

Séquences et conséquences dans *Le Royaume* : l'attentat en Arabie Saoudite produit une suite d'effets immédiats, depuis les débats administratifs entre agents et l'enquête qui tâtonne (page de gauche), jusqu'à l'action brutale (les Américains victimes d'une embuscade, page de droite).



Dans les rapports fluctuants entre cinéma et Histoire, force est de constater qu'Hollywood a toujours su, plus vite que les autres cinématographies mondiales, se confronter, souvent avec brio, aux sujets les plus tabous touchant directement l'administration américaine et l'intégrité de la nation. On a pu le voir autrefois avec la chasse aux sorcières maccarthyste et le conflit au Vietnam, puissantes sources d'inspiration pour les artistes revendicateurs et leur industrie. A toute époque, des cinéastes de talent se sont voués à la dénonciation du système américain, avec une promptitude n'ayant d'égal que la violence de leur critique ; c'est cela, sans doute, la force d'une grande démocratie – savoir sans attendre analyser ses propres erreurs.

Depuis le début de l'aventure irakienne, en mars 2003, et les deux corollaires de cette opération militaire, à savoir l'invasion du pays par l'armée américaine et la chute de Saddam Hussein, peu de cinéastes s'étaient confrontés à une conquête devenue, avec les années, une véritable déroute. Il aura fallu attendre Sam Mendes et *Jarhead*, en 2005, pour voir un long-métrage s'en prendre à la position américaine en Irak – sous couvert d'évoquer une autre guerre, celle du Golfe, où les *yankees* protégèrent le Koweït de l'invasion des troupes irakiennes. Parabole, donc. Parabole et satire, d'abord, d'une époque qui vit Bush père partir dans le Golfe mais sans oser pénétrer sur le territoire irakien et défaire le dictateur, ce qui, dix ans plus tard, donnera à Bush fils un bon prétexte pour retourner dans la région ; parabole et satire, aussi, avec ces soldats qui mènent une guerre dite « chirurgicale », donc abstraite, une guerre sans affrontements et, surtout, sans *corps* – car, au Koweït, en 1991, il n'y a pas de corps, il n'y a que des explosions lointaines et des puits de pétrole en flammes. Dans le film de Mendes, le soldat interprété par Jake Gyllenhaal attend fébrilement de tuer son premier irakien, mais celui-ci ne vient jamais – aucun *corps* ne traverse sa lunette de visée. Son ennui, comme celui de tous les soldats au Koweït, stigmatise un conflit devenu technologique, doté de ses « frappes chirurgicales », où les hommes ne se touchent même plus. Sans doute était-il difficile de produire des films sur la guerre du Golfe puisqu'il n'y avait rien d'autre à montrer que ces

fameux puits de pétrole incendiés, dont la noire fumée obscurcissait le ciel de toute la région¹. Aujourd'hui, en Irak, les *corps* ont rattrapé les soldats américains. Eux qui les cherchaient désespérément durant la première incursion dans le Golfe, les voilà comblés, saturés de corps déchiquetés, explosés, déréalisés. Ou découpés, comme dans le film *Dans la vallée d'Elah*, de Paul Haggis. Des corps, oui, multiples, mais pas ceux des ennemis : ceux de leurs propres compagnons, de leurs amis, de leurs enfants. Des corps *américains*.

