Françoise Heulot-Petit
Université d'Artois, Arras

Le monologue pour parler du 11 septembre 2001. Le drame de la parole issue du disparu : à propos de *Je rien Te deum* de Fabrice Melquiot et *Trois semaines après le paradis* d'Israël Horovitz

> N'appelle pas mon prénom, il vient de me tomber des mains,
> comme tombent les corps de ces gens tandis que tout s'effondre,
> mais il fait beau, merci; je ne les ai pas connus.
> Sauf quelques sourires, pas effacés[1].

Fabrice Melquiot
Je rien Te deum

Parler du 11 septembre 2001, c'est évoquer le choc de quelques minutes qui ont frappé des corps et des mémoires, c'est essayer de formuler la brièveté d'une expérience vivante qui ne laisse plus de place aux mots. L'événement touche des humains et semble, au premier abord, bloquer la pensée rationnelle. Comme tout fait historique

1. Fabrice Melquiot, *Je rien Te deum*, Paris, L'Arche, 2005, p. 81. Création à la Maison de la Poésie, à Paris, en janvier 2007, mise en scène Jean-Pierre Garnier, avec Sylvain Dieuaide, coproduction La Comédie de Reims, CDN/Compagnie Jean-Pierre Garnier. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *JR*.

majeur, il est pourtant sujet à analyses, mais ses conséquences directes restent souffrance et incompréhension. Or, des auteurs dramatiques ont tenté de traduire les actions, les sentiments et les pensées de ceux qui ont vécu la catastrophe[2]. Nous allons nous attacher à deux d'entre eux. Le premier, Fabrice Melquiot, dans sa pièce *Je rien Te deum*, met en scène un personnage qui se trouve au cœur des événements. Le second, Israël Horovitz, était sur place à New York et retrace le jour des attentats et les semaines qui suivent, de manière autobiographique, dans *Trois semaines après le paradis*[3]. Ils se rejoignent sur le choix de la forme monologuée, plus apte peut-être à traduire, dans l'espace de la fiction, la rapidité de l'action et la confusion des pensées. Le monologue intérieur se fait entendre comme dernière trace de la disparition, sous forme de paroles lacunaires chez Melquiot ou en blocs de narration chez Horovitz. À chaque fois, le lecteur / spectateur peut prendre le relais d'une parole défaillante, impropre à traduire le choc du vivant. Dès lors, il s'agit d'analyser la façon dont l'imminence de la catastrophe façonne cette parole, la creuse de *leitmotivs*. Il s'agit d'observer comment la présence de l'autre absent s'immisce dans la parole présente. Cette analyse va tenter de saisir de quelle manière la forme monologuée peut rendre compte de ce type d'événement et comment celui-ci, en particulier parce qu'il bloque la possibilité d'un discours commun dans l'atomisation de la mort, fait entendre autrement la voix du disparu. Cette étude cherchera aussi à comprendre quel sens de l'histoire ces monologues proposent à travers un processus de fictionnalisation qui joue avec les points de vue, offrant des effets de zoom sur l'infiniment petit de certaines actions et

2. Dans ce rapport au réel, nous partageons la réflexion de Geneviève Jolly : « Dans la mesure où une œuvre *invente* et *s'invente*, elle s'écarte par là même du chemin direct — en l'occurrence, la restitution mimétique de la réalité — pour en emprunter un plus long, celui de la création ». (*Le réel à l'épreuve des arts. L'écran, la rue, la scène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9)

3. Israël Horovitz, *Trois semaines après le paradis* (traduction française de *Three Weeks After Paradise* [2001]), dans *Péchés maternels et autres pièces courtes*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, p. 63-85. Création à l'Espace 44, à Lyon, en janvier 2002, mise en scène Sandrine Bauer, avec Philippe Saïd. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *TS*. Notre étude porte sur les textes en vue de la représentation, mais n'évoque pas leur mise en scène.

des plans larges, qui élaborent la figure du personnage pris à la fois dans l'événement et le mouvement de l'histoire.

Chercher des prises dans l'immédiat au sein du récit fictionnel : *Je rien Te deum* de Fabrice Melquiot

Nous allons nous attarder davantage sur ce premier exemple pour en cerner les caractéristiques (l'importance de la nomination, l'évocation de l'autre, l'adresse et l'abondance d'indices spatio-temporels dans une parole qui traduit l'urgence et la suspension), afin de le comparer au texte d'Horovitz. Il met en scène Bone, qui se lave les mains dans les toilettes de la première tour quand l'avion frappe. Le personnage ne cherche pas à se sauver, ni par l'escalier ni par l'ascenseur, et trouve un fil qui conduit à l'autre tour pour sortir de là autrement. Il se lance, trois cents mètres au-dessus du vide, et s'abandonne à sa pensée, toute entière tournée vers les autres, s'accrochant à des détails comme pour tenir encore en équilibre. Mais la parole de ce funambule est travaillée par l'aléatoire.

