Agôn

Revue des arts de la scène

HS 1 | 2011

Mettre en scène l'événement

***11 septembre 2001*, de Michel Vinaver. Irreprésentable ?**

Julie Sermon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1750>

DOI : 10.4000/agon.1750

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Julie Sermon, « *11 septembre 2001*, de Michel Vinaver. Irreprésentable ? », *Agôn* [En ligne], HS 1 | 2011, mis en ligne le 22 juin 2011, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1750> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1750>

Association Agôn et les auteurs des articles

11 septembre 2001, de Michel Vinaver. Irreprésentable ?

Julie Sermon

NB : Cet article a été écrit pour la revue *La Voix du regard* n°20, « Images interdites, figures imposées », Revue littéraire sur les arts de l'image, La Ferté-Beauharnais, octobre 2007, p. 35-47.

L'Histoire ne manque pas de journées exemplairement macabres et catastrophiques. Les attentats du World Trade Center, le 11 septembre 2001, s'alignent sur la page des barbaries, avec cette singularité d'avoir tout de suite été fétichisés et célébrés comme rupture historique mondiale. Ce jour-là, le temps s'est arrêté, les attentions et les regards du monde entier se sont tournés vers New York, dont l'effroyable et pitoyable spectacle allait rythmer la vie d'une bonne partie de la planète : l'« événement », qui par définition est ce qui échappe au prévisible, se doublait de l'événement paradoxal et fascinant de sa mise en survisibilité immédiate. Sur les écrans, la panique, la mort, bien réelles, donnaient lieu au comble absolu et au plus désastreux des *reality-shows*.

Dans les semaines qui suivirent, Jean Baudrillard revint sur cet « événement-image », en s'efforçant de le penser « au-delà du Bien et du Mal »¹. Dans son article, consacré à « l'esprit du terrorisme », le philosophe affirmait alors que la diffusion mondiale, en direct, de l'attaque puis de l'effondrement spectaculaires des Twin Towers, constituait, « qu'on le veuille ou non, notre scène primitive ». C'est à cette image interdite *et* figure imposée par excellence que s'affrontait, de son côté, le dramaturge Michel Vinaver, en donnant aux événements la forme d'un « livret » théâtral bilingue, *11 septembre 2001*².

Dans ce texte, l'auteur s'efforce de rendre la parole aux images muettes des attentats et fait, d'une œuvre de mémoire, un espace critique de libre-pensée. Sans prétentions dramatiques, hors illusion figurative, M. Vinaver compose un oratorio fait de dépositions, citations, constats, témoignages, qui donne à entendre ce qu'on n'a pas pu voir, ce qu'on a voulu ou préféré taire, ce qui mérite d'être entendu, ce qui nous laisse sans voix. Prenant le risque du politiquement incorrect, *11 septembre 2001* contribue, ce faisant, à déconstruire le mythe eschatologique édifié, au fil des mois et plus ou moins volontairement, par le récit médiatique de l'événement.

¹ Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », article paru dans *Le Monde*, 03. 11. 2001. Ce texte a ensuite été publié par les éditions Galilée, voir : Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002.

² Michel Vinaver, *11 septembre 2001* (2002), in *Théâtre complet*, volume 8, Paris, L'Arche Éditeur, 2003. Sur la page de titre, figurent les indications suivantes : « 11 septembre 2001. *Livret*. Texte français avec texte original en regard ».

La « scène primitive » du 21^e siècle : entre tabou, sacre et spectacle

Dès l'origine, les attentats du 11 septembre 2001 participent d'une guerre de propagande médiatique : leurs commanditaires les ont pensés et, à l'insu des programmeurs eux-mêmes, littéralement programmés pour qu'un maximum d'Américains puissent les voir en direct, au moment du petit-déjeuner. La terreur « massmédiatisée » est cruellement effective ; elle est aussi symbolique. Frappant le sol américain en ses emblèmes subjuguants (les plus hautes tours du World Trade Center, le Pentagone), ces attentats portent en effet une atteinte sans précédent à ce que, dans *L'Image peut-elle tuer ?*, Marie-José Mondzain appelle « l'iconocratie » du monde occidental³. Ce jour-là, les terroristes se sont offert les moyens et les méthodes du régime, deux fois millénaire et tout-puissant, de l'image et de la communication, ils lui ont emprunté son efficacité, pour mieux la mettre en crise :

Le 11 septembre 2001, le plus grand des coups fut porté à cet empire du visible, serviteur de toutes les formes modernes de la puissance conjuguée de l'économie et de ses icônes. Venus du ciel comme des anges exterminateurs, deux avions abattent les tours de la domination. [...]. Dans la minute même, l'affaire fut traitée en termes visuels, mêlant dans le plus grand désarroi le visible et l'invisible, la réalité et la fiction, le deuil réel et l'invincibilité des emblèmes [...]. L'imprévisible rejoignait l'infigurable et il fallut en toute hâte enterrer les cadavres et tenir le discours du triomphe et de la résurrection. Le président des États-Unis annonça un jeûne des images : pas de morts à l'écran, épuration des programmes télévisuels et cinématographiques, invisibilité des combats. Le visible entraînait en crise. La ruse machiavélique de l'agresseur venait de ce qu'il appartient à une culture aniconique [...] et qu'il offrait à l'idolâtrie de l'ennemi occidental un spectacle : celui de sa vulnérabilité par la voie de ses emblèmes et celui d'un adversaire invisible diffusant à son tour sa propre image comme une icône rédemptrice à l'image du sauveur chrétien. [...] Le criminel iconoclaste produisait au grand jour sa parfaite connaissance et sa totale conformité au monde qu'il détruisait.⁴

Impuissant, médusé, le monde assiste à l'effondrement du colosse américain sur ses deux pieds financiers.

La riposte des États-Unis, immédiate, va consister à reprendre la main dans la gestion des images. Les terroristes avaient misé sur la carte du supplice ; les Twin Towers deviennent, de fait, une sorte de nouveau Christ – inaugurant et justifiant par là une nouvelle ère de croisade.