Depuis 2003, donc, la situation en Irak a changé : elle est devenue dramatique. La débandade américaine s'est jouée en trois actes, symptomatiques des effets pervers d'une politique étrangère fondée sur le mensonge : premier acte, l'invasion de l'Irak et la chute de Saddam Hussein, l'une et l'autre obtenues en un temps record et sans pertes notables du côté des assaillants ; deuxième acte, le ralentissement de l'engagement américain couplé aux mauvaises décisions administratives qui, après le départ des Baasistes de l'ancien dictateur, commencent doucement à remettre en cause l'intégrité et la sécurité d'un pays où, face à l'occupant, le terrorisme reprend ses droits ; et troisième acte, enfin, l'embourbement effectif des troupes étasuniennes au milieu de ce qu'il faut bien appeler – et ce, malgré les précautions verbales de toute une partie du gouvernement et des intellectuels américains – une guerre civile, une vraie et cruelle guerre civile, non pas entre des peuples différents, non pas entre des cultures opposées et donc inexorablement ennemies, mais entre ces deux formes d'une même croyance, ces deux lectures du Coran, que sont le chiisme et le sunnisme. Cette dialectique spirituelle parsème l'Irak de cadavres et enferme l'Amérique au centre du problème : elle ne peut aujourd'hui choisir entre rester – sous peine de perdre toujours plus de soldats, dont plusieurs milliers ont été tués depuis 2003 – ou partir sans préavis – auquel cas le pays, soufflé par les affrontements religieux et le terrorisme fondamentaliste, risquerait de sombrer dans les ténèbres.

Les médias télévisés en font leur choux gras depuis des années ; les enregistrements vidéos réalisés sur portable, puis diffusés sur

Internet, se multiplient comme des petits pains – comble de la perversité, ils ont aidé à condamner des GI américains qu'on pouvait voir torturer et humilier physiquement des prisonniers. Tandis que l'image subissait un embargo sévère durant la guerre du Golfe, passant à la moulinette de la censure avant toute diffusion, c'est désormais une véritable braderie visuelle qui inonde les téléspectateurs du monde entier, une saturation des images du conflit. Il était temps que le cinéma se replace sur la scène médiatique en se confrontant directement à cette question, devenue essentielle pour de nombreux Américains, et qui, en creux de la politique gouvernementale, pourrait bien faire pencher la balance lors de l'élection présidentielle de 2008.

BIENVENUE À «IRAKWOOD»

Entre fin octobre et fin novembre 2007, trois films sont sortis (et ça n'est pas fini) qui évoquent de près ou de loin la désastreuse politique américaine dans l'ancien fief de Saddam, mais sans attaquer le sujet de front : l'Irak, tel un fantôme qui hanterait les États-Unis, reste une image évanescence et mystérieuse. Quelle vision ces films donnent-ils du conflit et quelles sont les conclusions à en tirer ?

Dans *Le Royaume*, de Peter Berg, quatre agents de FBI partent secrètement en mission à Riyad, capitale de l'Arabie Saoudite («royaume» pétrolier, fournisseur majoritaire des cuves américaines et, pour cela, intouchable), afin d'enquêter sur deux explosions, l'une visant des civils parqués dans un complexe d'ouvriers occidentaux, l'autre les équipes de sauvetage venues en aide aux blessés. Un double attentat particulièrement meurtrier qui menace de remettre en cause les intérêts financiers américains en Arabie Saoudite, pays riche du Golfe déjà mis en cause après l'attentat contre le World Trade Center en 2001, lorsque fut avérée la nationalité saoudienne de quinze des dix-neuf kamikazes. L'interrogation qui ouvre le film est limpide : la mort de centaines de civils nord-américains vaut-elle une rupture diplomatique avec les

princes du pétrole ? Ici, comme sans doute dans la réalité, les têtes pensantes décident que ce n'est pas le cas. Et, aujourd'hui, alors que le prix du baril de pétrole (plus de 98 dollars au moment où nous écrivons ces lignes) atteint des sommets qui ne tarderont pas à égaler ceux du dernier choc pétrolier, alors que, parallèlement, le monde entier, de plus en plus conscient de la nécessité écologique, s'inquiète de la consommation des énergies fossiles polluantes, aujourd'hui, donc, la question des intérêts pétroliers s'impose avec une force particulière.