La question de l'identité est prégnante dès le début, à travers le nom et la parole du personnage qui l'inscrivent dans la communauté des hommes. Bone signifie « os » en anglais, cet élément dur qui soutient les parties du corps entre elles et qui constitue les restes de l'être après sa mort. Il s'agit de quelque chose qui résiste au temps et montre une trace du corps, ce qui fait justement défaut dans le cas des événements du 11 septembre : les corps sont devenus poussière, au même titre que les documents et les meubles[4]. Bone, lui, résiste à cette absence par sa parole. Face à la force de l'événement, le personnage énonce plusieurs fois son nom : « Bone. / Je m'appelle Bone, je dis ça pour pas oublier » (*JR*, p. 50). Contrairement aux fictions de la perte d'identité qu'évoque Paul Ricœur : « l'ancrage du nom propre devient dérisoire au point de devenir

4. C'est l'image que les médias ont rapidement transmis de la catastrophe à travers le nuage de poussière qui a recouvert les survivants. Des témoignages ont ensuite fait mention des restes et des corps trouvés au Ground Zero. Voir l'article de Louise Lachapelle dans ce même ouvrage, « Ground Zero. The law of the altar, the law of the gate », p. 59-71.

superfétatoire[5] », ici le nom atteste de cette existence. Au même titre que le déictique « ça », il ancre dans la parole et centralise l'attention sur la question de l'identité qui pourrait se perdre. Cette nécessaire affirmation justifie que le personnage se raconte. Ce nom est relayé par le pronom « je » qui énonce la possibilité pour le personnage d'avoir conscience d'une forme d'identité, mais associé à l'adverbe « rien », il traduit l'impossibilité pour le personnage de passer à une action véritable, de connaître l'ensemble de ce qui se rapporte à l'événement qu'il est en train de vivre, et il crée un doute quant à sa propre existence : « Mort déjà peut-être? / Peut-être déjà mort ce matin? En montant sur la balance? » (*JR*, p. 52) Bone n'a pas pleinement conscience de l'état dans lequel il se trouve. Ses diverses hypothèses relèvent de différentes strates de pensées qui complexifient l'appréhension de la situation par le lecteur / spectateur, mais rendent compte d'un état du personnage au plus proche de l'impact de l'événement.

Dans cette solitude, les propos de Bone dessinent des présences autour de lui, que ce soit par l'évocation ou l'adresse directe. Cette dernière permet de provoquer et soutenir la prise de parole individuelle, mais ce repère peut devenir instable : les autres absents semblent s'immiscer dans la parole du monologueur au présent. Certains personnages sont rapidement évoqués, comme le collectif de la tour et celui de l'avion[6], qui partagent avec lui le vécu de l'événement et tombent ensuite dans le vide. Une autre est plus présente : Clue, son amour, dont le nom signifie « indice » en anglais. Bone sait avec exactitude que, lorsqu'il se lavait les mains, le souvenir du contact avec son corps l'a conduit à penser à elle. Clue assure ainsi un lien avec la vie intime d'avant, à présent révolue. Bone finit par s'adresser directement à elle, ce qui l'inscrit dans une forme de présence plus immédiate, même si elle n'est qu'éphémère. Le texte évince ensuite la dimension charnelle de ceux qui sont évoqués pour passer à des formes d'adresse à l'autre plus abstraites. Comme si l'autre

5. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 177.

6. « Longue croix 767, à bord ses sacrifiés — sur les parois composites; jusqu'au sang des doigts crissent leurs ongles — l'instrument, comme au toit du cercueil paniquent les enterrés vifs. » (*JR*, p. 55)

s'était glissé en lui-même, Bone utilise le tutoiement pour se dédoubler et s'encourager à passer à l'action[7]. L'autre est aussi un Dieu, ce qui fait de la parole de Bone une forme de prière par laquelle il implore d'être sauvé. L'autre enfin s'élargit à l'espace de la salle, et ce sont les frontières de la fiction qui sont exploitées : « j'ai sauté, attrapé le fil, celui auquel je tiens, tel que tu me vois, là où tu me prends, qui es-tu? » (*JR*, p. 57) La référence à la vue renvoie à l'assistance, mais le tutoiement rapproche le public d'un Dieu que l'on prend à témoin. La proximité s'intensifie dans un « nous » collectif : « Nous perdons ce que nous sommes, ce que nous serons » (*JR*, p. 57), et enfin « Je t'appelle au secours! » (*JR*, p. 68), ce qui met le public dans la position d'un personnage omniscient qui voit l'impossible. Mais quelle est son action puisqu'elle s'inscrit aussi dans la perte? Cette adresse sert d'interpellation directe. Elle rejoint par exemple les monologues du théâtre grec antique. Prométhée, dans la pièce d'Eschyle, le corps emprisonné, loin de la présence des humains, ne peut que s'adresser aux dieux et les prendre à témoin. À la fin du texte de Melquiot, la perspective se resserre, l'autre désigne la famille, le père et la mère, dans un mouvement de retour à l'enfance. Or, ce mouvement cherche à rejoindre un temps intime plus lointain encore, juste avant la naissance : « Je remonte le long de tes jambes [...] chez moi » (*JR*, p. 83). L'adresse et l'évocation du corps s'allient alors. L'organisation de ces présences montre que la famille prévaut dans l'intimité retrouvée. Retourner dans le ventre de sa mère, c'est d'une certaine manière remonter le temps et retrouver l'origine, mais c'est aussi rejoindre celle qui peut-être est déjà morte — ce que certains passages laissent entendre. Paradoxalement, cette référence très concrète au corps de l'autre est en même temps abstraite puisque impossible. Ces évocations nous permettent donc de repérer des « registres de présence[8] » à travers l'adresse à des personnages considérés comme présents (Clue), l'adresse à des personnages irreprésentables parce que disparus (la mère), l'adresse à soi, l'adresse à Dieu et l'adresse au monde. Ce système d'adresse met à jour les multiples

7. « Passe par là Bone, c'est une route, c'est ton jour de chance », ou encore : « Bone, pauvre Bone, comme si pour sortir de ce mauvais pas, il te fallait ce pas là » (*JR*, p. 58).

8. Béatrice Picon-Vallin, « Hybridation spatiale, registres de présence », Béatrice Picon-Vallin [dir.], *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 28.

détours que le monologueur prend pour s'adresser finalement à lui-même ou lancer sa parole vers une écoute espérée, en dessinant autour de lui un collectif. Le personnage se construit par les touches successives de ces rencontres, laissant une part manquante de cette identité. Or dans ces évocations de l'autre, l'image du corps est extrêmement concrète, alors que dans la réalité l'effondrement des tours a fait disparaître les corps. Ces images les rendent à leur dimension charnelle et vivante. Cette inscription dans la chair semble traduire la nécessité d'un enracinement malgré la chute. Voyons à présent si l'évocation du temps et du lieu relève de la même nécessité.

Le début de la pièce est marqué par la prégnance de l'événement. L'utilisation du présent permet de toucher au plus près le choc de l'avion dans sa brièveté. Le temps se condense dans l'épreuve : « La seconde qui précède le premier cri » (*JR*, p. 49), cet infime instant avant le basculement. L'auteur se concentre sur l'immédiat, ce qui crée un rythme dans la succession des actions évoquées. Mais le temps s'étire aussi parce que l'auteur, dans le cadre de la fiction, le fait durer pour le comprendre et le restituer : « 8h45. / Heure. / Instant. / Là. / C'est ça » (*JR*, p. 55). Pour le personnage, le temps se resserre, faisant de l'heure un instant, car cet instant est peut-être le dernier; et, en même temps, le temps subjectif passe par le prisme de l'expérience vécue et donne à l'évocation une certaine lenteur. Ce temps dilaté rend compte de la difficulté pour le personnage de saisir ce qui se produit en direct. L'action n'est pas longuement décrite mais laisse sourdre des anomalies : « je sors des toilettes les mains trempées et lentement je cours vers » (*JR*, p. 49); le temps semble ralentir ou le corps s'engourdir dans cette course qui traduit le choc de l'événement et la difficulté de lui faire face. Lorsque Bone joue au funambule entre les deux tours, l'avenir est encore possible[9], mais peu à peu se superposent, à cette vague chronologie des faits, des flash-back

9. « J'irai prendre un rafraîchissement, j'irai m'asseoir dans un fauteuil, je te raconterai ce que j'ai vu. L'instrument. Je parlerai de l'instrument aux gens de l'autre tour. Je leur dirai : c'est vrai tout est vrai, les gens se jetaient par les fenêtres. Je vous donne mes yeux, prenez-les. Ils se jetaient des étages les plus hauts et certains s'avouaient : je vous aime » (*JR*, p. 70).

extrêmement brefs se rapportant à des actions précises faites avec Clue. Les strates temporelles se brouillent et rendent compte d'un temps qui se disloque parce que son appréhension devient confuse.

Cette confusion s'applique de la même manière à l'espace. Le premier espace évoqué est précis, restreint et quotidien : le lavabo. Le regard du personnage se pose sur ses mains, le blanc de l'émail, la brillance de l'inox, la stabilité de ces éléments qui montre que le geste a été maintes fois répété et qu'il se répète de manière exacte. Le regard de Bone se fixe sur l'objet, dernière image avant l'événement qui se multiplie[10], comme si une conscience cherchait à restituer précisément ce qui a pu s'y passer pendant quelques secondes. Il évoque à cet instant précis la caresse de sa main contre son autre main, qui avive le souvenir de Clue. L'évocation du lieu fermé va s'ouvrir à un autre lieu, celui de l'intime, défini uniquement par la rencontre avec Clue. De plus, la difficulté de restituer le lieu au moment de l'impact tient au fait que le personnage, ne comprenant pas la situation, l'interprète[11]. Le lieu est devenu tout à coup insolite et crée un effet de réel en s'ouvrant aux souvenirs de la vie collective. Les visages familiers appartenant au collectif de la tour sont condensés dans l'expression « condoléances aux étages supérieurs », synecdoque qui lie étroitement ces gens à l'étage. Le personnage cherche alors une issue. Cette fuite est motivée par le refus de partager la descente avec les autres :

> Je veux me sauver.
> Je cherche le fil.
> Il doit y avoir un fil pour sortir de là, autrement.
> Être sûr d'en sortir seul et sur le fil, dernière cartouche, un don de soi à soi, une tenue de funambule plutôt qu'un torse inconnu dans un ascenseur, contre lequel prier.
> J'ai besoin du ciel.

