtant placé haut la barre. L'un de ses best-sellers, "Sur ordre", 1996, débute par l'attaque sauvage d'un Boeing 747 kamikaze téléguidé par l'Iran sur le Capitole de Washington²⁴ ».)

De sorte que cette convergence proclamée entre réalité et fiction produit un sentiment de confusion, entre une réalité qui déborde la fiction, et une fiction censée préfigurer la réalité.

Le recours aux structures narratives propres au récit mythique

Ainsi que le souligne Patrick Charaudeau dans son article « Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001²⁵ », la mise en récit des événements du 11 septembre fait s'entremêler deux types préexistants de trames narratives, celle des films catastrophe et celle des reportages de guerres, de conflits ou de catastrophes. Ces deux types de récits, divergents du point de vue de leur statut d'authenticité (fictionnel pour le premier, factuel pour le second), convergent néanmoins sur le plan du schéma actantiel et des protagonistes (victimes, responsables et sauveurs) qui y sont mis en scène.

23. François Busnel et Michel Grisolia, « Quand la fiction prépare la réalité », *L'Express*, n° 2620, 20 septembre 2001, p. 74.

24. Jérôme Vincent, « Les prémonitions de Tom Clancy », *Le Point*, n° 1513, 14 septembre 2001, p. 19.

25. Patrick Charaudeau, « Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001 », *La terreur spectacle*, Daniel Dayan [dir.], Bruxelles, De Boeck, 2006, p. 51-61. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *IEI*.

Après avoir segmenté le scénario du film catastrophe (situation de départ ordonnée et ordinaire / surgissement de la catastrophe et intervention des héros de l'intérieur / intervention des héros venus de l'extérieur), et celui du reportage (annonce du déclenchement du conflit / monstration des images *d'après* l'événement conflictuel / action des secours), Patrick Charaudeau insiste sur l'emprunt conjoint des récits médiatiques du 11 septembre à ces deux types d'intrigue :

- la situation initiale, donnant à percevoir un certain ordre du monde, n'est pas exposée comme dans les films catastrophe, mais simplement présupposée comme dans les reportages (elle est en réalité évoquée rétrospectivement dans de nombreux articles, insistant sur la quiétude de cette matinée ensoleillée, sur le bleu du ciel, et l'activité fébrile des new-yorkais);
- le surgissement des faits est montré en direct comme dans les fictions et non raconté *a posteriori* comme dans le reportage (les caméras étant rarement présentes sur les lieux de l'événement, au moment même où celui-ci se produit);
- l'intervention des secours est largement donnée à voir, mais, à la différence des films de fiction, les images traumatiques sont évitées : comme dans le reportage, images des blessés et estimation numérique des victimes (morts et disparus) remplacent l'exhibition des corps.

Outre une trame narrative proche de celle des récits de fiction, les récits médiatiques du 11 septembre ont recours à trois procédés propres aux récits mythiques : ils se construisent autour d'une dichotomie des structures temporelles (l'événement faisant césure), d'une polarisation des structures spatiales (espaces géographiques mués en espaces symboliques), et d'une radicalisation des structures actantielles (par la métamorphose et l'essentialisation des protagonistes). Ainsi, le 11 septembre apparaît comme l'événement qui va opérer des ruptures radicales au sein de toutes les structures narratives.

Une césure temporelle : ainsi que tout événement mythique, le 11 septembre induit une rupture temporelle fondamentale, une véritable

dichotomie, l'après se distinguant de l'avant dans son essence même. De sorte qu'abondent les articles désignant le 11 septembre comme « le jour où le monde a basculé », ou comme une journée après laquelle « plus rien ne sera comme avant », extrait du titre d'un article du *Monde*, daté du 15 septembre 2001.

À la différence de la césure historique, qui, aussi brutale soit-elle, n'est jamais radicale (on trouve toujours dans l'époque suivante des survivances et résurgences de l'époque antérieure), la césure introduite par l'événement mythique fait table rase du passé : de ce passé rien ne subsiste, les temps inaugurés par l'événement fondateur sont radicalement neufs, radicalement autres. Les temps ouverts par le 11 septembre sont des temps de terreur, des temps de menace, comme si les tours du World Trade Center avaient entraîné dans leur effondrement celui des certitudes et des soubassements du monde occidental.

Une disjonction spatiale : à la césure temporelle, l'événement mythique associe une disjonction spatiale; il établit la séparation entre les lieux sacrés (les lieux de l'interdit, du tabou) accessibles aux seuls initiés, et les lieux profanes, accessibles à tous sans purification. Si, dans les faits, l'organisation des opérations de secours et de déblaiement restreint l'accès du site du World Trade Center aux policiers, pompiers et autres secouristes, la sacralité du lieu est rapidement affirmée dans les récits médiatiques, bien avant que le site ne soit défini comme lieu de mémoire. Ground Zero apparaît ainsi comme un lieu infranchissable, espace sacré car sacrificiel, où les officiers (pompiers, policiers), seuls admis, font figure d'officiants, tandis que se masse en périphérie la foule des profanes venus se recueillir et porter leurs offrandes (photographies, messages, nourriture à destination des sauveteurs).

La définition de l'espace symbolique induit une hiérarchisation et une polarisation des lieux, associés à des valeurs et à des interdits. L'espace sacré est identifié par des emblèmes eux-mêmes porteurs d'une dimension solennelle et mobilisatrice pour la communauté, telles que drapeaux et bannières. Lieu du massacre des innocents, il est aussi le lieu du sacrifice des sauveteurs, qui continuent d'y risquer leur vie. Il est explicitement

désigné, dans de nombreux récits comme un espace conflictuel : un espace de combat, de lutte contre la mort.

Dominés par une bannière étoilée plantée au sommet d'une montagne de débris, les secouristes se battent dans les décombres du World Trade Center. Leur lutte contre la mort est une lutte contre la mort qui plane sur le quartier des affaires déchiqueté. [...] les recherches progressent lentement dans un milieu instable, rythmées par le risque de nouveaux éboulements. [...] « Il y a des endroits où il peut être dangereux d'entrer; mais on a entendu du bruit, alors on y va. On se dit : je prends le risque²⁶. »

Des oppositions actantielles : les oppositions au sein du schéma actantiel (tel que le définit Greimas), entre adjuvants et opposants, se trouvent ici radicalisées. Les trois types d'acteurs qui y sont mis en scène (victimes, bourreaux, sauveurs), doivent générer et canaliser les sentiments d'empathie, de sympathie ou d'antipathie des destinataires du récit. En tant qu'événement mythique, le 11 septembre fonctionne à la fois comme catalyseur, comme révélateur et comme transformateur. Il est l'événement qui va révéler la nature véritable, bonne ou mauvaise, des protagonistes de l'action, ou qui va induire en eux une transformation ontologique, à la façon d'une transsubstantiation. Cette transmutation d'individus ordinaires en victimes, en héros ou en monstres, à l'occasion ou sous l'effet du 11 septembre, est abondamment évoquée dans les journaux français : « Si vous cherchez des héros, ils sont peut-être là » (*Le Monde*, 14 septembre 2001); « Les sauveteurs, ces héros » (*Le Figaro*, 15 septembre 2001); « Working Class Hero » (*Libération*, 19 septembre 2001); « Un réseau de terroristes bien tranquilles » (*Le Monde*, 18 septembre 2001); « Des hommes ordinaires devenus des monstres aux yeux du monde entier » (*Le Figaro*, 7 septembre 2002); « Ben Laden, le milliardaire diabolique », (*Le Point*, n° 1513, 14 septembre 2001).

Cette dramaturgie simplifiée mettant en scène des oppositions manichéennes (figures du bien contre figures maléfiques) opère à travers

26. Delphine Chayet, avec AFP, « Le courageux combat des secouristes », *Le Figaro*, 14 septembre 2001, p. 5.

une essentialisation des protagonistes, pour reprendre le terme de Patrick Charaudeau :

Pour compenser cette absence d'explication, les causes et les acteurs sont essentialisés, c'est-à-dire que les causes sont présentées de façon globale et les acteurs comme des entités abstraites, comme s'il s'agissait de l'essence des choses qui existent dans la nature. (*IEI*, p. 56)

Face à la dimension incompréhensible, inexplicable de l'événement, les protagonistes sont assimilés à des entités abstraites (les forces du bien, l'axe du mal), des catégories générales (les terroristes, les kamikazes), qui les répartissent selon une opposition simpliste et dualiste de valeurs (les cow-boys / les Indiens; les bons / les mauvais).

Les protagonistes sont ainsi présentés comme étant bons ou mauvais par nature, comme si le bien ou le mal constituaient leur essence même. Mais l'événement mythique va contribuer à radicaliser les oppositions en renforçant cette nature initiale : les bons devenant meilleurs encore, se dépassant, se surpassant à cette occasion; et les mauvais révélant l'étendue de leur inhumanité. Ainsi, les différents acteurs prennent la dimension de figures exemplaires qui doivent favoriser la cohésion et la mobilisation des destinataires du récit, de façon positive (phénomène d'adhésion) ou négative (phénomène de réprobation ou de rejet).

L'élaboration narrative des attentats du 11 septembre dans la presse française s'est opérée autour de deux dynamiques essentielles : d'une part, la factualisation du récit au moyen de son historicisation et, d'autre part, la fictionnalisation du récit au moyen de son emprunt aux structures narratives mythiques, et ce, parfois, au sein du même récit.

Mais, qu'il s'agisse de l'emprunt de codes et de références historiques, ou de procédés et de références fictionnels, l'objectif est toujours d'essayer de cerner l'événement, de le ramener à un précédent, de le réintégrer à un patrimoine mémoriel ou culturel partagé, donc de le rendre moins étranger, moins menaçant, et mieux assimilable. Pour éviter que la singularité radicale de l'événement ne mette en péril l'équilibre de la communauté, la mise en récit fonctionne comme réponse à une demande

de sens. Elle contribue à apprivoiser le réel traumatique en l'intégrant à un scénario existant, c'est-à-dire en lui conférant une forme d'intelligibilité et un cadre interprétatif déjà familiers du lecteur, au risque de la confusion entre les régimes d'autorité, d'authenticité et de crédibilité propres aux registres de l'histoire et de la fiction.