Le Royaume ne se déroule pas en Irak ; ses personnages, courageux, mais aussi manichéens et nationalistes, comme il se doit de tout héros américain en temps de guerre, ne foulent jamais le sol de feu Saddam ; autrement dit, *Le Royaume* n'a rien à voir, *a priori*, avec le bourbier irakien, mais seulement avec la politique étrangère américaine, que le réalisateur se garde bien de critiquer. L'Irak n'est pourtant pas loin, en embuscade.

Alors que la résolution de l'intrigue semble approcher, alors que les quatre agents parviennent à démanteler une partie de l'organisation qui se cache derrière l'attentat du complexe résidentiel, ils découvrent la cache des terroristes. Sauf que cette cache n'est que la partie immergée de l'iceberg, et que le vrai responsable, la tête pensante de l'opération, court toujours ; sauf que, comme nous l'explique un ambassadeur bien embêté, les armes et les documents retrouvés sur place révèlent la préparation d'autres attentats contre de nombreux pays, dont le dénominateur commun est la guerre en Irak : tous ont envoyé des soldats pour soutenir les impies américains. Le nœud du problème est là, précisément : la présence armée en Irak.

L'Irak, fantasme et réalité. L'Irak, oui, mais comme horizon seulement. Que peut-on, puisque le sujet est ici explicitement abordé, déduire du film sur la question irakienne ? Que nous apprend-il sur un conflit qui reste *off*, distant, mais dont les invisibles ficelles actionnent les marionnettes du *Royaume* ? Primo, que l'affaire du pétrole saoudien et des intérêts américains dans le Golfe, souvent cités par les opposants

L'enquête criminelle de Hank Deerfield (Dans la vallée d'Elah) a beau se dérouler sur le sol américain, les barrières qu'il rencontre n'ont rien à envier aux situations de guerre ; une enquête qui piétine et des interrogatoires qui n'avancent pas poussent ce père endeuillé à bout.



à la guerre en Irak comme l'une des fallacieuses et sous-jacentes raisons de l'invasion américaine, a subi un contre-choc après les attentats du 11 Septembre et que les nécessités pétrolières pousseront les conflits vers d'autres régions –en Irak, donc, même si, comme le rappelle Bernard-Henri Lévy/2, il y avait un moyen, une solution plus simple, pour l'administration américaine, de faire main basse sur le pétrole irakien que de se lancer dans une guerre, et que cette solution était de faire un pacte avec le dictateur...

Secundo, que l'Amérique est aujourd'hui en état de vulnérabilité. Au lendemain des attentats du World Trade Center, les théoriciens de tous poils ont glosé sur la faiblesse nouvelle d'une Amérique surprise de cette attaque sur son propre sol ; en oubliant, sans doute, un axiome plus ancien révélé par l'engagement au Vietnam et maintes fois vérifié depuis : que les États-Unis sont vulnérables, surtout et avant tout, en-dehors de leurs frontières, en sol étranger, et particulièrement au Moyen Orient, terreau d'une opposition farouche à ce que l'on appelle dans l'intelligentsia française, et de façon discutable, «l'impérialisme américain». Le générique du **Royaume**, projection d'une suite d'images qui résumant les rapports entre les USA et l'Arabie Saoudite, se charge de faire resurgir de détestables souvenirs : multiples attentats contre les ambassades américaines partout dans le monde, attaque contre le navire de guerre USS Cole au large du Yémen... L'attentat qui ouvre le film, visant un complexe résidentiel américain et ses nombreux civils, rappelle que la marge de sécurité reste faible lorsqu'on vit si loin de chez soi, en terre hostile – «J'aurais dû rentrer il y a bien longtemps» regrette un père de famille, interrogé par Ronald Fleury (Jamie Foxx), qui a vu mourir la mère de ses enfants durant l'attaque.