10. Avec la répétition de « Je me lavais les mains quand l'instrument a » (*JR*, p. 53), par exemple.

11. « Les néons, tous éclatés au sol ou bien ils pendent, gris et cons, fils électriques, guirlandes, pas Noël, *Merry Christmas* à tous, condoléances aux étages supérieurs. Déjà tous morts, j'en connaissais plusieurs, pas des amis, non, juste des visages à qui on donne un sourire et on oublie ». (*JR*, p. 50)

> Je veux être cool.
> Garder mon cool.
> Dans la douleur. (*JR*, p. 49)

Utiliser l'ascenseur permet de revenir sur terre sans certitude, alors que le fil peut assurer une ascension vers une dimension mystique. Dans le flot et l'urgence, le personnage prend le temps de ce calme retour sur soi. Il fait le choix de descendre en lui-même. À l'extérieur, il retrouve la liberté et la possibilité de penser aux siens. Cette métaphore s'associe aux images de ceux qui se sont jetés par les fenêtres et restitue l'étrangeté de ces mouvements arrêtés, de ces démarches individuelles au milieu de l'événement collectif. La parole de Bone est issue d'un corps qui rêve d'ascension au moment de la chute, tandis que sa vie est sur le fil. Ce jeu de tension soutient le drame en travaillant la structure de cette parole qui relève de la même instabilité.

Bone évoque un certain nombre de personnes, quelques lieux et des passés proches et plus lointains, mais l'ensemble se dessine par touches successives. La parole est particulièrement lacunaire, constituée de phrases nominales, voire d'un unique pronom ou d'un adjectif. Dans une dimension épique, ces phrases courtes rendent compte de l'événement sur le fait, en collant au plus près chaque détail des actions accomplies. La difficulté à dire est rendue aussi par des phrases interrompues dont la fin est retardée. L'effet est renforcé par l'alinéa qui semble étroitement associé aux pensées rapides du personnage, ainsi que par l'énumération parataxique qui restitue les événements sans commentaires (« Tout tremble. / Tout tremble. / Tout tremble ») et qui dessine, pour le lecteur, l'image d'une tour qui bouge. Tous ces effets typographiques et stylistiques peuvent être restitués à la scène par un rythme heurté, selon le choix du metteur en scène. Si le style relève du simple constat, la dimension lyrique transparaît pourtant dans d'infimes détails. Et puis parfois la parole s'étire :

> Qu'on ne parle pas de laine brûlée, l'odeur de la laine brûlée, c'est l'odeur des jeux d'enfants qui tournent mal, le hic des jeux de feu, parfois même une mèche de cheveux y passe, qu'on ne parle pas de laine brûlée, ni de cheveux qui crament, ni de

> chairs qui grillent, qu'on ne parle pas textiles, ni des hommes comme de tissus en flammes et pourtant j'ai senti. (*JR*, p. 56)

Cette parole refuse l'évocation, qui se fait quand même par le biais d'une sensation olfactive. La répétition déploie l'idée par association[12] : les termes répétés s'imbriquent les uns aux autres, créant des chaînes associatives. Le personnage a conscience de ses répétitions : « J'en ai déjà parlé [...] je ressasse » (*JR*, p. 64). Il commente ainsi sa manière de dire et la difficulté de la restitution et de la prise de conscience. Il voudrait être précis quand cela est possible : « Entre moi et le vide, tout à dire de ce rien » (*JR*, p. 65), mais se mêlent au récit des commentaires *a posteriori*. Les strates discursives deviennent difficilement dissociables. S'y ajoute aussi une dimension intertextuelle : le personnage évoque l'avion et tout aussitôt un film, ou encore le chiffre qui figure sur l'avion devient une énigme à élucider. Tous ces éléments restituent la pensée du personnage, ses connaissances et ses non-dits qui tissent des liens avec l'événement. L'auteur rend compte de la confusion de sa pensée en associant des éléments disparates, ou montre parfois sa compréhension immédiate : « Compris » (*JR*, p. 49). Le verbe seul traduit le choc, le pronom « je » s'effaçant devant le flash de l'information. Peu à peu, non seulement le personnage prend conscience de la situation, mais il réalise ce qu'il perd et en vient à regretter certaines actions passées (« J'ai été méchant / J'ai été lâche » [*JR*, p. 69]), de même que les gestes qui n'ont pas été faits (« manque une valse / Manquent les albums de famille » [*JR*, p. 73]). Dans ce dernier cas, les mots absents de la phrase traduisent ce manque, le pronom de la première personne n'apparaît plus, Bone s'éloigne de lui-même. Quand le mot s'évince, la parole se fait cri, cri de la naissance ou cri ultime. Comme un enfant prématuré dont la vie s'éloigne, Bone retourne dans le ventre de sa mère, morte trop tôt. Retourner dans le ventre, c'est revenir à l'origine pour une autre naissance. Sa parole s'étire à nouveau lorsqu'il évoque la disparition de cette mère. La proximité de sa

12. Ce procédé qui relève de la représentation du courant de conscience a été utilisé par Édouard Dujardin dès 1888 dans *Les Lauriers sont coupés* et théorisé par l'auteur dans *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Messein, 1931, 128 p.

propre mort lui fait mieux saisir les enjeux de ce passage, de ces minutes ultimes, et sa parole se déverse dans un récit étale[13].

Ainsi, le texte relève moins du ressassement que d'une prise de conscience progressive, à travers une forme rhapsodique. Cette forme, au sens où l'entend Jean-Pierre Sarrazac[14], conduit à penser le drame comme un ensemble hétérogène dans lequel la permanence d'un geste serait assurée par la profération, une adresse au présent, un dire qui subsiste et se fait entendre sur scène. Cette parole ne traduit pas la dislocation du sujet parlant telle qu'elle a été poussée à son paroxysme dans le théâtre de Beckett, où le travail sur le récit s'accompagne d'une recherche du moi dans l'incapacité de se dire et dans une progressive mise à distance de ce moi. La parole de Bone devient une forme de résistance. Le personnage semble se ressaisir et résister en proférant sa parole ultime. La parole étirée ou condensée traduit véritablement une forme de respiration haletante, issue d'un corps, mais aussi un vertige face au vide à venir.

Observons à présent si la pièce d'Horovitz relève de la même nécessité et produit une parole du même type.

Trois semaines après le paradis d'Israël Horovitz : entre récit autobiographique et récit fictionnel

Ce second exemple ne met pas en scène un personnage, mais il est plus à même de permettre à l'analyse de s'attacher au rapport réel / parole, car, si la disparition concerne les morts, Israël Horovitz perd une partie de lui-même, et notamment une partie de ses convictions, en étant confronté à la catastrophe. Au début du texte, il est chez lui, dans son appartement à la vue dégagée, quand l'avion frappe. Il observe la scène de loin et attend des nouvelles de son fils et de sa fille dont les écoles se situent à proximité des deux tours. Ensuite, ses enfants rentrent

13. « Je répète, pour ceux qui sont morts à l'instant où je parle pour me taire et mourir, peut-être, peut-être que dans un instant moi aussi, je serai. » (*JR*, p. 52)

14. Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981, 199 p.

et la vie reprend son cours même si la menace continue de peser, ainsi que la mémoire de la peur. Voyons comment la pensée de la catastrophe prend peu à peu du recul sur la vie et comment la parole s'attache fiévreusement à l'événement puis s'affermit avec le temps.

L'auteur nous livre son état d'esprit, ses pensées, ses cauchemars, ses indignations, autant d'éléments qui précisent une situation de choc émotif. Il multiplie des références explicites à la vie à New York après le 11 septembre, mais son attention est toute entière portée sur lui-même. Il semble vouloir parler des autres mais parle beaucoup de lui-même : « Je suis sorti courir, ce qui me permet un moment de fuir le désespoir » (*TS*, p. 66). Son sentiment face à l'événement est donc clairement annoncé. Toutefois, l'autre est présent dès le début : ses enfants et sa femme, les disparus et les familles, des passants, mais chaque fois que la multitude est évoquée, le personnage revient à lui-même : « Un policier qui pleure? / Se peut-il qu'il soit le même porc que j'ai tant détesté en soixante-huit? » (*TS*, p. 66) Cependant, les rencontres rapides se déploient davantage que dans le texte de Melquiot au sein de micro-récits, souvent organisés à partir de paroles rapportées. Le texte est constitué de témoignages, petits bouts de vie cristallisés autour de l'événement. Par exemple, lorsque l'auteur raconte un fait survenu dans l'école de sa fille, il conclut : « Un tel drame ne s'invente pas. Il nous est imposé. Trop triste pour ne pas être vrai? » (*TS*, p. 66) La présence du collectif apparaît à travers le pronom « nous », mais le procédé élargit l'expérience au lecteur / spectateur pour confirmer la véracité des faits. Ces différentes remarques invitent à croire que la fiction n'est plus de mise et que l'entreprise est de rendre compte de faits réels. Le texte s'inscrit pourtant dans une dimension fictionnelle et dramatique.

Ce récit entreprend de restituer un ordre face à l'incohérence du monde. Il restitue un point de vue : « Écrire, c'est peut-être un moyen de contrôler la vie, de ralentir suffisamment pour pouvoir la regarder, lui donner forme, la comprendre » (*TS*, p. 78). Ce regard sur la vie correspond à la position de l'auteur en tant que témoin de l'événement : il est dans son appartement avec sa femme et évoque son fils au loin dans son école. La connaissance partielle de l'événement l'amène à interpréter les sons : le rugissement de

l'avion devient une malédiction. Lieux extérieurs, les tours sont données au regard lointain de l'auteur qui réinvente les événements qu'il ne peut pas voir. Il complète *a posteriori* les informations manquantes, en ajoutant d'autres témoignages. Le lieu est donc reconstitué. Nous pouvons relever trois strates inscrites dans le temps : l'événement du 11 septembre / l'événement analysé et commenté / l'événement inscrit dans l'histoire. Nous retrouvons l'approche proposée par Melquiot, mais Horovitz y ajoute l'inscription historique pour une dénonciation politique. Il se place très clairement dans l'après événement comme l'indique le titre, *Trois semaines après le paradis*, moment de bonheur vécu avec sa femme : « Ça a disparu. Ça a toujours été là depuis que je suis new-yorkais, mais maintenant ça a disparu » (*TS*, p. 65). Une habitude a été rompue. Son propos tisse des fils entre cette catastrophe, ce qu'il a déjà vécu dans le passé, ainsi que ce que sa mère a vécu en laissant ses enfants partir à la guerre, lors de la Deuxième Guerre mondiale. L'homme s'inscrit dans une histoire qui reste dans la limite stricte de l'histoire familiale : sa mère, ses enfants et ses petits-enfants. Le monologue restitue un croisement de l'histoire collective et de l'histoire individuelle, Horovitz ayant vécu la catastrophe comme un choc parce qu'il a cru ses enfants morts. Son texte montre que la vie continue et qu'il envisage le futur à la lumière de la menace que le passé fait peser, alors que le texte de Melquiot se clôt sur la disparition du personnage. L'analyse, très proche de l'événement, reflète l'état des connaissances de la catastrophe dans les semaines qui ont suivi. L'exactitude de la reconstitution peut s'avérer fausse car, si Horovitz s'appuie sur des témoignages, la connaissance des causes de la catastrophe reste celle diffusée par les médias. Même si son désir est de rendre compte de l'événement, il ne parvient pas à se détacher de cette expérience personnelle et d'une interprétation orientée par un contexte.

Le texte mêle donc des témoignages, rapportés au passé ou au présent, pour restituer le choc de l'événement et de ce qui a été vécu par l'auteur. Le monologue est à l'image de l'isolement d'Horovitz qui lutte avec lui-même. Il fait le récit de ses cauchemars qui le mettent en scène comme un super héros, de ses doutes sur l'avenir, de son exaspération vis-à-vis du monde politique, de son incapacité à agir et de l'agacement qu'il produit chez ses amis en parlant constamment du 11 septembre. En tant

qu'auteur, il n'a pas d'autre moyen que d'écrire ce monologue intérieur. L'événement se condense en blocs de narration. La parataxe restitue la rapidité de l'action, mais le passage d'un sujet à l'autre ne rend pas vraiment compte de la confusion des pensées. Parfois, la restitution prend le pas et le rythme s'accélère, mais ensuite le calme revient et l'analyse reprend. Le mouvement devient une sorte de pulsation qui fait entendre le cœur même de la vie :

> Quand le premier avion percute, les gamins se ruent aux fenêtres. Ils regardent le deuxième avion s'écraser, puis ils voient les gens qui choisissent entre le feu et le pavé, sautent, et ce couple de virgules qui se tient par la main. Télé-réalité extrême, mais pas de filet de trapéziste en vue. Ils regardent tomber la tour, puis l'autre tour s'effondre. Ils assistent à toute l'amputation. Où vont-ils stocker ces nouvelles informations dans leurs jeunes âmes pleines d'espoir? (*TS*, p. 66)

La parole d'Horovitz est simple dans la restitution de l'événement, mais il introduit aussi quelques figures poétiques (« entre le feu et le pavé », « couple de virgules », « pas de filet de trapéziste en vue ») et des commentaires (« télé-réalité extrême », « jeunes âmes sans espoirs »). Or ces derniers mots ne concourent pas à un effet de personnage, mais renvoient à l'opinion de l'auteur. Ce caractère hétérogène de la parole correspond au principe du récit autobiographique qui, selon Philippe Lejeune, est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[15] ». L'inscription d'Horovitz dans l'événement va changer sa perception du monde. Une sorte de désenchantement marque son propos. L'ironie se retrouve tout au long du texte comme si l'auteur cherchait le ton juste pour parler de la catastrophe. Cet humour est le moyen de se cacher partiellement et sert de barrage contre l'émotion. Peu à peu, le récit des événements laisse plus de place aux réflexions sur la guerre, la mort et la transmission familiale. La reconstruction crée des connexions, des causalités qui n'existent pas

15. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 14.

dans le réel. L'auteur prend du recul et cherche progressivement à se détacher de l'événement pour revenir à la vie.

Si un écart persiste entre la fiction proposée par Melquiot et le récit autobiographique qui glisse vers la fiction élaboré par Horovitz, dans les deux cas, la parole s'inscrit dans la même pulsation, faite d'accélération et de ralenti. Ce souffle n'évince cependant pas la possibilité du commentaire.

Drame de la parole : commentaire et mouvement de l'histoire

Quel sens de l'histoire le monologue permet-il de construire à travers ces processus de fictionnalisation? Dans les deux cas, les auteurs ont tenté de restituer la réalité d'un drame qui a fait disparaître non seulement des tours mais des êtres humains. Ils veulent traduire le choc de leur effondrement et la rapidité de l'action qui l'a provoqué. Le théâtre cherche à rendre compte de l'histoire immédiate en mettant en scène une des premières tragédies humaines à être médiatisée en temps réel. Cette expérience passe par une série de points de vue. Dans le monologue, l'auteur joue avec ces points de vue , d'une part, en portant son attention à l'infiniment petit (se laver les mains, descendre l'escalier, etc.), d'autre part en utilisant des plans larges (l'extérieur du bâtiment, la rue, etc.), et propose des commentaires de l'événement. Mais, contrairement au cinéma, le théâtre passe ici par les possibilités qu'offre la parole directe.

Nous avons intitulé cet article, « le drame de la parole issue du disparu ». C'est en effet la posture choisie par Melquiot lorsqu'il imagine cet homme sur le fil. La parole semble issue d'un entre-deux et revenir de chez les morts pour hanter les vivants en faisant résonner encore leurs mots. La parole de Bone est individuelle mais elle se fait aussi collective : « Nous sommes morts, nous sommes morts! » (*JR*, p. 67) La voix du disparu se glisse aussi dans les blancs typographiques qui renvoient le lecteur à une expérience du vide. L'espace devient cette béance où les mots chutent. Mais le texte est écrit pour le théâtre et le spectateur peut faire l'expérience du silence qui gagne sur les mots — ce silence que

laisse s'étirer la disparition des humains. Comme le dit Jacques Derrida dans *Le concept du 11 septembre* :

> Les seuls témoignages qui échappent à l'archivation, ce sont ceux des victimes, non pas des morts ou des cadavres (il y en eut si peu) mais des disparus. Les disparus résistent au travail de deuil, par définition, comme l'avenir et comme les fantômes les plus obstinés. Le disparu de l'archive, le fantôme, le revenant, c'est l'avenir[16].

Dans cette expérience, Horovitz observe avec attention les survivants et leur difficulté à faire face à l'après événement, mais le propos est marqué par une certaine ironie, l'auteur s'étonnant que la vie continue aux alentours de Ground Zero. L'attention du lecteur / spectateur est tout entière portée sur lui et sur la manière dont il est parvenu à dépasser l'événement en échangeant avec les autres. Si, dans les deux exemples analysés, le monologue est privilégié pour rendre compte de l'impact sur un plan individuel, Horovitz montre le rôle de l'échange intersubjectif dans le processus de dépassement du choc initial. Si ces différentes paroles d'auteurs se rejoignent, l'écriture d'Horovitz relève davantage d'un *continuum*, alors que celle de Melquiot est plus fragmentaire et joue de l'ellipse. Tous les deux font entendre une parole lyrique qui témoigne d'une intériorité mais ces textes portent une dimension épique de deux manières. La première est la propension à rapporter des événements, à donner des informations. Le texte d'Horovitz en est presque saturé. La deuxième est la capacité par la description à produire de l'image. Ainsi, Melquiot a cherché à traduire par une image la chute de ces hommes et de ces femmes, qui se sont effectivement jetés par les fenêtres, mais aussi la mort de tous ceux que l'effondrement des tours a emportés.

La figure proposée par les deux textes relève en partie de l'hypotypose, ce procédé rhétorique qui « permet au lecteur de se représenter un objet, un être, un paysage ou une scène, comme s'il les voyait; l'actualité de

16. Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le concept du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 149.

ce qui est décrit devient celle du lecteur; ce qui était passé a soudain le relief du présent[17] ». Dans les deux textes, le présent est justement utilisé pour restituer des actions passées et imposer sa temporalité. De plus, « l'hypotypose donne une série de détails, une vision fragmentaire composée d'une succession de sensations précises[18] ». Ce détail des actions accomplies a déjà été souligné dans notre analyse. L'hypotypose se caractérise par ailleurs par un effacement du narrateur, relayé ici par la présence de l'acteur qui prononce le monologue. Si le corps de l'acteur, par ses mouvements, produit du sens, sa parole, par le biais de l'hypotypose, amène une dynamique supplémentaire. En effet, selon Henri Morier, cette figure de style est « fixation d'une essence dynamique[19] ». Il ajoute encore : « Notre esprit contemplatif passe et repasse le fil d'une série d'actions limitées afin de percevoir les principes qui demeurent au cœur du changement[20] ». Anne Ubersfeld évoque d'une autre manière ce mouvement de la pensée : « Le locuteur regarde le monde, celui des hommes et celui de la nature, et il s'abstrait de son drame présent, oppressant; il rêve ou il contemple[21] ». Le personnage est dans l'événement, mais il s'en soustrait, oscillant entre l'histoire en train de s'écrire et un monde de pensées aux limites du monde. Dans cet espace frontière, les éléments évoqués, au même titre que les personnes, sont des témoins prêts à prendre la parole et à assurer le relais du vécu du personnage. Pour le lecteur / spectateur, les images proposées entrent aussi en résonance avec les images de l'événement diffusées à la télévision ou dans les journaux. Horovitz demande, dans le paratexte initial, d'éviter d'utiliser ces images. Le théâtre reste pour lui un outil de médiation avec le réel mais surtout de réinvention. La photographie fixe l'événement et concourt à l'élaboration d'une mémoire collective, mais

17. Daniel Bergez, Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994, p. 119.

18. *Ibid.*, p. 120.

19. Henri Morier, article « Hypotypose », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, cité par Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre,* Paris, Belin, 1996, p. 138.

20. *Ibid.*

21. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 138.

ce théâtre cherche à reconstituer, par une parole individuelle, les à-côtés de l'Histoire. Chaque fois, le spectateur prend le relais d'une parole défaillante, incapable de traduire le choc du vivant, en s'appuyant sur les images mentales provoquées par cette parole. Pour Ubersfeld : « ce qui est donné dans l'espace théâtral, ce n'est jamais une image du monde mais l'image d'une image. Ce qui est imité n'est pas le monde, mais le monde repensé selon la fiction et dans le cadre d'une culture et d'un code[22] ». La parole rend compte du retrait de l'image et de l'absence des disparus.

La narration fortement imagée par l'hypotypose est renforcée ou soutenue par une présence musicale à la scène. Ubersfeld souligne que l'hypotypose « réclame du lecteur, mais aussi et surtout de l'acteur, d'être entendu dans toutes ses dimensions poétiques et plus particulièrement musicales[23] ». Au théâtre, une parole se fait entendre et les deux dramaturges, en choisissant le monologue, ont opté pour cette dimension musicale. Elle s'inscrit dans la langue par le principe de la répétition mais aussi par deux références explicites. Chez Melquiot le « *Te deum* » fait à la fois référence à la musique et à un rythme produit par la répétition. Horovitz précise dans le paratexte : « *Entre les temps, on entend le carillon d'une horloge ou peut-être d'une église* ». Le carillon ne fait pas que ponctuer le temps, il s'ouvre aussi à une dimension religieuse. La référence au sacré est commune aux deux textes, tout comme le rapport à la mère, dimension originelle perdue. Gaïa la mère est aussi la terre dans une dimension mythologique. Nous pouvons alors observer la force visuelle et auditive de la métaphore, sa possibilité de réinventer le réel pour mieux le rendre sensible.

Ubersfeld parle encore d'une « vue du monde » à travers le jeu des voix que l'hypotypose produit. Ce jeu des voix traduit l'incomplétude de l'évocation de l'événement et renvoie, par excès poétique ou excès du détail, à un arrière plan, celui de l'absence. Les disparus ressurgissent et créent une interférence, par accumulation de strates de paroles et de

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 139.

vécu. Ces interférences sont sans doute les ressorts du drame où l'être humain est confronté à l'inéluctable mouvement de l'Histoire. Giovanna Borradori rappelle combien les new-yorkais ont été précipités « dans un chaos existentiel et sensoriel[24] », fait d'une odeur tenace qui a persisté pendant des semaines mais aussi du hurlement des sirènes couvert habituellement par le bruit des avions. Si la voix des disparus ne se manifeste pas directement, celle du monologueur en porte témoignage. Le corps de l'acteur peut faire entendre les stigmates de cette souffrance. Sa voix est le relais de toutes ces voix et son corps est à l'image de tous ces corps disparus. La musique peut renforcer cette fonction de relais. Le monologue est peut-être plus propice à rendre compte du travail de la mémoire. Dans le dialogue, il se produit quelque chose au présent dans la rencontre avec l'autre. Dans le monologue, il ne se passe quelque chose qu'avec soi ou l'autre en soi par la mémoire. Habermas évoque à son arrivée à New York le « poids réel de l'événement », « l'épouvante », la « dépression abattue sur la ville », le « sentiment d'angoisse vague et un état d'alerte sans objet[25] ». Melquiot et Horovitz cherchent à transcrire un événement dont ils furent les témoins mais aussi à surmonter, par le détachement que provoque l'écriture, la peur de la mort.

Contrairement à la forme de l'oratorio qui fait entendre une voix collective[26], nous avons choisi de nous intéresser à des textes qui donnent la parole à une voix individuelle et qui gardent la possibilité de construire un personnage. La pièce de Melquiot fait entendre une parole testamentaire, au sens où celui qui parle va disparaître ou est déjà disparu, mais cette parole, peuplée de présences d'autrui, est au présent et la force du théâtre est de la faire entendre. Horovitz donne la parole aux autres parce que ces personnes ont été en contact avec ses enfants et que leur parole a ensuite circulé jusqu'à lui. Dans les deux cas, des auteurs témoignent d'un événement qui a été vécu, de manière immédiate mais médiatisée, par des millions de personnes. Or, face à cette multitude, le théâtre a

24. *Ibid.*, p. 83.

25. Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 54.

26. Comme c'est le cas pour Michel Vinaver dans *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002, 71 p.

la possibilité de resserrer l'attention sur un seul être, en redonnant sa place à l'homme dans sa solitude. Le choix du monologue est donc bien un choix idéologique. À travers ces expériences, c'est la question de la possibilité d'une démarche individuelle qui est posée. Dans ce drame de la parole, il s'agit moins de relater une action que de faire entendre un choc davantage psychologique que physique. Le lien au spectateur passe par une intimité mise à nu. La pièce de Melquiot accentue la dimension imaginative de la mémoire. Le souvenir de l'événement passe par le filtre de la fiction. Cet écart peut être dû aussi à l'immédiateté de l'expérience. Ainsi, Horovitz est sur place. Il dit : « Ça a toujours été là depuis que je suis new-yorkais, mais maintenant ça a disparu » (*TS*, p. 65). Cette phrase qui encadre la pièce peut faire écho à celle de Marcel Proust :

> En moi aussi, bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues plus difficiles à comprendre[27].

Ainsi, le temps crée une distance, la perception du passé change, le souvenir lui-même se transforme. La tombe que nous pourrions creuser pour les morts du 11 septembre est en chacun de nous. Ils seront définitivement morts quand ils auront été oubliés. Pour repousser l'oubli, les artistes entreprennent de raviver inlassablement, et sous toutes les formes possibles, le souvenir. Des auteurs de théâtre, eux, ont choisi de faire résonner une parole et de montrer un corps pour faire entendre le drame de la parole, issue du disparu.

27. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913, dernière phrase.