

New York, 11 septembre 2001 : Choc hystérique, choc historique ? Une question de point de vue dans *Untitled* de Fiorenza Menini.

Yves Davo

Au moment précis de l'effondrement de la première tour du *World Trade Center*, le 11 septembre 2001 à 9 heures 58, les caméras du monde entier sont braquées sur celle-ci, en un mouvement d'hystérie globalisée. La multiplication de ces « image-événements », comme les a définies Jean Baudrillard (Baudrillard 2003 : 21), véhiculées en direct, et mêlées aux commentaires ininterrompus des journalistes et aux cris d'effroi des spectateurs médusés par le choc, forment aux yeux et aux oreilles du monde un entrelacs angoissant d'images et de sons témoignant du caractère catastrophique de l'instant. Le temps semble s'accélérer, se diffracter en une « tyrannie globalitaire de l'instantanéité » décrite par le philosophe Paul Virilio¹.

En même temps exactement, en une contiguïté étonnante, une coïncidence fascinante, la caméra de la vidéaste d'art contemporain Fiorenza Menini filme ce même événement, mais de l'autre côté de la rive, sur le promontoire de Brooklyn. Dans le maelström pléthorique d'images télévisuelles qui témoignent du choc iconique du 11 septembre 2001, sa version semble au premier abord n'en être qu'une énième occurrence. Pourtant cette vidéo outrepassa sa fonction de témoin, dépasse le caractère documentaire des milliers d'images, amateurs ou journalistiques, pour questionner notre regard médiatique. En annihilant tout effet spectaculaire du choc, l'extrême lenteur de ce plan fixe warholien interroge et travaille inévitablement notre rapport au temps et nous offre ainsi la possibilité d'un autre paradigme du témoignage de la catastrophe, à rebours de toutes les autres images cathodiques ayant contribué à faire du 11 septembre un mythe. Nous analyserons donc *Untitled*² de Fiorenza Menini sous l'angle du point de vue, pris comme dialectique entre temps et vitesse, surface et profondeur de champ, entre les notions d'hystérisation³ et d'historisation.

L'instant ou la tyrannie médiatique

L'artiste Fiorenza Menini a toujours cherché, dès ses premières vidéos et performances, à défier la question de la temporalité dans le champ de l'art contemporain, à travers une

¹ *Sciences et Avenir*, Interview de Paul Virilio, janvier 2011, 47.

² Fiorenza Menini, « *Untitled* ». *Underground Zero*, DVD. Collection Repérages, 2006.

³ Nous utilisons ici la notion d'hystérie moins comme névrose pathologique que comme symptôme psychosomatique s'exprimant par des manifestations fonctionnelles et des crises émotionnelles telles que l'hyperémotivité ou l'excitation incontrôlée.

réflexion sur l'image et sur la limitation du regard. Tout son travail d'artiste, débuté en 2000, est donc de déceler les fissures dans l'image et de les élargir, jusqu'à ce que celle-ci se brise. Dans *Crossing Fade* par exemple, autre vidéo de 2001 qui montre un fondu enchaîné sur un paysage de montagne, étiré sur une heure, il s'agit de constater le passage d'un état à un autre, mais de façon quasi imperceptible, dans une temporalité ralentie à l'extrême. En ce qui concerne *Untitled*, voici, selon l'artiste, les circonstances dans lesquelles la vidéo a été tournée :

La vidéo *Untitled*, où l'on voit le temps et l'espace entre la chute des tours, dure 28 minutes et ne ressemble en rien aux images véhiculées par la télévision, par sa durée réelle. [...] Il me restait par coïncidence ce temps exact sur ma cassette, j'étais arrivée la veille à New York, j'étais là, dehors, le matin où les tours fumaient. J'ai allumé la caméra, pour me protéger peut-être de ce que je voyais, en tout cas quand j'ai voulu appuyer sur *start*, la première tour est tombée, et à partir de là je n'ai plus bougé. (Menini, Entretien)

Fiorenza Menini ne bougera donc plus pendant ces 28 minutes, imprimant sur la bande restante la toute première onde de choc qui va se déployer, comme au ralenti, et la vie alentour, tel ce frêle bateau blanc sur l'*East River*, traversant paisiblement le cadre alors que le monde occidental semble s'effondrer. Dès le choix du titre, ou plutôt du non-titre, *Untitled*, Fiorenza Menini refuse tout rapport avec la loi du langage : plus que simplement « sans titre », le film semble plutôt privé de titre, « dé-titré » (*un-titled*), comme le choc qu'elle filme est lui aussi « dé-titré », dénié de nom. Il nous importe ici de souligner que l'événement advenu le 11 septembre 2001 n'a en effet qu'une série de nombres pour le nommer (*nine-eleven*), une date en guise de nom propre, mais une date « dé-temporalisée », en dehors du temps, parce que prise dans l'instantanéité de l'événement. Selon un sondage datant de 2006⁴, 30% des Américains ont déjà oublié l'année des attentats du 11 septembre 2001, alors que 95 % d'entre eux se souviennent qu'ils ont eu lieu un 11 septembre. Ces deux pourcentages consacrent la domination de l'expression « 11 septembre » (*9/11*) pour nommer l'événement. L'unité syntagmatique « 11 septembre » s'est effectivement nominalisée et adjectivée dès le lendemain de la catastrophe, désignant un référent unique répondant à la fonction pragmatique du nom propre⁵. De fait historique déterminé et intimement ressenti, la date des attaques devient ainsi un fait paradigmatique, point aveugle du discours médiatique, circulant d'article en article sans que son interprétation soit remise en question, ni sa réalité invoquée. La dérive métonymique, puis l'antonomase, modifient ici le statut

⁴ *The Washington Post*, 9 août 2006.

⁵ Les deux termes sont d'ailleurs parfois liés par un trait d'union, 11-septembre, pour nommer l'événement.

sémantique du chrononyme. Par ce procédé énonciatif, celui-ci s'approprie l'espace symbolique du 11 septembre 2001 et vide par-là même ces quelques heures de tout affect signifiant. Son interprétation est alors figée dans une lecture unique et arbitraire : celle d'un point de basculement entre deux périodes qui semble reprendre la définition du choc. Dans cette perspective, les philosophes Jacques Derrida et Jürgen Habermas ont choisi d'envisager les événements survenus le 11 septembre 2001 comme « concept »⁶ et phénomène de langage qui dit autre chose qu'une simple expérience victimaire, pour déplacer ainsi le caractère concret d'un trauma intime vers son application collective :

Je crois toujours à la nécessité d'être d'abord attentif à ce phénomène de langage, de nomination, de datation. À ce qu'elle signifie, traduit ou trahit. Non pour s'enfermer dans le langage, mais au contraire pour essayer de comprendre ce qui se passe précisément *au-delà* du langage, là où le langage et le concept trouvent leurs limites⁷.

Ainsi, l'événement élevé en symbole porte dès son origine la trace d'une trahison, celle des victimes et de leurs proches, puisqu'en le « statufiant » on déréalise toute souffrance réelle : « le fait de désigner un événement par une date lui confère d'emblée un statut historique, le statufie »⁸. Il rejoint en cela une longue liste d'événements, célébrés sans réel travail de mémoire, tels que le « 4 juillet » aux États-Unis ou encore le « 14 juillet » en France. Cette question de la déréalisation de l'événement se révèle être au cœur de la réflexion artistique de Fiorenza Menini, parce qu'en luttant contre cette tyrannie déréalisante à laquelle l'instantanéité médiatique participe à plein, elle semble mettre en image les intuitions de Paul Virilio sur une nouvelle ère de la vitesse : « Abolissant implicitement le temps « historique » du POLITIQUE à l'avantage exclusif du temps « anti-historique » du MÉDIATIQUE, la généralisation de l'information en temps réel provoque une rupture radicale » (Virilio 1995 : 91). Le philosophe, qui se définit lui-même comme « dromologue »⁹, auteur de nombreux néologismes souvent très parlants, évoque par exemple « le communisme des affects. Cette synchronisation des émotions, des sensations en temps réel, [qui] permet d'installer, partout à la fois, cette *communauté d'émotion* des individus » (Virilio 2009 : 62). Le 11 septembre 2001, cette « communauté d'émotion » nous a rassemblés en effet autour d'une expérience du choc dont l'instantanéité et l'ubiquité ont

⁶ Voir en particulier les propos de Jacques Derrida sur ce phénomène de nomination (Derrida 2004 : 216).

⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁹ « [L]'analyste des phénomènes d'accélération, qui considère que la vitesse est responsable du développement exponentiel des accidents artificiels » (Virilio 2005 : 28).

subitement supprimé toute durabilité, où la perspective historique a été oblitérée au profit d'une expérience de l'effroi surexcitée, hystérisée à l'extrême. Dans son essai *Le Grand accélérateur*, Virilio constate : « c'est l'emportement qui domine, l'accélération du réel allant aujourd'hui de pair avec la perte de tout *self-control* » (Virilio 2010 : 52). À rebours des sociétés de la narration, où la temporalité est celle du *in illo tempore*¹⁰, les médias ont inauguré une temporalité de la nouveauté qui est aussi celle de la marchandise. Ce jour-là en effet, les médias ont réussi à créer cette « communauté d'émotion » dans la synchronie de la simultanéité. Et dans cette nouvelle dramaturgie, la chaîne de l'émotion engendrée par ces scènes catastrophiques ne doit plus être rompue, les téléspectateurs jouant le rôle du chœur antique. Dans cette « média-tragédie » théorisée par Virilio (2005 : 54), c'est justement ce rôle-ci que Fiorenza Menini cherche à interroger, peut-être à redéfinir. En plaçant sa caméra sur la rive qui fait face aux tours jumelles, elle capte également le fleuve sur lequel passent quelques bateaux. Ces apparitions, dues au hasard, sont le signe que la vie suit son cours, à l'inverse de cette impression de fin du monde que nous montraient les télévisions, et dont le téléspectateur, cet « ange de l'instant » selon Vladimir Jankélévitch (1983 : 230), serait le prisonnier, pris au piège du temps réel, dans la réitération *ad nauseam* de ce temps dit réel.

Un documentaire diffusé le 11 septembre 2008 aux Etats-Unis, intitulé « 102 minutes that changed America »¹¹, commandé par *History Channel*, vient exactement en contrepoint de ce que nous donne à voir Fiorenza Menini. Celui-ci propose en effet un semblant de temps réel, un temps réel reconstitué *a posteriori*, recomposé. Le dispositif de l'incrustation sur l'écran de l'heure, des minutes et des secondes qui s'égrènent simule une ligne du temps respectée, à la manière de la série *24*¹², à mesure que le film juxtapose les points de vue sur un effondrement, dans sa course folle, et fausse, avec le temps réel. Le montage simule donc la réalité du choc et dissimule les techniques cinématographiques de recomposition, de réajustement du réel qui travaillent notre ère du simulacre. L'événement est dramatisé par l'insertion d'une musique en fond sonore, mêlée aux sirènes hurlantes, aux commentaires radio et télé, aux cris de panique des passants. Le documentaire aligne les films amateurs des quatre coins de Manhattan, aux images tremblantes, floues et saccadées, alternant efficacement entre des plans larges, des plans serrés sur les visages, des hors-champs, des contre-plongées, des vues d'hélicoptère ou du bas des tours. Nous le voyons bien, cette « télé-réalité » n'est qu'un excès de voyeurisme, « mégaloscopique » comme la définirait Virilio, où la norme deviendrait « celle d'une pulsion scopique qui submerge la conscience du spectateur » (Virilio 2009 : 79). La mécanique de ce documentaire, véritable mise en scène

¹⁰ « en ce temps-là ».

¹¹ Produit par Nicole Rittenmeyer pour Siskel/Jacobs Production, A&E Television Networks, 2008.

¹² Produit par Fox TV, 2001-2010.

du choc, ressemble d'ailleurs étonnamment à celle utilisée dans certains films sortis au cinéma dans les années 2000, vrai-faux témoignages tournés en vidéo amateur : *The Blairwitch Project* de Daniel Myrick et Eduardo Sánchez (1999), *Cloverfield* de Matt Reeves (2008) ou encore *Paranormal Activity* d'Oren Peli (2009). Cette confusion des genres, où s'entremêlent réel et imaginaire, rejoint ici l'intuition de Giorgio Agamben : « On peut considérer que le cinéma entre dans une zone d'indifférence où tous les genres tendent à coïncider, le documentaire et la narration, la réalité et la fiction » (Agamben 90-91). Le bruit et la fureur de ce « témoignage » documentaire, dont le montage reprend celui de films de fiction, contribue ainsi à faire du 11 septembre 2001 un « événement-spectacle », un temps hystérique, de surface, tandis que le film de Fiorenza Menini décrit lui un « événement-spectral », un temps historique, de profondeur de champ.

Le « différent »¹³ ou le temps de l'événement

Untitled est une vidéo au silence assourdissant : Fiorenza Menini a effectivement évacué les bruits et les sons alentours en choisissant consciemment de « muter » la piste audio, de rendre sa vidéo muette. Elle justifiera sa décision ainsi : « Je n'ai absolument rien entendu, j'étais vide, blanche, sans pensée », et plus loin elle dira, « le son, je l'ai enlevé parce que je ne l'ai pas entendu » (Entretien). Menini l'évoque elle-même, elle était « vide » et « blanche », comme le sont ses images de la catastrophe. Après quelques minutes devant son film en effet, le spectateur se retrouve lui aussi, géographiquement et temporellement, au milieu d'une simple image blanche et fixe. C'est une image sans contenu : un nuage enveloppant tout de cendres, un suaire. Le film nous parle de cette empreinte qui, un instant, apparaît sur l'objectif en la révélant. Mais la cendre ne s'inscrit pas, elle est, comme l'a souligné Fiorenza Menini, « une onde d'énergie qui [l']a littéralement traversée, une tension indescriptible physiquement et qui reste, comme une empreinte » (Menini, Entretien). Cette onde de choc initiale semble enfin prendre corps, de manière visible et physique, et, par sa lenteur, par sa profondeur de champ, nous fait échapper à cette surexposition à l'effroi, nous fait prendre nos distances, au sens propre, vis-à-vis des excès de l'actualité, et nous montre simplement l'*accidens*¹⁴. Paul Virilio se demande : « L'accélération des représentations nous ferait-elle perdre leur *profondeur de champ*, appauvrissant d'autant notre vision ? » (1995 : 114). C'est bien ici ce refus de la verticalité frontale et incapacitante qui réhabilite la profondeur de

¹³ Nous reprenons ici le néo-graphisme de Jacques Derrida qui ajoute à la différence (ne pas être identique) la notion de différer (remettre à plus tard) dans sa volonté de « temporaliser » le processus de signification (Derrida 1-29).

¹⁴ « Ce qui arrive », en latin.

temps, car, si pour René Char « supprimer l'éloignement tue »¹⁵, pour Fiorenza Menini l'horizontalité de la propagation du nuage de poussière, dans l'espace comme dans le temps, permet de faire coïncider l'arrière-plan avec le premier plan, dans une esthétique de la disparition.

Le suspens ou l'esthétique du choc

Tout comme Walter Benjamin parlait d'« esthétique du choc » en évoquant la poésie de Baudelaire¹⁶, il nous faut aussi envisager la dimension esthétique du film de Fiorenza Menini, le sentiment de quiétude, d'apaisement qui l'entoure. La sensation d'un temps en suspens est une manière de diffracter celui-ci, et ainsi de différer le sens de l'événement, son hystérisation, son commentaire. Le regard de Menini, par son obstination, ne se pose donc pas comme simple témoignage, il est un regard immobile et silencieux sur ce qui disparaît, ce qui a disparu. Son œuvre a effectivement le statut d'une finalité sans fin qui n'entretient aucun lien avec la loi morale, car il est dépourvu de tout récit. L'instant qu'elle saisit, qui paraît très long à l'horloge de l'intrigue, au sens que lui donne Paul Ricœur, ne relève pas de son chronisme, et sera d'ailleurs très violemment reçu lors des premières projections en 2004 : comment en effet une artiste pourrait-elle utiliser un tel événement traumatique pour en faire une œuvre ? Le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen a été le premier à faire les frais d'une telle vindicte, suite à ses propos du 18 septembre 2001 sur les attaques terroristes : « Ce à quoi nous avons assisté, et vous devez désormais changer totalement votre manière de voir, est la plus grande œuvre d'art réalisée »¹⁷. Fiorenza Menini elle-même évoque « un sentiment de béatitude face à des images spirituelles » (Menini, Entretien). Il peut paraître scandaleux de prononcer les mots d'œuvre d'art ou d'images spirituelles pour qualifier ces attentats, mais c'est justement le suspens qui sauve l'événement, alors que les médias l'ont fait disparaître dans une répétition sans mémoire. Fiorenza Menini nous dit à ce propos :

Je m'étais dit qu'il fallait que je me souvienne de « l'esthétique du désastre », que le beau n'a aucune valeur morale, que la perception d'une image déshumanisante pouvait provoquer un sentiment de beauté, que cette notion de beau n'a pas de valeur en soi. (Menini, Entretien)

Cette approche esthétique prend ainsi comme principe déterminant l'absolue subjectivité qui replace le spectateur dans son individualité. En cela, elle se rapproche de celle définie par

¹⁵ Cité dans Virilio, 1995 : 35.

¹⁶ « Le choc comme principe poétique » (Benjamin 229).

¹⁷ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 septembre 2001.

Jean-François Lyotard (1987) car, de la même manière que le beau peut transparaître d'un champignon atomique par exemple, l'inconfort du beau nous saisit, en tant que spectateurs, face à l'image de ce nuage blanc qui a envahi l'écran, contaminant tout l'espace de représentation, enveloppant nos réticences, nos velléités compassionnelles, pour nous faire traverser d'autres sensations, d'autres affects. Ce fondu au blanc naturel nous rappelle alors peut-être une autre traversée, lente et fascinante elle aussi, celle du nuage qui nous amène sur la mystérieuse planète *Solaris*, celle du film réalisé par Andreï Tarkovski en 1972, symbolisant le passage dans un outre-monde. Et c'est peut-être ici la tâche de Fiorenza Menini : produire une image de pensée ayant une autre temporalité que celle de la diffusion médiatique ; faire apparaître, dans leur disparition, des objets devenus presque surnaturels qui viendraient déranger le cours des choses ; créer un temps autre, et nous forcer à remettre en question nos modes de perception de l'image.

L'écriture vidéographique de Fiorenza Menini se rapproche alors d'une expérience métaphysique dans le sens le plus strict du terme : ce qui outrepassa le simple physique. Nous autres spectateurs de la disparition, une fois le nuage passé, à la sortie de cette onde de choc faite de cendres toxiques et de « shrapnels organiques » (« organic shrapnel », DeLillo 16), assistons ainsi à un retour sur la mythique *skyline* de Manhattan. Cependant, l'anatomie de ce corps architectural s'est radicalement et irrémédiablement transformée, tandis que les toutes dernières images du film de Fiorenza Menini nous laissent deviner un nouveau monde occidental capitaliste amputé d'un de ses membres de métal et de verre.

Bibliographie

Agamben, Giorgio. *Image et Mémoire : Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer, 2004.

Baudrillard, Jean et Edgar Morin. *La Violence du monde*. Paris : Éditions du Félin / Institut du Monde Arabe, 2003.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot, 2002.

DeLillo, Don. *Falling Man*. New York, NY : Scribner, 2007.

Derrida, Jacques. *Marges – De la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.

Derrida, Jacques et Jürgen Habermas. *Le « Concept » du 11 septembre : Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*. Paris : Galilée, 2004.

Jankélévitch, Vladimir. *Le Sérieux de l'intention*. Paris : Flammarion, 1983.

Lyotard, Jean-François. *Que Peindre ?* Paris : Hermann, 1987.

Menini, Fiorenza. « Untitled ». *Underground Zero*, DVD. Collection Repérages, 2006.

---. *Entretien avec Eric Corne et Maëlle Dault*. Paris : Éditions le Plateau / Frac Île-de-France, date de publication non précisée.

Virilio, Paul. *La Vitesse de libération*. Paris : Galilée, 1995.

---. *L'Accident originel*. Paris : Galilée, 2005.

---. *Le Futurisme de l'instant : Stop-Eject*. Paris : Galilée, 2009.

---. *Le Grand accélérateur*. Paris : Galilée, 2010.