Tertio, enfin, que le «droit d'ingérence» cher à Bernard Kouchner, ce fameux «droit d'ingérence» qui tient pour acquis que la démocratie peut pousser sur n'importe quel terreau, tant qu'on y met la bonne graine, et seulement si cette graine est réclamée haut et fort par le peuple, est un échec dans le cadre de la politique étrangère américaine. Et que, si l'on n'y prend pas garde, si l'on se laisse porter par le genre de thèse

véhiculée par un film comme **Le Royaume** – à savoir, l'impossible communication entre des peuples éloignés et culturellement en désaccord –, on risque alors de tomber dans l'excès d'un Samuel Huntington théorisant que le seul rapport encore possible entre l'Occident et l'Orient, c'est le «choc des civilisations», et que, suivant ce théorème, il faudrait, consciemment, tourner le dos à tout ce que ces deux cultures ont à partager.

Faux, pourtant. Faux, ce théorème qui confronte deux cultures en affirmant que les peuples opposés ne peuvent dialoguer qu'avec des armes à feu. Abusive, cette théorie qui voudrait faire de l'Arabe ou du musulman le détonateur d'une crise mondiale qui ne se résoudrait, à en croire les tenants du pire, qu'en éradiquant l'Oumma et en remplaçant discrètement le Coran par des livres d'école soulignant les bienfaits de la démocratie.

LA DÉMOCRATIE, UN MODÈLE FRAGILE

Quelle démocratie, d'ailleurs ?

Celle qui lance ses hommes, faibles et forts confondus, dans la vallée d'Elah, incapables pour la plupart de surmonter leur peur face à l'adversaire ?

Dans la vallée d'Elah, le film de Paul Haggis, pose la question avec tact – quelle démocratie envoie ses enfants servir de chair à canon à l'autre bout du monde ? Loin des borborygmes politiques qui font et défont les nations, ce long-métrage propose, en deux heures, de se consacrer à la douleur des familles au pays, ces familles qui, toujours plus nombreuses, font le deuil de plus de trois mille soldats tués depuis le début de la guerre. Lorsque Hank Deerfield (Tommy Lee Jones) reçoit un coup de téléphone de la base militaire lui apprenant la désertion de son fils Mike, récemment rentré au pays, il décide d'enquêter par ses propres moyens sur l'étrange disparition. On retrouve bientôt le corps du jeune homme, découpé en morceaux calcinés, dispersés entre deux juridictions sur le bord d'une route, lieu aride et froid, plus proche du désert irakien que de la moderne Amérique. La tragédie de cette famille, c'est de subir ici un nouveau deuil, celui du second fils, le premier s'étant tué dans un crash d'hélicoptère dix

ans plus tôt. La tragédie, plus particulièrement, de cette mère, interprétée par Susan Sarandon, c'est de ne retrouver du corps de son fils que des miettes éparses, réunies en un ballet obscène – qu'elle observe brièvement à travers une vitre de la morgue. La guerre ne brise pas seulement les hommes ; elle éparpille aussi leur corps, annihile les organismes, détruit l'entité «homme» pour mieux réduire son humanité. Déréalisé, Mike n'apparaît au spectateur que sur les vidéos de son portable, au compte goutte. On l'entrevoit, furtivement, en bordure de ces images brouillées, recomposées par un jeune informaticien qui les envoie à Hank. On le croise, également, au détour des portraits disséminés chez les Deerfield, figure immobile et fière, pupille de la nation. On le surprend, enfin, au cours d'une séquence poignante en forme de flashback, pendu au téléphone satellite de son camp en Irak, appelant ses parents à l'aide, les suppliant de le sortir de là. En finir avec ce «voyage au bout de l'enfer». Revenir chez soi – en sécurité ?

Au-delà du deuil, **Dans la vallée d'Elah** raconte également le difficile retour à la maison d'un «héros» de la guerre d'Irak, fils de militaire, et les dommages collatéraux provoqués par plusieurs mois d'affrontements sanglants. L'action se déroule au Nouveau Mexique, en novembre 2004, soit un an et demi après le début du conflit, à un moment où la politique étrangère de l'administration Bush, bien que souffreteuse, recueille encore un confortable soutien populaire ; à un moment, aussi, où ces mêmes Américains se préparent à reconduire «W» à la tête du pays lors des élections présidentielles. L'époque est à l'espoir ; à la terreur aussi, bien sûr, face à une menace terroriste toujours vivace, latente, voire obsédante ; mais à un espoir, même vain, sans doute encouragé par les dirigeants, de voir s'atténuer la haine farouche que des peuples du monde entier vouent à la nation des libertés. En 2004, cet espoir est encore incarné par ces jeunes soldats qui se battent pour la patrie ; mais à leur retour, traumatisés par les combats, par la guérilla urbaine et par cet ennemi invisible, persuadés aussi de n'être plus les acteurs d'une guerre *juste*, rongés, donc, par leurs souvenirs et leurs douleurs, ils s'avèrent incapables de distinguer encore le bien du mal. Conséquence : si Mike n'est pas mort en Irak, s'il

n'a laissé là-bas «que» son âme, c'est en revenant chez lui qu'il se fait violemment assassiner, lardé d'une trentaine de coups de couteau, avant d'être découpé en morceaux, puis brûlé – c'est le sort réservé aux cadavres irakiens, calcinés, peut-être pour éviter maladies et contagions diverses, ou pour se dispenser d'un enterrement, mais peut-être surtout pour effacer le méfait et annihiler ainsi la preuve physique de la mort. Corollaire du décès de Mike : ce sont ses camarades de guerre, ses amis soldats, qui exécutent la sentence. Lorsque la jeune recrue responsable des coups de couteau avoue son crime à Emily (Charlize Theron), sous les yeux de Hank, il ne tremble pas, ne regrette rien ; il relate un *fait divers*. C'est arrivé, c'est tout, et si cela n'eut pas lieu en Irak, il fallait bien que ce fût en Amérique.

Sorti le 14 septembre aux États-Unis, **Dans la vallée d'Elah**, considéré comme le premier grand film sur la guerre en Irak, y reçoit un accueil dithyrambique. «Ce très bon film nous fait ressentir au plus profond l'impact de la guerre sur nos petites vies», commente alors le *Time*. Le scénario de Paul Haggis se réfère à une histoire vraie, survenue en juillet 2003 : le *marine* Richard Davis est assassiné lors d'une permission, près de la base de Fort Benning, dans l'Etat de Géorgie. Son corps porte les marques de trente-deux blessures faites au couteau. Ancien militaire, son père mène l'enquête, mais c'est finalement l'armée qui découvre le coupable : un autre *marine*, Jacob Burgoyne, camarade de garnison de Davis, et victime du fameux «syndrome post-traumatique», le PTSD (cf article p. 39). Qu'est-ce qui, dans le film d'Haggis, touche le plus l'Amérique ? Qu'un fait divers tragique en soit à l'origine, ce qui ne manque pas de renvoyer ce grand pays à ses démons intérieurs ? Ou qu'il menace, du haut de ses cent vingt minutes, de remettre en cause les «petites vies» tranquilles américaines, comme l'écrivait le *Time* ?

Sans doute un mélange des deux : la véritable cible du film n'est pas l'Irak en soi, mais les réactions humaines face au conflit. Ce n'est pas non plus l'armée, ni le gouvernement : le nom de Bush n'est jamais cité, et il n'est fait aucune mention de son administration. Haggis puise la force de son

CADAVRE EXQUIS

BRIAN DE PALMA REVIENT LÀ OÙ PERSONNE NE L'ATTENDAIT AVEC UN FAUX DOCUMENTAIRE SUR UN VÉRITABLE FAIT DIVERS, MÊLANT MORCEAUX DE FICTION, CONTREFAÇONS DE VIDÉOS GLANÉES SUR LE WEB ET SIMULACRES DE DOCUMENTAIRES, AUTOUR DU VIOL MEURTRIER D'UNE JEUNE IRAKIENNE PAR DES SOLDATS AMÉRICAINS. APRÈS OUTRAGES ET LE DAHLIA NOIR, REDACTED PLANTE À NOUVEAU DANS LE CORPS FÉMININ MUTILÉ LES RACINES DE SON ARBORESCENCE INÉDITE ET FAIT DÉFINITIVEMENT DE SON AUTEUR LE FRANKENSTEIN DE L'IMAGE.



Du Vietnam à l'Irak, De Palma applique son maniérisme à lui-même et passe ses *Outrages* au tamis des nouvelles technologies de l'information. Si les États-Unis ne sortent pas grandis de l'entreprise, le cinéma affirme son indétrônable position de *medium* dominant et fédérateur.



Antonioni). Il s'aère et reproduit à l'identique l'effet papillon médiatique actuel – un fait divers étouffé dans le désert irakien provoque un émoi mondial – via la «simple» mise-à-plat des sources. *Redacted* n'a rien d'un bout-à-bout d'images apparemment captées au gré des fluctuations de réseau. Il repose au contraire sur une alternance scolaire de points de vue clairement choisis (reportage *embedded* d'une chaîne arabophone inspirée d'Al Jazeera, blog tenu par l'épouse du soldat Lawyer McCoy, retransmission d'attentats sur des sites de propagande terroriste, etc.), expurgés du superflu, bizarrement jamais contradictoires (pas de redite, mais un emboîtement parfait des pièces les unes aux autres), et engage au contraire la dramaturgie ultraclassique, implacable, déjà à l'œuvre dans *Outrages*. Deux citations parmi les moins discrètes, presque des notes de bas de page, comme preuves de ce véritable tunnel narratif, annoncé comme tel par le sous-titre introductif («*Images avant, pendant et après le viol et le meurtre de Samarra en 2006*») : la lecture de *Death Speaks* de Maugham, en avant-propos du *Rendez-vous à Samarra* de John O'Hara, parabole fabuleuse sur le destin, et l'écoute de la *Sarabande* d'Haendel pendant le faux documentaire, hymne kubrickien inséparable de *Barry Lindon* et seul capable de «détemporaliser» l'attente des soldats, selon le terme de Michel Chion, de donner à leur pose une impression d'éternité.

MIEUX GODARD QUE JAMAIS

Convoquer le réalisateur de *Full Metal Jacket*, même de manière si lointaine, relèverait simplement de l'ironie assumée ou de la fausse faute de goût (il s'agit d'un pseudo-reportage français...), si la ritournelle ne venait rythmer le ballet horriblement lent et laborieux des corps au ralenti ou des rares véhicules en mouvement. Quasi-religiosité du cérémonial. De Palma filme la respiration rendue pénible par la chaleur et le barda – sublime trouvaille que d'accorder le tempo des craquements d'une bouteille de plastique dans le poing d'un soldat avec les expirations de ce dernier – comme Kubrick captait les particules dans l'air des scènes d'intérieur des *Sentiers de la gloire*. Nouvelle technique, mais même sentiment extatique devant ces soldats iconiques : le numérique HD célèbre l'image totale, la netteté simultanée des avant et arrière plans, sans cette manipulation de la lentille devenue une marque de fabrique chez De Palma, la puissance écrasante et équivalente d'une perle de sueur et d'un soleil couchant. Grâce à la beauté du lustre uniforme propre au tout pixels, le cinéma

se met à la page et fait mine de s'éclater, à tous les sens du terme, dans les nouveaux médias, afin de mieux les unifier sous son emprise triomphante. Le *Network* mis en scène dans *Starship Troopers* amorçait déjà cette entreprise totalisante. Désert, soldat estropié devant les caméras, filmage amateur d'une chambrée turbulente, déploiement de l'information sur le mode de la navigation Internet : *Redacted* se réfère, malgré lui peut-être, au film de Verhoeven et transforme les excroissances hybrides de celui-ci en modèle formel reconductible. La surface aseptisée du numérique assure le renouveau clinique du travail d'autopsie mené depuis trente ans, des longs récits en flashback de mourant (*L'impasse*), aux personnages pastiches de la créature de Frankenstein (Beef, le rocker grimé en mort-vivant, électrocuté sur la scène de *Phantom of the Paradise*), jusqu'au tronc cisailé d'Elizabeth Short, image-tombeur du morcellement, comme celle de la jeune fille violée de Samarra, dont la photographie (reconstitution ? document d'actualité ?) constitue l'ultime plan du film. Le travail des enquêteurs du *Dahlia Noir* consistait à recoller les bouts de cadavre pour contempler un semblant de vérité. La vieille antienne depalminienne de la reconstitution et du montage, charnels et / ou visuels – mais est-ce bien différent s'agissant justement de ce cinéma ? – se débarrasse ici des «personnages entonnoirs», voués à unifier le kaléidoscope des images en flux tendu et cohérent, à la manière de Hunt (*Mission : Impossible*) ou Santoro (*Snake Eyes*), réalisant soudain au terme d'un dérushage mental la trahison de leur mentor respectif. Le cinéaste se passe d'intermédiaire, selon une démarche proche de celle de Godard pour *Notre musique*, en plus divertissant («*Si je pouvais devenir le Godard américain, ce serait formidable*» déclarait De Palma en 1970). Chez le cinéaste suisse, ambitieux, le travail de montage/mémoire engageait en même temps le réassemblage des pièces numérotées du pont détruit de Mostar dans l'ex-Yougoslavie dévastée, la quête des origines du langage et la capacité des petites caméras numériques à «sauver le cinéma». Ces interrogations travaillent *Redacted* (et *L'homme sans âge*, de l'autre maître récemment numérisé, Coppola), lui aussi divisible en trois parties comme *Notre musique* (enfer, purgatoire, paradis) et tête de pont d'une avant-garde esthétique qui tient autant à la rhétorique rodée de son auteur (*split screen*, écrans dans l'écran, vue subjective, accélération de l'image), qu'aux interfaces graphiques dernier cri ou à l'éclatement visuel type *24h Chrono*. De Palma revient aux fondamentaux de son œuvre et colle comme jamais à notre époque. Le paradoxe du visionnaire.

Christophe BENEY

RECHERCHE BRIAN DÉSESPÉRÉMENT

Cinéaste démiurge prenant toujours un malin plaisir à rappeler son emprise sur la fiction, De Palma porte d'abord le masque ostentatoire de Salazar, engagé pour gagner l'argent nécessaire à son inscription dans une école de cinéma et avatar autoproclamé du metteur en scène dans son film ; se dédouble via le bien-nommé Lawyer, caution morale du film et autre cliché (son patronyme, «avocat» ; sa nature, jumeau du soldat Eriksson d'*Outrages*), tournant une vidéo sur son frère d'armes en train de tourner une vidéo sur lui (masturbation pas seulement intellectuelle face à la pléthore de magazines de charme dans la chambrée, traces les plus triviales du voyeurisme *hardcore* et de l'onanisme typiquement depalminiens) ; disparaît derrière des prête-noms français, Marc et François Clément, auteurs d'un faux documentaire sur le quotidien du barrage de contrôle de Samarra ; s'efface dans l'anonymat d'Internet ou d'un réseau militaire de vidéosurveillance ; etc. «*I'm not there*», prétend Dylan. Brian non plus. Disparu au combat, comme le Kiarostami de *Ten* avec ses caméras fixées dans l'habitacle d'une voiture ou le Von Trier du *Director*, au tournage par l'Automavision. Tout juste si le véritable héros de cette mascarade ne serait pas De Palma l'invisible, ours barbu souvent bardé d'une veste de camouflage multi poches, mercenaire mimétique transformé en évanescente mabusienne à force de se fondre dans le décor. Son maniérisme ne s'inspire plus seulement de ses cinéastes fétiches (Hitchcock, Powell,