



HAL
open science

Vox post-mortem, poétiques de la disparition après le 11 septembre 2001

Vincent Souladié

► **To cite this version:**

Vincent Souladié. Vox post-mortem, poétiques de la disparition après le 11 septembre 2001. Entrelacs, 2014, n°11. hal-02185611

HAL Id: hal-02185611

<https://hal.science/hal-02185611>

Submitted on 11 Oct 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.

Entrelacs

Cinéma et audiovisuel

11 | 2014 :

La Voix

III. De la polyphonie au silence : poétiques et écoutes

***Vox post-mortem*, poétiques de la disparition après le 11 septembre 2001**

Vox post-mortem, the poetics of disparition after 9/11

VINCENT SOULADIÉ

<https://doi.org/10.4000/entrelacs.1103>

Résumés

Français English

Dans son court-métrage réalisé à l'occasion du film collectif *11'09"01 - September 11* (2002), le réalisateur mexicain Alejandro Gonzales Iñárritu élabore un dispositif visuel et sonore multi-référentiel. Tout au long des onze minutes et neuf secondes que dure le film, l'écran reste presque intégralement noir. Notre attention est alors focalisée sur le mixage prédominant : un entrelacs acoustique réunit un crescendo de voix hétérogènes, de plus en plus nombreuses, de plus en plus intenses, jusqu'à créer une musique verbale lancinante. Nous pouvons rapidement reconnaître cette cacophonie comme étant un assemblage de véritables archives sonores du 11/9 (commentaires des présentateurs télévisés, témoignages d'anonymes ou messages post-mortem des défunts, enregistrés sur répondeurs). En résistance à la profusion des images médiatiques, Iñárritu semble chercher à employer cette matière phonique pour leur substituer des images intérieures et personnelles. Mais cette poétique de la disparition est-elle seulement en mesure de mettre à nu la réalité sous la robe du visible, ou bien l'esthétisation du montage vocal désincarne-t-il encore autrement la violence de l'événement ?

In his short movie, which is part of the anthology film *11'09"01 - September 11* (2002), Mexican director Alejandro Gonzales Iñárritu has created a pluri-referential device. Throughout the eleven minutes and nine seconds of the movie, the screen remains almost completely dark. Then, our attention is drawn on the major mixing : an acoustic interweaving of heterogeneous voices goes crescendo to result in the creation of a haunting vocal music. Viewers can recognize that cacophony as a montage of real sound archives from September 11 2001 (news broadcasters' reports, or recordings of "post-mortem" voices left by the victims on answering machines). As an

act of resistance, Iñárritu seems to seek to use that sound material to substitute the profusion of media images for inner and personal images. But, is this poetic of disparition actually able to expose the hidden reality underneath the visible, or is the violence of the event still disembodied by the aestheticization of the montage of voices ?

Entrées d'index

Index de mots-clés : 11 septembre 2001, Alejandro Gonzales Iñárritu, Michael Moore, Katryn Bigelow, esthétique, disparition, événement, médias, inmontrable, éthique, représentation, visible, invisible, réalité, désincarnation, septembre 11 2001, aesthetics, event, medias, unseeable, ethic, representation, reality, disembodiment

Index by keyword : 11 septembre 2001, Alejandro Gonzales Iñárritu, Michael Moore, Katryn Bigelow, esthétique, disparition, événement, médias, inmontrable, éthique, représentation, visible, invisible, réalité, désincarnation, septembre 11 2001, aesthetics, event, medias, unseeable, ethic, representation, reality, disembodiment

Schlagwortindex : 11 septembre 2001, Alejandro Gonzales Iñárritu, Michael Moore, Katryn Bigelow, esthétique, disparition, événement, médias, inmontrable, éthique, représentation, visible, invisible, réalité, désincarnation, septembre 11 2001, aesthetics, event, medias, unseeable, ethic, representation, reality, disembodiment

Indice de palabras clave : 11 septembre 2001, Alejandro Gonzales Iñárritu, Michael Moore, Katryn Bigelow, esthétique, disparition, événement, médias, inmontrable, éthique, représentation, visible, invisible, réalité, désincarnation, septembre 11 2001, aesthetics, event, medias, unseeable, ethic, representation, reality, disembodiment

Texte intégral

- 1 Les attentats du 11 septembre 2001 ont laissé une trace indélébile dans la mémoire socio-culturelle américaine en raison de l'ineffable réalité à laquelle ils ont soudain confrontés les regards. Comme le rappelle Jürgen Habermas, cet événement dut sa visibilité médiatique sans précédent à « la présence des caméras et des médias qui a fait d'un événement local un événement planétaire – la population du monde entier devenant un témoin oculaire médusé »¹. L'attaque et l'effondrement du World Trade Center ont ainsi légué à notre mémoire nombre d'images clés, issues du direct télévisé ou de prises de vue amateurs, instituées en emblème métonymique du drame. Sans doute peut-on considérer à l'instar d'Annie Dulong que ce « surplus d'images [...] martelées par la télévision, déborde la capacité humaine d'intégrer un événement »². Un tel régime de survisibilité médiatique a pu alors nourrir l'inquiétude de certains penseurs alarmistes, prophètes d'un effondrement du réel. Paul Virilio soutient notamment que « sans aucun recul critique devant la déferlante, le spectateur est ainsi soumis à [...] l'hallucination collective d'une image unique, [...] à un bouclage de l'imaginaire »³. Baudrillard professe à son tour combien « l'image consomme l'événement, au sens où elle l'absorbe et le donne à consommer. Certes elle lui donne un impact inédit jusqu'ici mais en tant qu'événement-image. Qu'en est-il de l'événement réel, si partout l'image, la fiction, le virtuel perfusent dans la réalité ? »⁴ Sans vouloir arguer dans cet article les dangers de la déferlante médiatique constitutive du 11 septembre, convenons au moins que ce surplus d'images inlassablement rediffusées sur les écrans a engendré une représentation collective uniforme et souveraine de l'événement. Or, cette catastrophe identifiée par la redondance parfois asphyxiante de son iconographie a pu engendrer en retour des formes filmiques revendiquant leur résistance à l'excédent d'images. La question s'impose rapidement au lendemain des attentats : comment reconstituer artistiquement un événement tragique à l'égard duquel notre connaissance, notre souvenir et notre imaginaire sont déjà saturés de

signes ? L'une des formes à la fois les plus évidentes et les plus distancées pour confronter le cinéma au souvenir du 11 septembre consiste justement en une soustraction radicale de toute représentation.

11"09'01, une phonosphère mémorielle

2 L'œuvre dont il sera tout d'abord question dans cet article est un court-métrage tourné pour prendre part au film collectif *11"09'01*, lequel fut mis en chantier en 2002 sous la houlette du producteur français Alain Brigand. Onze cinéastes internationaux y sont invités à réaliser chacun un court-métrage dans lequel ils présentent leur point de vue sur les attentats de septembre 2001 : Youssef Chahine, Amos Gitai, Alejandro González Iñárritu, Shōhei Imamura, Ken Loach, Claude Lelouch, Samira Makhmalbaf, Mira Nair, Idrissa Ouedraogo, Sean Penn et Danis Tanovic. La plus grande liberté est laissée à la forme et au contenu, dans la mesure d'une contrainte temporelle indiscutable : tous les films doivent durer exactement onze minutes et neuf secondes et une image⁵. Nous nous intéresserons pour notre part au court-métrage réalisé par Alejandro González Iñárritu, nettement distinct des autres films du collectif par son refus apparent du narratif et son choix pour une facture expérimentale.

3 Le film qu'il met en scène se présente comme un dispositif audiovisuel, et son fonctionnement pourrait s'apparenter à une installation artistique. Tout au long des onze minutes et neuf secondes, l'écran reste intégralement noir, à l'exception de plusieurs images subliminales. Notre attention est alors focalisée sur le mixage prédominant : un entrelacs acoustique réunit un crescendo de voix hétérogènes, de plus en plus nombreuses, de plus en plus intenses, jusqu'à créer une musique verbale lancinante. Nous reconnaissons rapidement cette cacophonie comme étant un assemblage de véritables archives sonores du 11/9, dont nous détaillerons plus bas le contenu. Iñárritu a retenu et morcelé une soixantaine de pistes enregistrées pour reconstituer à sa façon l'événement. Seule musique rajoutée, quelques accords joués staccato d'un quatuor de guitares composés par Gustavo Santaolalla complètent progressivement l'environnement acoustique. Par ailleurs, dès la deuxième minute du film, l'obscurité est déchirée à plusieurs reprises et de manière de plus en plus soutenue par les apparitions brusques, et presque subliminales, de corps tombant dans le vide à la verticale des tours en flammes du World Trade Center. Ces images surgissantes sont distribuées de façon à faire naître une tension scopique croissante. Plus longs et silencieux, les deux derniers plans révèlent l'effondrement des tours jumelles.

4 La singularité première du court-métrage d'Iñárritu vient donc de ce que son dispositif est prioritairement acoustique, il ne requiert aucun appareil de prises de vues : « pas d'acteurs, pas de caméra, pas d'équipe, pas de script, rien »⁶. Cette absence d'images n'est pas due à une absence de lumière, le cinéaste ne dépose pas devant la lentille de la caméra un voile obturant le monde, il se passe tout simplement de caméra. Sur l'écran est projetée une image du noir total comme signe de l'absence de visible. Dès lors, nous sommes face à une surface noire où le non-vu n'est pas ancré dans une portion de décor localisée. Le doute subsiste dès lors quant au « point d'écoute » à partir duquel se configure cet univers sonore. Le point d'écoute, tel que Michel Chion le définit, peut comprendre deux sens : « un sens spatial : d'où entends-je, de quel point de l'espace figuré sur l'écran ou dans le son ? Un sens subjectif : quel personnage, à un moment donné de l'action, est censé particulièrement entendre ce que j'entends moi-même ? »⁷. Le film d'Iñárritu ne permet pas de résoudre précisément ces questions, en cela que la privation du visible y est aussi privation d'un point d'écoute énonciatif. Nous devons alors nous demander ici depuis quel espace émanent les voix dont le film se fait

l'écho, et depuis quel lieu elles sont perçues.

- 5 Iñárritu approprie d'emblée le drame à sa propre culture locale, puisqu'il ouvre et ferme son film par un long enregistrement d'incantations psalmodiées par les indiens *Chamulas*, peuplade mexicaine installée dans les régions montagneuses du Chiapas⁸, descendant direct des mayas, dont la religion est plus ou moins dérivée du christianisme importé par les espagnols. « J'ai conçu ce film comme une expérience commune, explique Iñárritu, une prière collective avec les Indiens Chamulas de mon pays pour les innocents qui sont morts ce jour-là. [...] Les Chamulas croient que l'on n'accède à la lumière qu'après avoir effectué un trajet éprouvant et sombre et à la condition d'avoir été capable d'affronter la réalité »⁹. En accord avec cette culture mexicaine, l'évocation de la mort est entraînée, par le réveil final de ces mêmes chants, dans la dimension cyclique d'un nouveau recommencement. Néanmoins, cette référence culturelle n'informe pas nécessairement la lecture du film. C'est d'abord un bourdonnement inintelligible de voix hispaniques qui nous accueille, celles-ci récitent manifestement une prière et constituent comme le chœur tragique de l'événement central, lequel s'élève dans cette parenthèse solennelle et mystique.
- 6 En même temps que se dissipent ces chants habités, nous reconnaissons plus nettement une voix masculine américaine, anonyme, monocorde et répétitive. Communication enregistrée émise d'une boîte vocale, message publicitaire, annonce radio ou télévisée, la nature des mots prononcés mécaniquement depuis un lieu non identifié ne nous parvient pas. La tonalité indéfectible de cette voix automatisée exprime un ordre routinier, soudain coupé par le sifflement strident d'un réacteur d'avion. Nous ne percevons pas l'impact de l'appareil contre l'édifice new yorkais, celui-ci est rendu par la réaction orale des témoins abasourdis. Qui n'a pas déjà entendu, dans les vidéos amateurs du 11/9, ces jurons de stupéfaction proférés par le caméraman, point de vue du témoin se faisant source d'identification émotionnelle par l'accentuation verbale de la violence ?
- 7 Voici que se relaient et se chevauchent bientôt des commentaires de journalistes de radio ou de télévision, crescendo linguistique confus débutant par l'unique voix d'un présentateur américain pour augmenter vers un brouhaha cosmopolite. Ces discours inaudibles ne fonctionnent pas vraiment comme contenant sémantique, ils reproduisent littéralement le *bruit médiatique* de l'événement, de la rumeur au tintamarre public. Néanmoins, Les variations de l'intensité rythmique et phonique confèrent à ce grondement croissant une fonction dramaturgique et référentielle. L'agencement de ces voix journalistiques, leur changement de timbre et de tonalité (le calme, la curiosité, l'inquiétude, la panique, la sidération) reproduisent en effet une narration du 11 septembre et nous contextualisent constamment dans la chronologie de l'événement.
- 8 Une dernière catégorie de voix apparaît enfin, celle des victimes prisonnières des tours ou des avions, fragiles traces magnétiques abandonnées sur la boîte vocale d'un proche avant l'instant fatal. Adieux tremblants, appel à l'aide, déclaration d'amour sereine, à travers l'élan de ces confessions spontanées nous partageons des fragments d'existences anonymes. Arrachés à l'abstraction phonatoire produite par l'enregistrement électronique crépitant, quelques indices signifiants de nature à saisir les spectateurs-auditeurs : une formule de politesse, un prénom scandé dans le vide, l'expression d'une connivence affective dont le film nous fait les étrangers inquisiteurs. La présence choisie de ces voix *post-mortem* voudrait-elle saisir la densité du réel évanoui, nous suspendre au temps décisif de leur résistance impossible à la mort, sinon, le cas échéant, de leur révérence résignée au monde ? Si oui, devant l'imminence du néant d'où le film les tire, « je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* », selon le mot célèbre de Barthes à propos de la photographie du condamné à mort Lewis Payne.
- 9 « Je lis avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. [...] J'éprouve le

vertige du Temps écrasé »¹⁰.

10 Au nom d'une pensée presque mystique, annoncée par les incantations qui ouvrent et ferment le film, Iñárritu semble vouloir faire émaner de la singularité de ces paroles d'outre-tombe cette idée universelle et informulable de la mort, laquelle me poindrait par son immanence. Néanmoins, souvenons-nous en quels termes Jacques Rancière reprend Roland Barthes, suggérant que la photographie du condamné ne porte pas en elle-même l'idée de sa mort prochaine. Cette manifestation du sensible (le *punctum*) dans le savoir (le *studium*) ne peut se produire que pour qui est au fait des conditions de la prise de vue et de l'identité du sujet. Ainsi que le relève Jacques Rancière, « Barthes opère un court-circuit entre le passé de l'image et l'image de la mort »¹¹. Or, sans vouloir convoquer improprement pour ce film les termes *studium* et *punctum*, rattachés à la photographie, nous remarquons bien comment Iñárritu se place au seuil de problématiques identiques en convoquant la voix des disparus dans son film : opère-t-il le surgissement ou l'illusion du réel ? Telles qu'employées ici, les dernières paroles des disparus incarnent-elles ou désincarnent-elles l'individu au seuil de la mort ? Il pourrait paraître tentant, comme le fait le critique Peter Matthews, de renvoyer la démarche d'Iñárritu à une école artistique prônant l'éthique de l'immontrable.

11 « Presque tout du long, l'écran est noir, sans doute pour se conformer à la vieille maxime de l'Ecole de Francfort selon laquelle l'horreur absolue ne devrait pas être représentée »¹².

12 Atteindre l'essence du réel par l'immontrable, tel serait alors le projet esthétique d'Iñárritu. Cependant, malgré les apparences induites par son dispositif opaque, le cinéaste ne renonce pas à la représentation du 11/9 dans ce court-métrage. Ainsi, l'idée de la mort connotée par les voix enregistrées est surtout rendue sensible par le contexte dans lequel Iñárritu les replace avec force, elles ne prennent sens que dans ce cadre d'émergence dont elles sont inséparables. Certes, la propriété même de l'écho est d'être irréductiblement détachée de son sujet, comme le mentionne Clément Rosset, « l'écho apparaît [...] comme une sorte de double pur ou de double sans maître »¹³. Mais l'anonymat n'est pas la moindre des violences exercée par Iñárritu sur ces voix rémanentes, il lui revient surtout d'avoir taillé dans les enregistrements *post-mortem* pour en extraire des paroles gelées, indices désindividus, esthétisés par le montage acoustique, ne référant plus qu'à la mort en une conception idéelle, par un artifice finalement désincarné.

13 Selon Marie-Christine Clemente, « en ne suivant pas le récit originel des faits, la représentation de l'événement par Iñárritu pourrait s'appuyer sur un style traumatique »¹⁴, c'est-à-dire qu'il reproduirait l'expérience de l'effet de choc, sa confusion et sa paralysie, dans une visée cathartique. Pourtant, nous l'avons évoqué, l'agencement phonique du court-métrage nous guide bel et bien dans une reconstitution chronologique des faits. Le dispositif sonore ne semble pas reproduire l'écho de l'état de choc produit par la catastrophe, il ne prend pas la forme de ce que l'on aurait pu appeler dans ce cas-là une « rémanence acouphénique ». Au contraire, Iñárritu reprend l'événement à son point de surgissement, l'impact non perçu du premier avion, puis dramatise à partir de là son montage sonore par une chronologie des épisodes successifs, systématiquement identifiés par une nouvelle réaction vocale, produisant de fait une structuration par paliers affectifs. Comme nous l'avons vu, les voix sont regroupées entre-elles selon des classifications génériques et tonales, de sorte que leur singularité est occultée au profit d'une uniformisation orale. Ce film nous englobe donc dans une *phonosphère* où les référents sonores déterritorialisés s'entrechoquent. Par la multiplicité des sources, Iñárritu travaille à effacer les images les plus connues (l'impact de l'avion, l'effondrement des tours) tout en convoquant en nous d'autres images qui n'ont jamais matériellement existé (les victimes téléphonant depuis l'intérieur des tours

ou des avions détournés). L'invisibilité totale révèle l'identité acoustique du 11/9 et ramène à une même échelle d'importance l'ensemble des micro-événements qui l'ont constitué. Les sons n'ont donc pas ici un rôle de référent spatial, ils ne guident pas au cœur des ténèbres, ils ne demandent pas de « vectoriser »¹⁵ un espace filmique. Le cinéaste paraît se fonder sur un travail de participation mémorielle visant à éveiller et à ordonner des images affiliées aux sons, et à solliciter en nous leurs émotions connexes : « je choisis de confronter les gens à leurs propres images, leurs propres peurs et leurs propres sentiments à propos de ce qui s'est produit, leur permettant de faire l'expérience de la catharsis, et paradoxalement l'unique moyen de le faire était sans images »¹⁶.

- 14 Iñárritu réagit à la surreprésentation médiatique de l'événement en cherchant à s'extraire du « spectacle total »¹⁷ qui prit d'assaut les flux audiovisuels dès le matin du 11 septembre 2001 jusqu'à brider notre appréhension des faits. Face à la carence d'images, les enregistrements sonores restituent ici un reliquat mémoriel refoulé dans le trop-plein figuratif. Iñárritu contraint notre attention à se raccrocher à ces signes référentiels sonores conservés dans nos souvenirs à notre insu. La cécité imposée rétribuée à l'examen acoustique le pouvoir intellectuel de faire resurgir de la matière phonique le visible qu'elle dénote, son contexte et son événementialité, lui rétrocédant ainsi le « crédit de réalisme »¹⁸ que son absorption, sa répétition, sa fructification par les flux médiatiques avaient pu lui arracher. Ainsi que l'exprime Jean-Philippe Trias, « le son emporte un arrière-monde mentalement constitué que l'on pourrait dire virtuel, en quête de corps »¹⁹. Dans ce film d'Iñárritu, la mémoire du 11/9 n'est plus dictée par les discours télévisuels comme une leçon collectivement partagée. A partir de l'écoute décousue de l'événement, la mémoire de ce dernier s'origine en nous comme une expérience subjective éminente. Le rengain des images identiques étant susceptible, à terme, de nuire à l'identification par l'évidement du sens et de l'affect, Iñárritu dépouille la représentation de la tragédie de son effet de déjà-vu pour permettre au spectateur de s'investir émotionnellement dans l'événement en participant à sa narration par un processus de complétion mentale proprement cinématographique.

***Fahrenheit 9/11*, l'obscurité critique**

- 15 Mise en valeur dès 2002 par Iñárritu dans son court-métrage sur le 11 septembre, la figure marquante de l'écran noir assorti d'une compilation sonore de l'événement fait retour dans le cinéma américain des années 2000 sous diverses modalités, jusqu'à devenir l'un des tropes de l'événement et de son souvenir culturel. Nous retrouvons ce dispositif dès l'ouverture de *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004), film dans lequel le documentariste canadien Michael Moore entreprend de mettre au jour et de dénoncer sous forme de réquisitoire les supposées malversations du gouvernement de George W. Bush, ainsi que certaines décisions politiques consécutives au 11/9, l'entrée en guerre du pays contre l'Irak et la restriction des libertés civiles, notamment.
- 16 Le générique du film énonce une volonté de déconstruction en montant bout-à-bout les chutes d'enregistrements filmés de plusieurs entretiens télévisés. Devant la caméra, George W. Bush et d'autres hommes et femmes politiques de son parti se font maquiller et coiffer en attendant la prise d'antenne. Chacun apparaît nerveux ou désinvolte, ou en tout cas hors de son rang, dans les coulisses de son image publique. Tout concourt dans cet *incipit* à opposer la consistance d'un modèle politique inflexible, droit, idéal, incarné dans le pré-générique précédant cette séquence par la figure altière d'Al Gore, et la vacuité d'un système factice, malhonnête, obnubilé par sa propre représentation, incarné par George W. Bush et les siens avec la complicité des médias. En ralentissant

des images dérobées dans l'envers du décor, Michael Moore scrute sur le visage du président les scories qui dénonceraient « l'autre » que son identité publique dissimule. Le ralenti insiste sur les tics, les roulements d'yeux vers le hors-champ, la bouche bée et les sourires nerveux, tout événement facial propre à trahir la posture, tout signe de différenciation susceptible de faire l'objet d'un faux-raccord avec son image médiatique. Michael Moore semble raconter comment l'identité politique de Bush est façonnée sous les projecteurs et se décompose en coulisse.

17 C'est après ce générique que Michael Moore reproduit, à sa façon, le dispositif de cache inauguré par Iñárritu pour représenter les attentats du 11 septembre 2001. Une minute de noir total, seulement couvert par des archives sonores de l'événement. Le mixage réalisé par Moore s'appuie sur un nombre de sources inférieur à celui du cinéaste mexicain. L'entrée en matière y est plus directe : l'obscurité est rapidement percée par le cri du réacteur du premier avion puis par son impact et son explosion contre l'édifice. Aux hurlements des témoins succèdent immédiatement quelques descriptions de journalistes, puis les sirènes des secouristes, le fracas des vitres et du béton, et encore de nouveaux éclats de voix. Comme chez Iñárritu, l'agencement acoustique reproduit l'événement dans l'ordre chronologique. Moins élaboré toutefois, moins enclin à reformuler l'événement par une esthétique phonique expérimentale, ce mixage semble agir comme un procédé rhétorique. Alors qu'Iñárritu s'attachait à bâtir une phonosphère mémorielle où s'entrechoquaient des référents mnésiques déterritorialisés, Moore ne conserve que des sons localisés en extérieur, dans des rues de Manhattan proches du lieu de l'attentat. Sans être attribuable à un point d'écoute fixe et identifié, l'univers sonore demeure cette fois-ci ancré dans un espace désigné. Le montage compresse et fait se chevaucher plusieurs archives sonores pour donner l'illusion de synthétiser l'enregistrement d'un seul microphone circulant parmi les badauds affairés au pied des tours. Le son joue donc un rôle supplétif pour substituer à l'écran noir des accroches phoniques permettant de diégétiser l'obscurité.

18 D'une part, l'opacité totale confère aux attentats une gravité dramatique certaine. D'autre part, il est important, pour essayer de saisir la démarche de Michael Moore, de prendre en compte les séquences qui précèdent ce tunnel d'obscurité, de comprendre d'où il surgit, à quoi ce système filmique l'oppose. L'*incipit* de *Fahrenheit 9/11* désigne les premiers mois de la présidence Bush comme un règne des faux-semblants, il dénonce la passion des républicains pour l'image, leur déconnexion avec le réel. Aussi, lorsqu'il doit évoquer les attentats du 11/9, centre névralgique du film, Michael Moore prend le parti de rejeter les images spectaculaires que presque tout le monde connaît, il tourne le dos à ces représentations médiatiques, il ferme les yeux sur l'événement tragique. Cette pudeur ostensiblement affichée par le noir qui couvre l'écran semble pouvoir être comprise comme un geste rhétorique étant donné que l'obscurité s'oppose immédiatement à la lumière des projecteurs sous lesquels Bush et son gouvernement s'exhibent. C'est dans ce contrechamp radical que Moore fait intervenir les attentats, de sorte qu'il est possible de lire dans l'enchaînement entre le visage du président posant devant les caméras et le vide figuratif escamotant les attentats un rapport de cause à effet. Le raccord ne semble pas vouloir suggérer pour autant que Bush est directement responsable de l'attaque, contrairement à ce que les théoriciens conspirationnistes proclament souvent, mais qu'il n'a pas eu la compétence de le voir venir. Il apparaît ainsi comme un président d'opérette assujéti à l'aveuglement et à l'inaction.

19 Le noir n'est pas interrompu par la chute subliminale des corps. Contrairement à Iñárritu, Michael Moore se passe de figurer la violence physique, seul le cache la suggère. Le cinéaste mexicain établissait un rapport d'intimité avec les disparus, le documentariste américain ancre au contraire son point d'écoute parmi les témoins de l'événement. Cette localisation acoustique participe sans doute à la démarche

rhétorique de Moore, nous basculons du monde politique indifférent et factice à la réalité du peuple meurtri. Par ailleurs, l'écran opaque laisse bientôt apparaître, à la faveur d'un fondu, des plans de ces témoins filmés dans les rues, visages décomposés tournés vers le ciel, criant leur douleur et leur stupéfaction. La caméra ne se lève jamais vers les tours en hors-champ, elle donne corps à l'émotion en fixant les individus éprouvés. Pour Annie Dulong, les plans sur les visages hébétés et souffrants « reconstruisent le rapport à l'évènement en en proposant une saisie qui, tournant le dos aux tours en feu, approche ce que les images ne peuvent autrement montrer: l'impact humain du terrorisme de masse. [...] Montrer le témoin permet de substituer la souffrance par empathie du spectateur à la souffrance invisible de la victime, confondant dès lors l'acte de voir et le fait d'être sur place, à chercher à survivre »²⁰.

20 Après nous avoir fait partager les pleurs d'une femme en état de choc, c'est le son qui s'absente cette fois-ci. Les exclamations et les sanglots sont alors remplacés par l'air liturgique de *Cantus in Memorium of Benjamin Britten* (Arvo Pärt, 1977), les cloches, violons et contrebasses en *decrecendo* connotant ici la chute inexorable, d'une civilisation sans doute, mais d'abord des tours et des victimes en hors-champ. Le mixage sonore employé au début de *Fahrenheit 9/11* fonctionne donc comme un *substitut phonique*, jouant un rôle énonciatif (l'action prétendument perçue depuis l'oreille du documentariste qui ne se montre pas), dramaturgique (les cris pour dire l'horreur, la musique pour dire l'émotion), et dialectique (le pseudo naturalisme sonore s'oppose aux sirènes du spectacle médiatique).

Zero Dark Thirty : l'indignation aveugle

21 Le 02 mai 2011, près de dix ans après les attentats, la mort d'Oussama Ben Laden dans l'assaut de sa résidence retranchée d'Abbottābād est officiellement annoncée, fermant symboliquement la parenthèse historique du 11 septembre. En janvier 2013, *Zero Dark Thirty* (Katrjn Bigelow, 2013) étaye cette idée de boucle historique en relatant la traque du *leader* d'Al-Qaïda depuis les attentats de 2001 jusqu'à son élimination. Le scénario originel de Mark Boal, qui retraçait dix années d'efforts infructueux pour retrouver Ben Laden, dut être réécrit dans l'urgence pour changer le dénouement²¹. *Zero Dark Thirty* commence donc le 11 septembre 2001. Katryn Bigelow choisit à son tour de ne rien montrer des attentats. Encore une fois, un écran noir ouvre le film. Les enregistrements des communications d'une tour de contrôle se font entendre, les demandes de confirmations, les appels sans réponses aux appareils détournés. Pas de sifflement de réacteurs cette fois-ci, ni de hurlements de témoins, mais toujours le son pour recouvrir l'absence d'images. Voix magnétisées par les microphones, dialogues protocolaires, l'évènement est d'abord perçu d'un point d'écoute un peu distant et désincarné par le timbre électronique du dispositif de transmission et par le jargon des opérateurs. Nous sommes en fait appelés à reconnaître des échanges réels, déjà entendus néanmoins dans le film *Vol 93 (United 93, Paul Greengrass, 2006)*, où le 11 septembre était raconté par un montage alterné entre les aiguilleurs du ciel et les otages de l'avion éponyme. *Zero Dark Thirty* réfère donc moins à l'évènement en lui-même qu'à l'absence de représentation directe que celui-ci a engendré. Il est raconté depuis une mémoire cinématographiquement construite, depuis un espace mnésique communément visualisé.

22 Le mixage composé pour le film de Katryn Bigelow explore pourtant les archives sonores pour essayer de restituer graduellement toute la dimension humaine de la catastrophe. Les voix des contrôleurs aériens laissent peu à peu la place à celles des victimes prisonnières téléphonant à un proche ou appelant à l'aide, ces voix qu'Iñárritu

avait exploitées dans son court-métrage pour *11'09'01* dès 2002. Contrairement au cinéaste mexicain, Bigelow ne transfigure pas ces enregistrements en une matière esthétique, elle semble plutôt chercher à approcher l'horreur pure du vécu. La cinéaste désentrelace une à une les sources sonores pour finalement isoler l'unique voix d'une jeune femme prisonnière d'une tour en feu, dialoguant au téléphone avec une secouriste impuissante. Son témoignage nous replace au plus près de la tragédie lorsqu'elle décrit ses meurtrissures physiques, l'espoir qui l'abandonne. Durant ces deux minutes d'obscurité totale, Katryn Bigelow se défait des stéréotypes qui peuplent notre connaissance du 11/9. Elle en évacue les images, certes, mais aussi les rémanences phoniques par lesquelles Alejandro Gonzales Iñárritu, Michael Moore ou Paul Greengrass, avant elle, avaient reconstitué chacun à leur façon l'événement. Bigelow revient à la dimension essentiellement humaine d'une tragédie progressivement désincarnée par ses nombreuses réminiscences médiatiques et fictionnelles. Cependant, rendre la parole aux victimes oubliées est-il vraiment pour la cinéaste un gage de moralisme ? La voix spectrale dont elle nous fait écouter les dernières paroles avec une insistance possiblement dérangeante semble jouer un rôle fonctionnel dans la construction dramatique du film : en ramenant au premier plan l'horreur humaine de l'événement, la cinéaste conditionne surtout à la traque vengeresse du principal responsable de ces attentats meurtriers ainsi qu'aux exactions, ainsi légitimées, commises dans le film pour le retrouver²².

23 Le dispositif filmique choisi par Alejandro González Iñárritu remémore l'événement catastrophique par son absence. Celle-ci lutte contre l'oubli fabriqué par la redite médiatique des mêmes images. Le film signale ainsi une double difficulté : décharger cette iconographie consacrée de sa valeur émotionnelle, domestiquée par les médias, pour la rendre à sa puissance avènementielle ; celle de substituer à ces images une iconographie reconstituée, imaginaire, et rencontrer le risque de mettre d'autant plus à distance l'expérience émotionnelle de chacun. Mais la phonosphère mémorielle mis en place par le cinéaste mexicain peut-elle entièrement convaincre de son pouvoir parfaitement idiosyncrasique, celui de susciter des réactions toujours singulières, de convoquer l'expérience empirique de chacun, de substituer aux images médiatiques des images intérieures ? Nous l'avons vu, Iñárritu ne passe pas outre une reconstitution chronologique des faits, c'est-à-dire qu'il reste encore otage de la temporalisation médiatique et de son crescendo émotionnel. Certes, les apparitions subliminales des images interdites des corps chutant du haut des tours jumelles laissent sourdre une violence originelle à l'événement qui a été ultérieurement gommée par la représentation télévisuelle, mais à travers celles-ci Iñárritu place la dialectique du représentable et de l'irreprésentable comme seul horizon créatif. L'expérience chaotique de l'attente et de l'incertitude, de la fascination et de l'effroi, de l'impératif scopique et de l'identification, autant de conflits propres aux multiples situations spectatorielles du 11 septembre restent en marge de ce film. Quand *Fahrenheit 9/11* et *Zero Dark Thirty* reprennent et ajustent à leurs propres logiques dramatiques un dispositif d'opacité visuelle et de surprésence vocale semblable à celui proposé par Iñárritu, ils participent à leur tour, en traduisant encore l'événement par l'absence d'images, dans la symétrie de la représentation médiatique, à reconduire un stéréotype mémoriel de l'événement, à trouver un ordre artificiel dans le néant.

Bibliographie

ARGULLOL, Rafael, « Rafales à propos d'un siècle. Bréviaires d'images », *Diogène*, n°197, « *Quels savoirs pour quelles sociétés ?* », janvier 2002.

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, in Roland Barthes, *Œuvres Complètes. Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Paris, Seuil, 1995 [1980].

BAUDRILLARD, Jean, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002.
DOI : 10.1215/00382876-101-2-403

BORRADORI, Giovanna, DERRIDA, Jacques et HABERMAS, Jürgen. *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2003.

CHION, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1990.

CLEMENTE, Marie-Christine, « Representing 9/11: Alejandro González Iñárritu's short film in 11'09"01: September 11 », E-rea [En ligne], 9.1 | 2011, mis en ligne le 11 septembre 2011, <<http://erea.revues.org/2060>>.

DE SEMLYEN, Phil, « Spoiler Interview: Mark Boal On Zero Dark Thirty », *Empire Online*, <<http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1629>>

DULONG, Annie, « Une terreur par l'image », E-rea [En ligne], 9.1 | 2011, mis en ligne le 11 septembre 2011, URL : <http://erea.revues.org/2050>.
DOI : 10.4000/erea.2050

DULONG, Annie, « L'imaginaire de l'absence », *Imaginaires du présent: Photographie, politique et poétique de l'actualité. Cahier ReMix* [En ligne], n° 1, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, mai 2012,

<<http://oic.uqam.ca/fr/content/1%E2%80%99imaginaire-de-1%E2%80%99absence>>

GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993

GAYLE, Damien, « Torture scenes in Zero Dark Thirty were cut or altered at the CIA's request, memo reveals », *Dailymail*, 07 mai 2013, <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2320633/Torture-scenes-Zero-Dark-Thirty-cut-altered-CIAs-request-declassified-memo-reveals.html>>

IÑÁRRITU, Alejandro González, « Entretien avec Alejandro Iñárritu », 08 novembre 2002 », Bac Film, <<http://www.bacfilms.com/site/september11/questionnarritu.htm>>

IÑÁRRITU, Alejandro González « Interview with Alejandro González Iñárritu about 11' 09" 01 – september 11 », *artificialeye.com*, septembre 2002, <<http://www.artificial-eye.com/dvd/ART240dvd/inter7.html>>.

MATTHEWS, Peter, « Film of the Month: 11'09"01 September 11 », *Sight and Sound*, janvier 2003, <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/1493>>

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.
DOI : 10.3917/lafab.ranci.2008.01

ROSSET, Clément, *Impressions fugitives*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.

TRIAS, Jean-Philippe, « L'envers du son », *Cinergon* n°17-18, « Écouter / Voir », 2004.

VON TUNZELMANN, Alex, « Zero Dark Thirty's torture scenes are controversial and historically dubious », *The Guardian*, 25 janvier 2013,

<<http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2013/jan/25/zero-dark-thirty-reel-history>>

VIRILIO, Paul, *Ville panique. Ailleurs comme ici*, Paris, Galilée, 2004.

Filmographie:

BIGELOW, Kathryn, *Zero Dark Thirty*, 2004.

GREENGRASS, Paul, *United 93*, 2006.

IÑÁRRITU, Alejandro González, *11'09"01 September 11*, 2002.

MOORE, Michael, *Fahrenheit 9/11*, 2004.

Notes

1 . Giovanna Borradori, Jacques Derrida et Jürgen Habermas. *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*. Paris, Galilée, 2003, p. 58.

2 . Annie Dulong, « Une terreur par l'image », E-rea [En ligne], 9.1 | 2011, mis en ligne le 11 septembre 2011, URL : <http://erea.revues.org/2050> ; DOI : 10.4000/erea.2050, consulté le 15 mars 2014.

- 3 . Paul Virilio, *Ville panique. Ailleurs comme ici*, Paris, Galilée, 2004, p. 90.
- 4 . Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 37.
- 5 . Iñárritu achève son film sur un fondu au blanc laissant apparaître un carton sur lequel est inscrit en ??? et en anglais l'interrogation sibylline : « Does God's light guide us or blind us ? ». Cette dernière image disparaît dans une irradiation progressive de lumière blanche.
- 6 . « No actors, no camera, no crew, no script, no nothing ». « Interview with Alejandro González Iñárritu about 11' 09" 01 – september 11 », septembre 2002, URL : <http://www.artificial-eye.com/dvd/ART240dvd/inter7.html>.
- 7 . Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 79.
- 8 . Sur le haut plateau central de la Sierra Madre del Sur, au nord du fleuve Usumacinta.
- 9 . Bac Film, « Entretien avec Alejandro Iñárritu », 08 novembre 2002, URL : <http://www.bacfilms.com/site/september11/questioninarritu.htm>, consulté le 08 mai 2013.
- 10 . Roland Barthes, *La chambre claire*, in Roland Barthes, *Œuvres Complètes. Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Paris, Seuil, 1995 [1980], p. 867.
- 11 . Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Editions, 2008, p. 122.
- 12 . « For much of the running time the screen is black, presumably to conform with the old Frankfurt School maxim that absolute horror should not be represented ». Peter Matthews, « Film of the Month: 11'09"01 September 11 », *Sight and Sound*, janvier 2003, consulté le 12 mai 2011, URL : <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/1493>
- 13 . Clément Rosset, *Impressions fugitives*, Paris, Les Editions de Minuit, 2004, p. 73.
- 14 . « Not following the original 'narrative,' Iñárritu's representation of the event would still be relying on a traumatic style ». Marie-Christine Clemente, « Representing 9/11: Alejandro González Iñárritu's short film in 11'09"01: September 11 », E-rea [En ligne], 9.1 | 2011, mis en ligne le 11 septembre 2011, consulté le 12 mars 2014. URL : <http://erea.revues.org/2060> ; DOI : 10.4000/erea.2060.
- 15 . André Gardies, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 115.
- 16 . « I chose to confront people with their own images, their own fears and feelings about what had happened, allowing them to experience catharsis, and paradoxically, the only way to do it was without images ». « Interview with Alejandro González Iñárritu about 11' 09" 01 – september 11 », *op. cit.*
- 17 . Rafael Argullol, « Rafales à propos d'un siècle. Bréviaires d'images », *Diogène*, n°197, « *Quels savoirs pour quelles sociétés ?* », janvier 2002, pp. 126.
- 18 . Jean-Philippe Trias, « L'envers du son », *Cinergon* n°17-18, « *Ecouter / Voir* », 2004, p. 86.
- 19 . Loc. cit.
- 20 . Annie Dulong, « L'imaginaire de l'absence », *Imaginaires du présent: Photographie, politique et poétique de l'actualité. Cahier ReMix*, n° 1, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, mai 2012, consulté le 06 mars 2013, URL : <http://oic.uqam.ca/fr/content/%E2%80%99imaginaire-de-l%E2%80%99absence>
- 21 . Phil de Semlyen, « Spoiler Interview: Mark Boal On Zero Dark Thirty », *Empire Online*, URL : <http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1629>, consulté le 16 mars 2013.
- 22 . Les scènes de tortures de *Zero Dark Thirty* firent l'objet de nombreuses controverses à la sortie du film, parfois accusé d'avoir exagéré les violences commises par la CIA sur les prisonniers de Guantanamo, parfois soupçonné de les avoir minimisées. Alex Von Tunzelmann, « Zero Dark Thirty's torture scenes are controversial and historically dubious », *The Guardian*, 25 janvier 2013, URL : <http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2013/jan/25/zero-dark-thirty-reel-history>, consulté le 22 mai 2013 ; Damien Gayle, « Torture scenes in Zero Dark Thirty were cut or altered at the CIA's request, memo reveals », *Dailymail*, 07 mai 2013, URL : <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2320633/Torture-scenes-Zero-Dark-Thirty-cut-altered-CIAs-request-declassified-memo-reveals.html>, consulté le 22 mai 2013.

Pour citer cet article

Référence électronique

Vincent Souladié, « *Vox post-mortem*, poétiques de la disparition après le 11 septembre 2001 »,

Entrelacs [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 14 janvier 2015, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1103> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.1103>

Auteur

Vincent Souladié

Docteur en études cinématographiques et chargé de cours à l'Université Toulouse II Jean Jaurès, où il enseigne notamment l'histoire et l'esthétique du cinéma hollywoodien classique. Il y a soutenu une thèse portant sur l'esthétique du cinéma américain après le 11 septembre 2001. Ses recherches portent principalement sur l'identité formelle du cinéma américain contemporain, autour des questions de l'événement, de la catastrophe ou de la défiguration. Il a notamment consacré des articles à ces questions dans les revues *Éclipses*, *Murmures* et *Entrelacs*.

Articles du même auteur

**Les mutations du corps dans le cinéma américain des années quatre-vingt :
disparition, substitution, résistance** [Texte intégral]

Paru dans *Entrelacs*, HS | 2012

Droits d'auteur

Tous droits réservés