George W. Bush qui, le soir même des attentats, tient des discours de « televangelist » et exhorte la nation à surmonter cette épreuve, annonce dès le lendemain que l'Amérique, blessée en sa chair, châtiara les coupables : il en va de la défense du peuple américain et, à travers lui, de tous les peuples « épris de liberté et de démocratie à travers le monde »⁵. À l'aide de son administration, bras armé de droit divin, le président des États-Unis déclare donc la guerre au terrorisme – cette incarnation du « Mal », qui est surtout la figure impossible de l'ennemi absolu. Toute mission eschatologique a son vocabulaire, mais aussi, sa scène fondatrice et fédératrice : ce seront, sur fond rémanent, fantasmatique, d'Apocalypse, les

³ Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002. Le lecteur pourra aussi consulter avec profit un autre ouvrage du même auteur : *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996.

⁴ Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, op. cit., p. 8-10.

⁵ Je cite ici et plus bas des extraits du discours prononcé par George W. Bush le 12 septembre 2001, publiés dans *Le Monde* 2, Hors série n° 3872, « Un jour dans l'histoire de l'Amérique », septembre 2001, p. 17.

images des Twin Towers – martyrs personnifiés qui, dès lors, acquièrent une dimension sacrée.

En se focalisant sur l'attaque du World Trade Center (au détriment de celle du Pentagone⁶) et donc, en articulant le récit du 11 septembre à un lieu et un espace uniques, les discours officiels et médiatiques inaugurent l'espace d'un théâtre tragique dont les tours, emblèmes métonymiques et métaphoriques des victimes, deviennent le héros (minéral) à deux têtes. Cette personnification des Twin Towers – qui, tout en renvoyant aux personnes réellement blessées, mortes ou disparues, a aussi pour effet d'en occulter l'insupportable scandale – s'accomplit et ne peut s'accomplir que sur fond déréalisant de ritualisation. À cet égard, la mise en boucle des images des attentats s'avère jouer un rôle fondamental.

De diffusion en diffusion, en effet, leur brutalité et leur horreur documentaires premières s'amenuisent et finalement, effet d'accoutumance, travail de deuil en accéléré des victimes de chair, d'os et de sang, ces images viennent moins témoigner au téléspectateur qui les voit et revoit de la réalité douloureuse du carnage, qu'elles ne lui rappellent, et martèlent silencieusement, que rien ne saurait désormais plus être comme avant.

À cet effet calendaire (qui tend à faire du 21^e siècle après Jésus-Christ le 1^{er} siècle de l'après 11 septembre), s'ajoute un effet sanctuaire : le lieu déserté des Twin Towers, immédiatement rebaptisé, se voit institué comme incarnation de l'explosion *en soi* – « Ground Zero »⁷.

Cette sacralisation de l'événement suppose et implique, par ailleurs, que tout un ensemble d'interdits frappent les images des attentats et/ou des Twin Towers dans le monde « profane ». Ainsi, sur les chaînes américaines comme dans la plupart des médias occidentaux, on choisit de jeter un voile pudique sur la mort réelle : on préfère taire l'expression vive de la douleur et de l'horreur, on se rassemble, se recueille. Comme toute figure imposée, ce choix, quelle que soit sa nécessité, participe aussi d'une stratégie de communication établie en saint lieu du pouvoir : dans ce qui « sera un combat monumental du Bien contre le Mal », il importe en effet que le « pays s'unisse avec une détermination et une résolution sans faille »⁸. Or, on sait que la chair est faible et pathétique.

Le traitement hygiéniste appliqué aux images télévisuelles s'accompagne, dans le champ de la fiction cinématographique, d'un effet (rétroactif) d'autocensure. Certains réalisateurs, pris de court, hésitent ainsi à couper des scènes de leurs films, susceptibles de faire trop douloureusement écho aux attentats. C'est notamment le cas de Sam Raimi, réalisateur de *Spiderman* (2002), qui accepte de ne pas diffuser la première bande-annonce de son film (où l'on voyait un hélicoptère pris dans une toile d'araignée géante, tissée par Spiderman entre les Twin Towers), et qui préfère retarder de quelques mois sa sortie dans les salles. Le super héros ayant pour terrain de jeu favori les gratte-ciel de Manhattan, il semblait en effet opportun d'attendre que l'onde de choc traumatique s'amortisse quelque peu dans les esprits : « entertainment » et amertume se concilient difficilement, l'industrie hollywoodienne s'ajuste au temps de travail de deuil nécessaire aux New-yorkais.

⁶ Voir, notamment, l'article de Jean-Marc Vermier, « L'«*image-absolue*» du 11 septembre 2001 : une image télévisuelle pas comme les autres », in revue *Quaderni* n° 48, Automne 2002, p. 53-61 (article mis en ligne sur le portail Persée : http://www.persée.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_2002_num_48_1_1741).

⁷ En anglais, « ground zero » désigne communément le point d'impact au sol de n'importe quelle explosion. Depuis Hiroshima, ce terme est le plus souvent associé à une explosion de type nucléaire, mais on l'utilise aussi pour déterminer l'épicentre d'un tremblement de terre, d'une épidémie ou de tout autre désastre provoquant de graves dégâts.

⁸ Expressions employées par George W. Bush (voir note 4).

Martin Scorsese, en revanche, ne reviendra pas sur ses choix, et l'opinion publique le lui reprochera. Son film, *Gangs of New York* (2002), sur la construction de la démocratie américaine dans la seconde moitié du 19^e siècle, se concluait par un résumé en accéléré de cent cinquante ans de l'histoire de New York, qui s'arrêtait sur l'image des Twin Towers surgissant de terre et s'élançant, conquérantes, vers le ciel. Cette vision, frappée d'ironie tragique, ne pouvait qu'entrer en écho douloureux avec le présent : Martin Scorsese choisit d'en assumer les effets et la responsabilité. Ce qui ne sera le cas de presque aucun autre réalisateur.

D'une image mondiale, la représentation entravée : le « cas 11 septembre »

Si l'on excepte le film collectif *11'09''01* (2002), né d'une initiative européenne, et le documentaire américain du contestataire Michael Moore, *Fahrenheit 9/11* (2004), il s'avère en effet que la plupart des cinéastes préféreront ne pas aborder frontalement le sujet pendant quelques années⁹. Ainsi, il aura fallu attendre la célébration du cinquième anniversaire des attentats du World Trade Center pour que le cinéma s'autorise à présenter sur les écrans des adaptations fictionnelles de l'événement : *Vol 93*, de Paul Greengrass et *World Trade Center* d'Oliver Stone, tous deux sortis en 2006¹⁰.

Depuis la place qui est la sienne – celle d'un auteur de théâtre français –, c'est pour sa part immédiatement que M. Vinaver a éprouvé la nécessité d'écrire « sur », « avec » le 11 septembre 2001. Non pas dans l'intention d'ajouter sa voix à toutes celles qui, entre condamnations, exégèses et pronostics, ne manquèrent pas de s'élever, mais pour se faire le réceptacle des paroles de tous ceux qui, de gré ou de force, en avaient été les protagonistes. Sur le champ de bataille idéologique, entre les fers croisés des symboles, l'auteur décide de prêter à l'événement historique une attention et une oreille à mesure humaine.

Au cours des deux mois qui suivent les attentats, l'auteur s'applique ainsi à collecter méthodiquement les récits et les informations que diffuse quotidiennement la presse, prélève, dans les paroles de rescapés, d'experts, de politiques, dans les écrits retrouvés des terroristes, des morceaux d'énoncés choisis, orchestre le tout en une forme d'« oratorio », de

⁹ *11'09''01* est une commande faite à onze réalisateurs des cinq continents (dont quelques grands noms du cinéma international : Youssef Chahine, Amos Gitai, Claude Lelouch, Ken Loach, Sean Penn...) d'un film conçu en regard de l'événement, sans autres contraintes que celle du format (11 minutes et 9 secondes). *Fahrenheit 9/11* est un film documentaire que Michael Moore a conçu comme un véritable réquisitoire contre George W. Bush : le réalisateur, qui explore les arcanes militaro-industriels de l'administration Bush, et s'attache notamment aux relations qu'elle entretiendrait avec la famille Ben Laden, espérait que son film contribuerait à la non réélection du candidat en 2004. Ces deux films sont disponibles en DVD. Pour une analyse détaillée des effets de censure et des stratégies de détours qui, par ailleurs, ont pu affecter la représentation des attentats du 11 septembre 2001 au cinéma, je renvoie le lecteur à l'article de Manuel Merlet : « De l'image-tabou à l'image-spectacle. Le 11 septembre au cinéma, petit historique de sa représentation dans les productions américaines », publié sur www.fluctuat.net : <http://www.fluctuat.net/3321-Le-11-septembre-2001-au-cinema>.

¹⁰ *Vol 93*, film britannique, se focalise sur la tragédie et le mystère du quatrième avion, qui s'écrasa avant d'avoir atteint sa cible supposée (Le Capitole, à Washington) en ne laissant aucun survivant. *World Trade Center*, film américain, reconstitue l'histoire véridique de deux pompiers, restés prisonniers sous les décombres des Tours pendant de longues et très éprouvantes heures. Les deux films sont disponibles en DVD.

« cantate »¹¹, qui, « contre l'empâtement de la mémoire, le travail de l'oubli », « fixe » la catastrophe historique sur la scène théâtrale¹².

Le texte, que l'auteur écrit d'abord en américain, puis traduit, est édité par l'Arche dans sa version bilingue au début de l'année 2002.

En avril 2005, M. Vinaver et le metteur en scène Robert Cantarella sont à Los Angeles, où ils travaillent à la création de *11 september 2001* avec les jeunes acteurs du CalArts¹³. Trois semaines avant la première, on fait savoir à l'équipe que l'ambassade de France à Washington ne veut plus soutenir le projet : elle ne donnera pas les 5000 dollars pour lesquels elle s'était engagée, refuse d'être mentionnée sur le programme, décide de retirer l'annonce du spectacle de sa lettre d'information culturelle.

M. Vinaver et R. Cantarella rencontrent des émissaires, discutent, tentent de comprendre : on leur explique que certains passages du texte pourraient nuire aux bonnes relations franco-américaines fraîchement rétablies. Un passage, qui manifestement avait jusqu'alors échappé à la vigilance de ses lecteurs, est spécifiquement incriminé : celui qui, dans les cinq dernières pages du livret, entrelace les discours authentiques que tinrent respectivement Bush et Ben Laden. Il ne faudrait pas qu'on puisse penser que la France les traite sur un plan d'équivalence. L'ambassade, sourde aux arguments artistiques, campe sur sa position. L'équipe américaine du Center for New Theater de CalArts, principal co-producteur de la création, ne peut que s'étonner de cette soudaine inquiétude.

En dépit des craintes, rétractations et autocensure de la diplomatie française, la première représentation de *11 september 2001* a lieu à Los Angeles, le 21 avril 2005. Il est vrai que le public californien, volontiers anti-Bush, n'était pas le plus sujet à s'offusquer de la mise en perspective critique qu'esquissait le texte de M. Vinaver – mais là n'est pas l'essentiel. À l'issue de la représentation, en effet, ce que retenaient les spectateurs et qui les touchait, c'était, d'une part, l'étonnement pour l'attention qu'un auteur étranger avait pu prêter à un traumatisme « national », d'autre part, la distance respectueuse avec laquelle il avait su le recueillir et le mettre en forme, en un témoignage qui, tout en étant profondément sensible, ne suscitait jamais l'épanchement mélodramatique. Dans son texte de présentation, R. Cantarella

¹¹ Ce sont les mots qu'emploie l'auteur dans sa note liminaire. M. Vinaver y décrit en effet son texte comme une forme proche « de celle des cantates et des oratorios, se composant d'airs (à une, deux ou trois voix), de parties chorales (qui, dans la version française, restent dans la langue originale), et de récitatifs pris en charge par un « journaliste », fonction qui peut faire penser à celle de l'évangéliste dans les Passions de J.-S. Bach », *11 septembre 2001, op.cit.*, p. 133.

¹² Les expressions sont de Michel Vinaver. Ici et dans la suite de l'article, les citations de ce que l'auteur a pu dire ou écrire au sujet de sa pièce sont extraites, sauf indications contraires, de deux sources : la transcription d'une rencontre organisée par le festival « la mousson d'été », en août 2004 ; la revue *LEXI/textes*, n° 9, (Théâtre National de la Colline, saison 2005-2006).

¹³ Le CalArts est l'une des plus importantes écoles pluridisciplinaires des arts des Etats-Unis. Dans le dossier de presse du spectacle, on peut lire que le Center for New Theater (CNT), établi au sein du CalArts depuis 1999, « encourage au plan international la venue d'artistes engagés, qui peuvent y créer des œuvres interrogeant le langage, le discours et les frontières du théâtre d'aujourd'hui ». Revendiquant « un modèle de production centré sur la singularité des artistes », le CNT soutient et produit des « projets qui ailleurs ne pourraient voir le jour, pour raisons logistiques ou désaccord esthétique ». Le CNT a ainsi été, avec le festival « frictions » du Théâtre Dijon Bourgogne et l'AAFA (département culturel du ministère des Affaires Étrangères), le principal co-producteur du projet *11 september 2001*, projet qu'il n'a cessé de soutenir et d'accompagner, des premiers « workshops » menés à l'école (en 2003 et 2004) à sa création en exclusivité mondiale, en avril 2005, théâtre RedCat de Los Angeles.

La mise en scène de *11 septembre 2001* a été reprise en juin 2006 au Théâtre National de la Colline (Paris), dans sa version américaine et avec l'équipe de création (les onze acteurs du CNT : Jonathon Ahmanson ; Jorge Castañeda ; Max Eugene, Jr ; Andrea LeBlanc ; Ayana Hampton ; Cindy Im ; Carla Nassy ; Ariane Owens ; Hilario Saavedra ; Cecily Strong ; Jin Suh).

dit que l'équipe de *11 september 2001*, « au cœur de la mimesis et de la catharsis », avait cherché à « marcher sur la ligne de crête entre la compassion et la citation »¹⁴. Sur scène, on dit tout, on crée des scènes parfois, seul, à deux, à plusieurs, on se relaie la parole-témoin, on passe d'un rôle à un autre, mais on ne dramatise jamais : sont proposées aux spectateurs des esquisses de situations, des bribes de discours, d'affects, de sens, qui, échappant à toute logique organique, ne construisent aucune illusion perspectiviste – s'y refusent.

D'un événement dont le « choc [avait] été inouï, les réverbérations aveuglantes », M. Vinaver dit en effet qu'il souhaitait donner une représentation « nue », c'est-à-dire : hors interprétation, hors sensationnel, sans imagination. Selon l'auteur, *11 septembre 2001* est le texte où il a le plus littéralement « imité » : les faits passant l'imagination, il n'y avait rien à inventer – si ce n'est leur mise en forme. Raconter la journée du 11 septembre 2001 autrement que n'avaient pu le faire les médias, c'était déplacer le champ des représentations collectives et, dans cet espace ouvert, autoriser les langues et les esprits à se délier (des figures imposées).

(11 september 2001. © Robert Cantarella.)

La mise en scène de R. Cantarella, prolongeant le geste d'écriture de M. Vinaver, opte pour un espace de représentation « nu », à cru : une boîte de scène en bois brut, dont les panneaux sont sonorisés, et à l'intérieur de laquelle le metteur en scène, qui renvoie les images et les effets de réel qui leur sont propres à la périphérie du champ scénographique (films de bureaux vides projetés sur le mur du fond de scène ; diaporama, côté cour, où défilent des clichés photographiques de scènes de vie ordinaires), décide de se concentrer sur l'organisation, la construction et la déconstruction d'un espace *de* travail et *en* travail – travail du son, du sens, travail de la fabrique et de la composition des signes, travail de leur lecture et de leur interprétation. Sur scène, quelques accessoires élémentaires (vêtements, perruques, micros, chaises, tapis de gym, panneaux de bois), un dispositif scénographique intégrant et

¹⁴ Michel Vinaver, « Mimésis », in *Dossier de presse de September 11, 2001*, mise en scène de Robert Cantarella, Paris, Théâtre de la Colline, 2006. Ce dossier de presse est téléchargeable au lien suivant : <http://www.colline.fr/telecharger.php?document=262>.

jouant à vue de la technique (consoles de régie, ordinateurs, musiciens, maquette – autant de partenaires de jeu pour les acteurs), sont la matière première, l'énergie renouvelable d'une mise en scène qui procède par variations chorales, déclinaisons, répétitions et combinaisons des voix, des corps et des figures.

En réponse à la surexposition des images muettes, R. Cantarella décide en effet de mettre en boucle la représentation, en proposant trois versions successives du texte. Opposant, à la clôture de la figure télévisuelle imposée, l'ouverture et le libre jeu des signifiants, le théâtre vient forcer l'écoute et déplier le champ des possibles, en faisant inlassablement circuler et repasser les voix de *11 septembre 2001* à travers les corps. D'une proposition à l'autre, s'expérimentent des positions, des déplacements, des postures, des intonations changeantes, illustratives, étonnantes, « détonnantes » ; se vérifie à quel point l'affect, la couleur, le sexe de celui qui parle peut modifier la perception d'un même énoncé ; se « déjoue » et se « délie » l'événement, dont les acteurs œuvrent à « donn[er] » au spectateur « une autre conscience » (R. Cantarella).

En France, l'affaire des entraves financières et des tractations diplomatiques ayant entouré la création de *11 september 2001* est relayée au lendemain de la première par Claudine Mulard, correspondante à Los Angeles pour le journal *Le Monde*, dans un article qui en propose un historique détaillé. Six jours plus tard, le directeur de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, Laurent Heynemann, réagit à son tour et condamne publiquement la décision de l'ambassadeur, dans un communiqué de presse où il oppose, à l'autocensure diplomatique, la fertilité démocratique des échanges et des confrontations culturels. Il importait de prendre position pour la liberté d'expression, de l'individu en général et de l'artiste en particulier ; difficile, cependant, d'échapper aux langues de bois.

Sur le moment, la querelle a fait son petit scandale dans le monde théâtral. Et puis, comme il se doit, on a vite oublié. Que l'autocensure diplomatique frappe, en un revirement de dernière minute somme toute mesquin, la mise en scène d'un texte qui précisément traite du 11 septembre 2001, semble cependant un cas d'école trop parfaitement symbolique et symptomatique pour ne pas l'interroger davantage.

Le texte de M. Vinaver oppose, au spectacle édifiant de l'information mondialisée, la mise en forme musicale et polyphonique d'un « événement-image », dont l'auteur s'attache à restituer toutes les voix. Revenir sur ce qui, dans une pièce qui procède par montage de matériaux énonciatifs réels, et largement diffusés par ailleurs, a pu à ce point éveiller la méfiance des politiques, c'est considérer le « cas *11 septembre* » comme le révélateur sensible d'une question fondamentale : celle de l'articulation des pouvoirs de l'image, de ceux de la parole, et de l'espace de liberté qu'ils concèdent au spectateur – telle que les attentats du 11 septembre 2001, dans leur traitement médiatique, viennent exemplairement la reposer.

Chant pour une tragédie

Lorsque M. Vinaver parle de l'écriture de *11 septembre 2001*, il parle d'abord d'une impulsion mimétique : c'est le besoin archaïque d'« imiter », de donner une forme symbolique à un événement du monde, qui a porté son écriture. L'auteur insiste sur sa volonté de « réfléchir » l'événement, et non « d'y réfléchir » : il ne s'agissait pas pour lui d'expliquer les faits, d'affirmer un point de vue, mais de se faire, plus que miroir, caisse de résonance d'un événement qui s'était immédiatement et mondialement imposé comme spectacle tragique.

De fait, et comme le note M. Vinaver lui-même, les attentats du World Trade Center condensent tous les éléments dramaturgiques et thématiques de la tragédie : extrême concentration de l'espace-temps, clarté des forces en conflit, précision du dessin, portée universelle du sujet, surgissement de la mort, transcendance, hybris, mélange de répulsion et de fascination. Le propos de l'auteur, qui très vite décide de s'emparer de ce matériau tragique et tragiquement réel, n'a cependant jamais été ni d'effrayer ni d'apitoyer. Soulignant la « banalité écoeurante du sujet », d'une part, refusant d'autre part toute « délectation dans l'horreur », M. Vinaver décrit plutôt son entreprise comme un « traitement en creux » de l'événement, comme l'effort clinique d'une « notation » – au double sens de transcription et de réduction.

Transcription, tout d'abord, dans le sens où le livret théâtral que compose M. Vinaver est un échantillonnage d'énoncés *ready-made* : c'est à partir d'une parole de récupération (référentielle, documentaire, journalistique) que l'auteur travaille, une matière première qu'il extrait de la masse des discours prononcés et rapportés dans la contiguïté des attentats du 11 septembre 2001. Le croquis préparatoire à l'écriture, édité avec le texte, et daté du 29 septembre 2001, témoigne bien de l'ambition et de la volonté qui fondent le projet de l'auteur : restituer la réalité des événements dans toute leur complexité, en traverser tous les champs, en baliser toutes les modalités discursives, en s'astreignant à un scrupuleux travail d'enquête et de consignation.

Dans la constellation des espaces d'énonciation recensés par M. Vinaver, se dessine la topographie d'un drame polyphonique qui, repartant de l'épicentre de la catastrophe, puis suivant l'onde de choc de ses répliques, se propose de déployer le théâtre de tous ceux qui ont fait l'événement du 11 septembre 2001. Ses protagonistes « immédiats » : ceux qui ont directement été atteints par les attentats, qui en ont fait, d'une manière ou d'une autre, l'expérience (terroristes, passagers, rescapés, proches des victimes, sauveteurs, témoins oculaires). Mais aussi – en gravitation autour de cette cellule nucléaire – tous ses protagonistes média(t)s : ceux qui, pris dans les rets de l'information et de la communication (représentants politiques, autorités, spécialistes en tous genres, relais d'opinion), ont été amenés à réagir aux événements et à en parler, selon diverses relations de cause à effet, qui ne les impliquent qu'au second degré.

La grande rigueur méthodologique avec laquelle M. Vinaver échafaude sa dramaturgie n'est cependant qu'un préalable : il s'agit de faire, d'une matière informationnelle, une forme poétique. Si, pour l'auteur, le théâtre peut être l'endroit où se représente le réel, il ne peut en effet le faire « que par l'accès à une forme », qui mette les faits historiques au travail de leur transformation symbolique. C'est ce que M. Vinaver décrit comme les « deux mouvements contraires » de son écriture : « un aller vers » (par prise en compte documentaire des faits, du concret) et « une distance » (par effort d'abstraction, de schématisation, de « réduction », donc). Le dispositif réticulaire par lequel l'auteur cherche à mailler, le plus exhaustivement possible, le champ des acteurs et des contextes en interactions, tient lieu de trame, de bâti au paysage sonore qu'il compose dans *11 septembre 2001*, en n'en retenant que quelques-unes des lignes de force.

Le livret qu'orchestre M. Vinaver prend en effet la forme d'une traversée extrêmement dense et ramassée des événements, dont l'auteur choisit d'épouser le déroulé chronologique (avant, pendant, après) en une succession de pans narratifs entrecoupés d'interludes choraux. Le texte, qui s'ouvre sur l'annonce d'un détournement, donne d'abord à entendre les voix

venues du ciel, juste avant l'impact du premier avion ; au bout de quelques pages, résonnent un premier puis un second « crash » (l'un, sur le site du World Trade Center, l'autre, quelque part en Pennsylvannie) ; la focale se fait ensuite sur les Twin Towers – leurs victimes, leurs témoins, leurs commentateurs, intérieurs et extérieurs ; les dernières pages, enfin, sont celles des bilans, des résolutions et des inquiétudes immédiates.

Dans sa rapidité d'exécution (les énoncés sont lapidaires, les prises de parole, heurtées, multiples et intermittentes), son extrême concentration (une trentaine de pages), on peut considérer le geste d'écriture de M. Vinaver comme une forme de réponse mimétique, et même, « homothétique » faite à la journée du 11 septembre 2001 – journée historique en ce qu'elle a notamment produit la paradoxale impression d'un arrêt sur image doublé d'une accélération du temps.

Homothétique, la pièce de M. Vinaver l'est aussi et surtout en son économie énonciative. De même, en effet, que les événements, médiatisés et commentés sur-le-champ, ont indistinctement mêlé témoignages de détresse individuelle, déclarations officielles et arrêts collectifs, de même, l'auteur, qui propose un « objet de parole en explosion, en implosion, imitant l'explosion des avions, l'implosion des tours », fait se croiser et interférer, à l'intérieur de chaque grande séquence narrative, des registres, des voix et des points de vue hétérogènes qui, au niveau « moléculaire » des répliques, brouillent les espace-temps et restituent les faits de manière prismatique, parcellaire, fractale.

Dans l'extrait suivant, l'écriture tresse ainsi, dans un même mouvement thématique d'énoncés montés « cut », les voix des victimes qui racontent comment elles ont pu échapper à l'explosion des tours, les commentaires en direct de la couverture médiatique de l'événement, les réactions et les prédictions politiques que cela a suscitées :

BUSH

Nous montrerons au monde
Dieu bénisse

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

CHŒUR

Bush Vows to Hunt Down Perpetrators

JOURNALISTE

Des gens ont été vus
Tombant des plus hauts étages

CHŒUR

Amid the Chaos Extraordinary Choices

JOURNALISTE

Volontairement
Ou était-ce le souffle
Saura-t-on jamais ?

VOIX DE FEMME

Je m'appelle Katherine Ilachinski j'ai soixante-dix ans je suis architecte
Mon bureau est
Je devrais dire était
Au quatre-vingt-onzième étage du 2 World Trade Center

C'est la tour sud
C'était
J'ai été éjectée de mon siège c'était le souffle de l'explosion de la tour voisine
Que faire ? C'est l'autre tour me suis-je dit mais je me suis dit quand même qu'il
fallait fuir
C'était irraisonné je me suis dirigée vers l'escalier

AUTRE VOIX DE FEMME

Je m'appelle Judy Wein
Tour sud cent troisième étage
Je crois que j'ai hurlé j'ai pris mes jambes à mon cou

[...]

AUTRE VOIX D'HOMME

Mon nom est Richard Jacobs je travaille à la banque Fuji
J'ai quitté le soixante-dix-neuvième étage avec tous mes collègues
Au quarante-huitième nous avons entendu l'annonce que tout était en ordre
Plusieurs ont pris l'ascenseur et sont remontés
À peu près deux minutes avant que le deuxième avion vienne s'encaster chez nous
dans notre étage
Je ne sais pas au juste ce qui leur est arrivé

RUMSFELD

À la fin ils s'effondreront de l'intérieur
C'est cela qui constituera la victoire¹⁵

C'est la marque distinctive du théâtre de M. Vinaver que de mêler le banal et l'historique, l'individuel et le collectif, l'intime et le public, et de s'attacher, plus qu'aux personnages eux-mêmes et à la poursuite d'une grande action, à l'espace interstitiel de leurs échanges et des (micro)relations¹⁶. Dans *11 septembre 2001*, cette poétique du montage et du « tout-venant » prend toute sa dimension de contre-pouvoir politique : dans les phénomènes d'échos et de courts-circuits qu'autorise le jeu des fragments, M. Vinaver propose de l'événement une vision et une écoute alternatives, qui interrogent les évidences manichéennes et mettent à mal toute prétention à fabriquer le sens unilatéralement.

Théâtre iconoclaste ?

On sait qu'officiellement, l'incident diplomatique craint et refusé par l'ambassade française des États-Unis concernait les pages où M. Vinaver donne à entendre, en montage alterné, les discours comminatoires que Bush et Ben Laden tinrent, chacun de leur côté, aux lendemains des attentats – le premier annonçant l'entrée en guerre des États-Unis contre les terroristes et tous ceux qui les soutiennent, le second célébrant la destruction des Twin Towers comme manifestation de la grâce divine et appel au djihad. En mettant en miroir ces deux déclarations, le propos de M. Vinaver n'a jamais été de les assimiler, mais de pointer leurs similitudes : d'une réplique à l'autre, en effet, c'est bel et bien une même phraséologie guerrière qu'on retrouve, une même et indéfectible certitude de faire partie du bon camp, une même résolution à le voir triompher par les armes puisqu'il le faut, un même appel à la justice et à la bénédiction de Dieu.

¹⁵ Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op.cit.*, p. 149-153.

¹⁶ Cf. Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, vol. II, Paris, L'Arche, 1998 et « Méthode d'approche du texte théâtral », in *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

Au moment de la création de *11 september 2001*, cela fait déjà deux ans que les troupes américaines s'enlisent dans la « libération » de l'Irak, et l'administration Bush commence à être fortement mise en cause par l'opinion américaine. On peut supposer que la diplomatie française a estimé ne pas devoir jeter de l'huile sur le feu, craignant peut-être, qui plus est, que la prise de position du président Jacques Chirac, en arrière-fond, ne donne l'impression que les Français viennent faire une leçon de morale aux Américains. Après la publication en décembre 2006 du rapport Baker, qui a reconnu officiellement l'échec et le coût désastreux de la politique guerrière du gouvernement, la donne aurait peut-être été différente, le soupçon d'ingérence amoindri. Cela étant, on peut aussi penser que, dans le contexte de surveillance ultra-sécuritaire propre à l'Amérique de l'après-11 septembre, et immédiatement dénoncé comme liberticide par un certain nombre de voix nationales¹⁷, il était non seulement légitime, mais nécessaire, de soutenir une proposition artistique qui faisait, d'un geste mémoriel, un acte poétique de libre-pensée.

Le duo/duel autour duquel s'est cristallisée la polémique n'est en effet que la partie émergente, manifeste, d'un travail d'écriture qui s'attache, de manière diffuse et continue, à saper toute certitude dogmatique. Dans *11 septembre 2001*, M. Vinaver s'attelle à réintroduire de la relativité dans les jugements et les représentations, en une double entreprise qui consiste, d'une part, à détourner les figures de leurs significations imposées (les bons/les méchants ; monde occidental/monde musulman), d'autre part, à mettre des mots sur les images interdites (le hors d'atteinte ou le refoulé médiatiques). On se demande, au bout du compte, si un réquisitoire contre le politiquement incorrect ne pourrait pas en cacher d'autres.

Au-delà de la confrontation exemplaire des deux hérauts du monde nouveau, c'est en fait tout le champ idéologique que M. Vinaver soumet à un examen de réévaluation, en mettant en regard et en faisant se frotter des situations présupposées incomparables. Ainsi, sont scandés des slogans publicitaires (« One More Night / The Ultimate Ckeck-out ») qui entrent en curieuse résonance avec la description des attentats. Se tricotent, entre communauté des blessés et cercle des élus, deux discours de l'héroïsme face à la mort :

FEUILLET D'INSTRUCTIONS

Et ne vous disputez pas entre vous
Toute chamaillerie vous affaiblirait
Bannissez toute cause de faiblesse soyez fermes

JOURNALISTE

Incontestablement l'évacuation de milliers de personnes
S'est passée au mieux
Les gens s'apportaient de l'aide les uns aux autres nombreux ont été les actes de
bravoure modestes ou éclatants¹⁸

S'entrelacent, aux extraits du testament où le terroriste Atta édicte les rites de purification auxquels devra être livrée sa dépouille, les préceptes économiques du marché sain :

ATTA

Le corps doit être lavé et enveloppé
Dans trois morceaux d'étoffe blanche
Ni de soie ni d'un tissu coûteux

¹⁷ Cf. Michael Ratner, « Vague d'intimidations aux Etats-Unis. Les libertés sacrifiées sur l'autel de la guerre. », *Le monde diplomatique*, novembre 2001 (mis en ligne dans les archives du mensuel : <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/11/RATNER/15766>).

¹⁸ M. Vinaver, *11 septembre 2001/ 11 September 2001*, op.cit., p. 155.

UN TRADER
Je crois en toute candeur

ATTA
La personne qui lavera le bas de mon corps

UN TRADER
Qu'il vaut mieux que s'écoule le plus de temps possible entre le désastre et la
réouverture des marchés financiers¹⁹

Et alors que la parole est donnée à celui dont on ne retrouvera évidemment pas le corps, acte est pris de la « volatilité » des marchés.

Par ces procès de détournement du sens, de mise en relation intempestive des images, M. Vinaver, qui s'attache à ne rien négliger des divers trafics et influences qui ont effectivement innervé les attentats du World Trade Center, oppose, à la logique binaire et exclusive du point de vue dominant, un théâtre décentré qui se fait l'écho, parfois ironique, toujours impartial, des contradictions de l'un et l'autre camp.

Interrogé sur le fond de sa pensée quant aux événements du 11 septembre 2001, l'auteur répondait : « Si vous tenez absolument à avoir une idée personnelle, je dirais que c'est une sorte de haine du monothéisme en général, par rapport à d'autres religions qui sont beaucoup moins offensives. Tout ce qui est polythéiste, cela n'empêche pas les déferlements de cruauté, mais moins que lorsqu'on a Dieu derrière soi... ». À une journée qui catalysait tous les débordements fanatiques, où les existences particulières s'étaient vu écrasées, occultées, annihilées par la force aveugle des dogmes et la puissance mortifère des symboles, il importait donc au plus haut point de redonner un visage humain.

Dans *11 septembre 2001*, M. Vinaver porte un regard et une écoute sans complaisance sur les événements dont il choisit de déhiérarchiser et de décroïsonner, au mépris de la bonne conscience morale et politique, toutes les composantes. Mais il s'attache aussi, simultanément, à élever un tombeau pour tous ceux qui ont vécu la tragédie des attentats dans leur réalité traumatique.

Au fil du livret, sont ainsi données à entendre les voix de ceux qui, se sachant condamnés, adressent un dernier message d'amour ou de lutte à la Terre (pilote, hôtesse, passager) ; de ceux qui racontent comment ils ont plus ou moins miraculeusement pu échapper à l'effondrement des tours ; de ceux qui témoignent, pour ceux qui n'ont pas eu cette chance, de l'horreur à laquelle ils ont dû faire face. Ces récits, qui peuvent être saisissants, à forte charge pathétique, n'en font jamais appel au compassionnel, pour plusieurs raisons.

En premier lieu, parce que ces témoignages ne viennent pas exprimer une douleur, mais prendre acte d'un étonnement pour ainsi dire philosophique : le peu de chose auquel tient le fait d'être – ou pas – en vie. En s'attachant à la part d'aléatoire qui a réglé les destinées, le texte de M. Vinaver rend à la mort humaine (instrumentalisée par la logique terroriste, déniée par l'idéologie officielle) sa dimension existentielle – le profond scandale de son non-sens. Rien n'explique ni ne justifie : en deçà des symboles, le 11 septembre est une accumulation de drames de personnes, et ce sont de ces atteintes faites aux corps anonymes que le texte de M. Vinaver décide de se faire le mémorial, en un florilège de récits exemplaires.

Si l'on passe en revue les témoignages que série l'écriture, il apparaît en effet qu'ils égrènent, en autant d'instantanés, la plupart des situations et des cas auxquels, vraisemblablement, une grande partie des victimes des attentats a dû être confrontée : être

¹⁹ M. Vinaver, *11 septembre 2001/ 11 September 2001*, op.cit., p. 165.

soufflé par l'explosion, asphyxié par la poussière et la fumée, coincé dans un ascenseur, bloqué dans un escalier, voir des gens brûler vif, se jeter dans le vide, les plafonds et les murs s'effondrer. Au-delà de ceux qui les rapportent à titre individuel, ces histoires portent témoignage pour l'ensemble d'une communauté blessée : M. Vinaver, qui sait que le théâtre n'a pas les moyens techniques de figurer la catastrophe, de simuler les faits de manière réaliste, s'applique à leur offrir, sur scène, un espace d'énonciation et d'incarnation.

Ceux qu'on voit parler

Dans sa note liminaire, M. Vinaver, qui pose la question de savoir « qui parle ? », indique que « le nom des personnages doit être entendu ou vu au même titre que les paroles prononcées ». Interrogé sur les raisons de ce choix, l'auteur, qui reconnaissait le plaisir rythmique et prosodique propre à la scansion des identités, répondait qu'il ne s'agissait cependant pas d'une « abstraction », d'un parti pris formel, mais qu'au contraire : « entendre les noms répond à un souci pratique. En tant que spectateur, j'ai toujours de la peine pour savoir qui dit quoi. En précisant, à haute voix, qui parle, on évite un énorme investissement au spectateur ».

Dans *11 septembre 2001*, où, dans les trente pages qui composent le livret, une vingtaine de voix viennent régulièrement se relayer, la question de savoir qui dit quoi est effectivement problématique : les tours et les prises de parole sont trop rapides pour qu'on ait le temps d'identifier les énonciateurs – le temps de se repérer, on est déjà passé à autre chose. Or, ce dont ne parle pas M. Vinaver, et qui pourtant fait que la question se pose d'autant plus crucialement, c'est que toutes les identités locutrices traversant son texte sont empruntées à la réalité : celles, évidemment, des acteurs du monde politique (Bush, Ben Laden, Rumsfeld), dont M. Vinaver cite les propos officiels, mais aussi, celles de tous les témoignages que l'auteur a recueillis dans la presse, et qu'il choisit de restituer « en nom propre ».

Il y a certainement, à l'origine de ce désir d'authenticité, un facteur déontologique : la position de l'auteur vis-à-vis des événements n'est pas celle d'un « affabulateur », mais d'un « monteur » de matériaux préexistants. Au-delà de cette part reconnue et affichée faite au documentaire, on peut aussi penser que la citation des sources énonciatrices participe à titre privilégié de l'entreprise de mémoire qu'engage M. Vinaver dans *11 septembre 2001* : ériger, dans l'inventaire des noms, un monument aux existences « anonymes ».

Si l'écriture de M. Vinaver est traversée d'un désir de commémoration, il ne saurait cependant être question, sur scène, d'une quelconque tentation psychodramatique. En obligeant les praticiens à décliner les identités, l'auteur fait en sorte que nulle confusion des genres ne soit possible : dans l'espace-temps de la représentation, on ne fait pas semblant de croire que les personnes sont transformées ou ressuscitées en personnages. Les acteurs, qui chaque fois disent qui ils représentent, au nom de qui ils parlent, assument leur fonction de « porte-parole(s) » : ils sont là à titre de délégués, pour prêter leurs corps et leurs voix à des énoncés qu'ils ne font que transmettre.

Cette logique du jeu de rôle avoué, qui exhibe la convention théâtrale et fait donc que l'image ne peut jamais « prendre » tout à fait, que ce que l'on montre ne prétend en aucune manière s'imposer sur le mode de l'illusion, est à rapprocher des analyses que M.-J. Mondzain consacre à « l'économie homonymique » de l'icône byzantine – et dont le philosophe fait le fondement des « images qui incarnent ». Dès lors qu'elle nomme celui ou celle qu'elle donne à voir, l'image, qui se désigne comme protocole figuratif, déjoue sa force

de simulacre, pour n'être plus qu'un espace de mise en relation imaginaire avec son spectateur :

L'homonymie de l'image avec son modèle, loin d'être un geste d'identification dans la reconnaissance d'une ressemblance, est au contraire fondée sur la dissemblance du visible avec l'image invisible qu'elle manifeste en sa chair sensible. Écrire dans l'image le nom du figuré, c'est faire entendre une voix qui, venue d'ailleurs, vient habiter le visible. La notion d'habitation de la voix dans la demeure du visible déplace toute illusion de présence réelle pour faire du visible le lieu d'une adresse et d'une écoute.²⁰

Dans les écarts que ménage *11 septembre 2001* entre ceux qu'on entend parler et ceux qu'on voit parler, entre ce qu'on décrit, ce qu'on commente et ce qu'on imagine, ce qu'on raconte et ce qu'on figure, M. Vinaver fait du spectateur subjugué par l'événement « mondiodiffusé », le tiers inclus de sa représentation.

Les attentats du 11 septembre 2001, qui, selon toute vraisemblance, ne peuvent être reconstitués sur la scène théâtrale, peuvent en revanche y être représentés. Dans le régime des arts qui est le nôtre – régime esthétique, et non plus représentatif – Jacques Rancière montre en effet qu'il ne saurait y avoir d'irreprésentable²¹. D'une part, parce qu'il n'y a « plus de limites intrinsèques à la représentation, plus de limites à ses possibilités ». D'autre part, parce qu'il n'y a « plus de langage ou de forme propre à un sujet, quel qu'il soit ». Pour le philosophe, ce dérèglement représentatif – qui n'est qu'une indétermination *a priori* des objets du représentable et des moyens de la représentation, qu'une absence de « rapport stable entre monstration et signification » – ne peut aboutir qu'à « un plus de représentation : plus de possibilités de construire des équivalences, de rendre présent l'absent et de faire coïncider un réglage particulier du rapport entre sens et non-sens avec un réglage particulier entre présentation et retrait. » Dans *11 septembre 2001*, le « montage dialectique » des divers discours ayant pu porter, faire et nourrir la tragique journée éponyme, articule autrement l'énoncé et le visible propres à cet « événement-image » historique, en formule et en informe des saisies plurielles, des agencements inédits, qui sont autant de mise en travail et de remise en jeu de la parole, de la pensée, du sens. