

11 Septembre 2001
de Michel Vinaver.
Une reconstruction testimoniale
dans un espace polyphonique



Le 11 septembre 2001, l'impact de deux appareils d'American Airlines sur les tours jumelles du World Trade Center de New-York est filmé en direct. À l'origine était l'image¹ ». Cette citation de Jorge Lozano résume avec exactitude et concision la singularité de ces attentats : ils ont donné lieu à un direct télévisuel planétaire.

Pour la première fois, un acte pernicieux d'une ampleur historique est représenté en boucle devant nos yeux horrifiés, et nous sommes médusés et incapables d'exprimer nos émotions. Face à l'imprévisibilité d'une telle catastrophe, nos propres expériences ne nous permettent pas de comprendre. Notre représentation de l'événement doit alors s'effectuer par la réactivation de références culturelles nous permettant de combler

1. Jorge Lozano, « Sémiotique de l'événement et explosion », Daniel Dayan [dir.], *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p. 75.

momentanément le vide devant lequel nous nous trouvons. Ainsi les témoignages de presse sont truffés de références à la Bible, à l'histoire ou encore au cinéma. Il faut dire que s'ajoute à cela, par le biais des médias, une scénarisation stéréotypée entraînant un glissement rapide vers une image emblématique qui désamorce la violence réelle de l'image indicielle². Cette iconisation de l'événement, accélérée notamment par la censure du gouvernement américain interdisant de photographier les morts, conduit à son esthétisation. L'image ainsi véhiculée se trouve désintellectualisée.

Nous analyserons, dans ces pages, *11 septembre 2001*³ de Michel Vinaver. Cette pièce nous permettra de mieux comprendre le jeu des voix impliqué dans la reconstruction textuelle et testimoniale de ces attentats. Cette œuvre originale s'inscrit dans un désir de rationalité et d'équité qui s'oppose à l'exacerbation de la dimension agonique du *pathos* associé à l'événement. Ainsi, l'auteur élude le *pathos* par la voie d'une construction plurielle : il confronte les points de vue dans une lutte acharnée conte le temps et l'oubli.

Théâtre-événement et reconstruction textuelle

L'œuvre de Michel Vinaver cherche à rendre compte des événements fondateurs de notre époque. Il conçoit son théâtre comme un théâtre-événement qui porte sur le monde tout en jouant sur une importante dimension formelle. La dynamique de la plupart de ses pièces repose sur un mouvement dialectique : microcosme contre macrocosme, le quotidien des gens ordinaires contre le travail des multinationales et des médias. En mettant l'actualité en perspective, sous forme de collages d'extraits de presse, de citations ou de publicités, Michel Vinaver ne donne pas de

2. Noël Nel, « De la médiatisation télévisuelle des massacres », Gérard Nauroy [dir.], *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe. Des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, Berne, Peter Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », 2004, p. 264.

3. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, dans *Théâtre complet. Tome 8*, Paris, L'Arche 2003, p. 130-181. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention 11.

leçon, mais nous invite à prendre conscience de ce qui se passe autour de nous. Il cherche à nous « émouvoir », c'est-à-dire à nous distancier de notre propre situation, et ainsi nous libérer un tant soit peu de nous-mêmes⁴.

11 Septembre 2001 est présenté par son auteur comme une pièce de théâtre lyrique. La richesse du texte et sa structuration segmentée en font un extraordinaire matériau d'analyse. De plus, la musicalité inhérente au choix des mots et le cadre symbolique dans lequel évoluent les protagonistes en font, sans qu'il soit nécessaire de lui superposer un chant, une œuvre lyrique.

Par ailleurs, notons que le thème de la religion est omniprésent dans la pièce. La structure du texte se présente comme un livret d'oratorio ou de cantate, qui sont deux formes de musique lyrique religieuse. De plus, la note liminaire au livret réfère ouvertement aux *Passions* de Jean-Sébastien Bach en comparant le rôle du journaliste à celui de l'évangéliste. Le contexte immédiat des événements nourrit probablement cette référence religieuse : rappelons qu'il s'agit d'un attentat qui se réclame d'une guerre de religion et que la culture américaine elle-même est très religieuse.

Reconstruction textuelle de l'événement

La temporalité de la pièce suit celle de l'événement. La pièce s'ouvre *in media res*, sur des attentats imminents — nous avons droit à la voix masculine au « léger accent arabe » d'un des terroristes au moment où il détourne le vol n°11 d'American Airlines — et s'achève sur une question en suspens : « et maintenant et maintenant et maintenant ». Bien que la pièce soit construite sans pause et que les situations se succèdent à un rythme effréné, il est possible de discerner huit grands mouvements. Le chœur intervenant tout au long de la pièce, il sera traité dans une seconde partie du développement.

4. Concernant l'écriture théâtrale de Michel Vinaver, voir le dossier spécial qui lui est consacré sur www.theatre-contemporain.net.

Tout d'abord, il y a le crash des deux avions (11, p. 141-145). Dans cette première partie, qui est avec la dernière la plus longue de la pièce, l'événement est mis en scène, contextualisé. Ce passage est singulier au regard du reste de la pièce, car il fait intervenir neuf protagonistes différents. De plus, c'est le seul passage qui comporte des didascalies (cinq mentions de « silence » et deux mentions de « bruit de crash d'un avion »). C'est une véritable introduction, là où tout commence. Au début, le spectateur est confronté à un magma d'éléments disparates qui n'entrent pas forcément en relation. Le chœur intervient progressivement jusqu'à ce que les deux avions se soient encastés et que George W. Bush prenne la parole.

Commence alors la seconde partie (11, p. 145-149). On y entend le discours de George W. Bush, constitué d'extraits de son allocution de 14h35, le 11 septembre 2001. Ce discours est continuellement entrecoupé par le chœur, qui accentue ainsi la violence des propos tenus par le président des États-Unis. La troisième partie (11, p. 149-153) exploite une dimension testimoniale. C'est en quelque sorte l'univers pathético-médiatique qui s'exprime ici. À la parole du journaliste, qui apparaît pour la première fois, s'ajoutent celles des rescapés de la tour sud. Plus que le propos, c'est l'acte de témoigner, de partager un vécu dans la sphère publique qui est important.

Le quatrième mouvement (11, p. 153-159) présente différentes séquences de l'événement. La voix du journaliste alterne avec la lecture des feuillets d'instructions donnés aux terroristes. Paradoxalement les isotopies de l'horreur, du chaos et du carnage sont exprimées par le journaliste, tandis que les feuillets n'évoquent quant à eux que divinité, vie et paradis.

La cinquième partie (11, p. 159-165) est consacrée à une succession de témoins qui s'étendent sur leur propre expérience de l'évacuation des tours. La sixième (11, p. 165-169) constitue quant à elle une rupture, puisqu'elle fait intervenir d'une part des courtiers s'inquiétant de l'état du marché financier, et d'autre part Mohammed Atta effectuant son testament, soucieux que ses dernières volontés soient respectées. L'espoir renaît dans la septième partie (11, p. 164-173) où un groupe de collègues témoignent de leur chance d'être vivants grâce à l'étourderie

de l'un d'entre eux. Et la pièce s'achève (11, p. 173-181) sur un dialogue entre Ossama Ben Laden et George W. Bush, constitué en grande partie de répliques et de fragments de discours (datant du 7 octobre 2001) qui se répondent presque mot pour mot. Puis, une voix de jeune femme intervient dans une ultime réplique.

La reconstruction textuelle des attentats s'effectue donc par une structuration subtile des voix qui tente d'esquisser un panorama complet des acteurs et des témoins.

L'esthétisation de la parole par le jeu des voix et de la polyphonie

Le texte dialogué assume surtout une fonction dramatique. *11 Septembre 2001* est une œuvre très courte d'environ trente pages, faisant intervenir vingt-huit protagonistes différents. La pièce est très statique, beaucoup plus musicale que scénique. L'auteur demande par ailleurs dans une note liminaire à ce que les noms des personnages soient vus et lus au même titre que les paroles prononcées. Les acteurs et le décor étant ainsi textualisés, il s'agit donc d'une véritable *scéno-graphie*.

Les voix oscillent entre hommes et femmes, terroristes et otages, victimes et rescapés. D'un point de vue testimonial, Vinaver mêle allègrement témoignages réels et inventés dans une esthétique singulière du collage. En effet, les voix ne s'enchaînent pas logiquement, comme le veut la construction classique des échanges au théâtre, mais s'interrompent régulièrement. L'ensemble de la pièce se constitue dialectiquement, en établissant une égalité entre ses parties, bannissant les dialogues didactiques (supériorité de l'un sur l'autre) ou polémiques (concurrence des positions)⁵. L'auteur observe de cette manière une neutralité dans la confrontation des points de vue sur le traitement de l'événement.

Les dialogues reposent sur une alternance de questions-réponses, d'assertions, d'exclamations ou encore d'injonctions. Afin d'éviter que

5. Françoise Argod-Dutard, *La linguistique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998, chapitre 7.

certaines répliques construites sous la forme de tirades ne viennent ralentir le mouvement global du texte, le chœur intervient sous forme de stichomythies, dans une sorte de duel verbal, accélérant de cette manière le rythme de la pièce :

BUSH

C'est la liberté qui elle-même
A été attaquée ce matin par un lâche sans visage
Et la liberté
Sera défendue

CHŒUR

Amid Horror and Disbelief

BUSH

Je veux rassurer le peuple américain

CHŒUR

How Have You Been?
We're Out
Get Away from it All
Well
For an Hour or Two

BUSH

Qu'on ne s'y trompe pas

CHŒUR

The People You Need are Only a Touch Away
Attackers Neither Mad nor Desperate

BUSH

Les États-Unis vont traquer
Et châtier
Ceux qui sont responsables de ces actions méprisables
(11, p. 145-147)

Dans *11 septembre 2001*, deux voix se singularisent de l'ensemble de la pièce par leur statut fonctionnel : celles du journaliste et du chœur.

Le rôle du journaliste est précisé dans la note liminaire de la pièce. Il est celui qui prend en charge le récitatif, fonction qui, selon Vinaver, « peut faire penser à celle de l'évangéliste dans les *Passions* de Jean-Sébastien Bach ». Sa parole donne un point de vue rationnel de l'événement :

JOURNALISTE

Dans l'incertitude sur ce qu'il y avait de mieux à faire
 Certains partirent d'autres restèrent
 Certains s'engagèrent dans la descente et quand ils entendirent l'annonce
 Remontèrent
 Les décisions prises en ces instants se sont révélées capitales
 Parce que beaucoup de ceux qui résolurent de rejoindre leur poste de travail
 Périrent lorsque le deuxième jet s'abattit sur la tour sud
 Environ une heure s'écoula
 Entre la première frappe et l'affaissement de la dernière des deux tours (11, p. 153)

Cet extrait permet de mieux saisir la singularité de la voix du journaliste par rapport à l'ensemble de la pièce. Ce qu'il dit n'a aucun rapport avec ce qui précède ou ce qui suit; ses prises de parole créent de ce fait, au même titre que le chœur, un décalage dans la structure sémantique de la pièce. Cependant, si on regroupe toutes les interventions du journaliste, on obtient un texte cohérent analysant l'événement comme un récit.

JOURNALISTE

Ici où je me tiens ici
 Ground Zero je vois
 Des scènes inouïes de chaos et de peur
 Certains sont vivants d'autres morts certains étaient vivants
 [...]

JOURNALISTE

Des gens ont été vus
 Tombant des plus hauts étages
 [...]

JOURNALISTE

Volontairement
 Ou était-ce le souffle
 Saura-t-on jamais? (11, p. 149)

Ce discours masqué par sa segmentation forme une sorte de lien invisible tout au long de la pièce. Sa cohérence n'est pas flagrante mais

sa tonalité identique en fait une ligne conductrice pour l'expression de l'événement dans l'œuvre.

Le chœur nécessite également un traitement à part car il n'intervient pas dans le déroulement de la pièce. Formellement, ses interventions ressemblent à des psaumes, c'est-à-dire à des suites de versets qui n'ont pas forcément de rapports sémantiques entre eux. Le chœur endosse la fonction esthétique de la pièce. Largement marqué par la prosodie, il vient commenter et se moquer de l'action principale, bien qu'il n'en fasse pas partie. Le chœur n'adhère même pas à l'intrigue par la langue, car ses propos sont énoncés en anglais. Ses fréquentes interventions inopinées introduisent même un élément comique dans la pièce, comme cette référence à une publicité du groupe hôtelier LHW : « une dernière nuit dans un des plus grands hôtels du monde ».

CHŒUR

One More Night
The Ultimate Check-out
Enjoy a Complimentary Fourth Night
At One of
The Leading Hotels of the World
Rising and falling
A Boom a Bust
The Slump but a Rebound (11, p. 137)

De même, on retrouve ce procédé d'écriture en collage cher à Vinaver, sous la forme d'un bulletin de nouvelles qui nous interpelle sur la prégnance des discours médiatiques dans la sphère publique :

CHŒUR

Memo from Wall Street Even Harder Path Ahead
Oracle Chief Sees Few Survivors in PC Shakeout
Abrasive Day in Court Kabul in an Extraordinary
Collision of Cultures (11, p. 143)

Dans sa propre conception du théâtre, M. Vinaver privilégie la dimension auditive⁶ mais aussi musicale, qui est ici assurée par le chœur. Dans l'extrait suivant, et toujours dans cet esprit d'intertextualité, il détourne le *nursery rhyme* « London Bridge is Falling Down » mais aussi le *clickety clack* sous l'expression de « Jackety Jets » :

CHEUR

Hi
 Jacked
 Hi
 Jacked Jets Jackety Jets
 Hijacked Jets
 Hi
 Jets Hit Trade
 World Weird
 Worderly Trade
 Pentagon
 Twin Towers
 Falling Down Falling Down Falling
 Gone
 The Twin Towers Are Falling Down Falling Down
 Falling Down (11, p. 145)

Les rapports entre polyphonie et théâtre dans *11 septembre 2001* rappellent que le dialogisme n'est pas intrinsèquement objet esthétique mais bien expression d'une « esthétisation » de la parole.

« Les interstices de la mémoire »

Vinaver mêle bourreaux et victimes afin d'ouvrir un espace de réflexion, celui de la confrontation des points de vue et des perceptions. Sa recherche testimoniale dépasse la simple volonté d'informer dans une lutte contre le temps et l'oubli. L'importance de la mémoire est centrale dans son œuvre. Ainsi, lors d'une entrevue donnée à l'occasion

6. « Je commence à croire que ce que je fais est un théâtre d'écoute plus qu'un spectacle, un théâtre qui n'a pas trouvé de metteur en scène intéressé à basculer les hiérarchies, à privilégier la dimension auditive ». (Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1982, p. 298)

du festival de la mousson d'été 2004, il confirmera au sujet de *11 septembre 2001* que

ceux qui ont vu ça se souviendront toujours. Mais pourtant, la mémoire s'estompe. On se souvient de points forts, mais ce qui est dans les interstices se dissout. Ce qui m'intéressait, c'était les interstices. Le secondaire, qui constitue la substance même de la chose. Conversion de la mémoire première en un objet conventionnel. Il y a peut-être un devoir de fixer. Imiter, reproduire⁷.

Vinaver réussit ainsi à contourner l'immensité de l'événement par la fragmentation. De même, en faisant coexister plusieurs mondes dans son texte, il parvient à en donner une vision globale.

La quasi-absence de didascalies, marques théâtrales de la voix du dramaturge dans l'œuvre, conduit à une absence d'indications scéniques sur la situation spatio-temporelle de la pièce ou encore sur le jeu et l'énonciation des personnages. Vinaver revendique, dans les entrevues accordées à propos de *11 septembre 2001*, ne pas se trouver dans les répliques qui composent sa pièce. Cependant, il semble clair qu'en tant que maître de l'ouvrage il est nécessairement partout et nulle part à la fois, car il est l'architecte de la pièce, celui qui permet à ces voix de dialoguer ensemble.

Face à cette réalité multiple, Vinaver semble ne pas prendre position. Il se contente d'épingler avec ironie le fonctionnement d'un système qui s'enraye quelquefois, comme dans cet ultime monologue entièrement inventé :

VOIX DE JEUNE FEMME

Bien sûr oui bien sûr il aurait fallu que j'y sois au bureau
Dieu merci Tommy a eu son indigestion il a vomi

7. « Le festival de la mousson d'été » qui se tient chaque année à Pont-à-Mousson en Lorraine contribue à la mise en œuvre d'une idée européenne du théâtre en encourageant les rencontres théâtrales internationales. Pour plus d'informations concernant l'intervention de M. Vinaver à la « mousson d'été 2004 », voir <http://www.theatre-contemporain.net/mousson/2004/vinaver.htm>.

toute la nuit

J'étais vraiment inquiète Paul me dit tu pourrais
pour une fois rester à la maison prendre un peu
de repos

Je peux pas lui faire ça à M. Gainsborough Paul
je lui dis il y a ce meeting de clôture à dix heures
M. Gainsborough compte sur moi pour mettre la
dernière main à ses dossiers les ultimes menus
détails ce sont parfois les plus épineux

Dans ce type de négociation

Sept milliards de dollars en actions et trois et demi
comptant plus quatre milliards huit cent mille de
dettes une opération assez faramineuse

Il y aura toujours un meeting par-ci un meeting
par-là chérie Paul me dit M. Gainsborough com-
prendra regarde-toi dans la glace t'as une mine de
détournée je te jure

Bon je dis

Et maintenant et maintenant et maintenant (11, p.181)

Cette dernière réplique n'a pas pour vocation d'informer, d'imiter ou de représenter le réel. Elle cherche à accéder à une certaine forme (et l'ironie joue ici tout son rôle) permettant de lier l'abstrait de l'œuvre au concret de l'ensemble des récits du 11 septembre, et cela dans une ultime interrogation sur notre capacité de réception.

Au terme de cette analyse, il convient d'effectuer un retour sur un des aspects de ces attentats : leur scénographie. En effet, l'importance du spectacle auquel ces attentats ont donné lieu, par le biais de la télévision, conduit à un brouillage tant sur la forme que sur le fond. Le direct induit une proximité et une simultanéité ne permettant pas d'effectuer le recul nécessaire au traitement de ce type d'événement. Le téléspectateur devient un témoin immédiat et privilégié (car il reste en dehors de la zone de risque) de l'événement. Il adhère, sans nécessairement y croire, à une communauté de témoins garante de son authenticité. Le découpage en trois séquences des événements (crash 1, crash 2, effondrement) gradue l'émotion. À la stupeur succède l'angoisse, puis la colère. La thèse de

l'accident s'effondrant avec le crash du second avion, le cadre pathémique⁸ de l'accidentel laisse place à l'angoisse de l'attentat.

La reconstruction de l'événement est avant tout liée à l'exploitation par les médias de la force esthétique et symbolique de cette catastrophe⁹. Sa globalisation, lexicalisée sous l'appellation « 11 septembre 2001 », nie d'une certaine façon sa réalité humaine.

Par l'entremise de la forme qu'il exploite, Michel Vinaver réalise bien plus qu'un travail d'artiste. Traiter un événement comme celui-ci, c'est risquer à tout instant de glisser dans le compassionnel et ainsi de ne pas réussir à adopter une position formelle. Le théâtre-événement qu'il défend est un théâtre qui interroge la forme, et pas uniquement le contenu. Dans *11 septembre 2001*, il ne s'agit pas seulement de traiter de l'événement pour ce qu'il est en tant que tel dans la *doxa*, mais bien pour ce qu'il faudrait qu'il soit. En réunissant des voix réelles et fictionnelles, divergentes par leurs points de vue, Michel Vinaver tente de tisser, à partir de l'anecdotique, une toile universelle.

8. Le terme « pathémique » est emprunté à la terminologie d'Herman Parret, développée dans son ouvrage *Les passions, essai sur la mise en discours de la subjectivité* (Mardaga, Bruxelles, 1986, 200 p.), et renvoie aux passions interpersonnelles construites autour d'une axiologie modélisée par le devoir et le pouvoir.

9. Michael Rinn, *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 374 p.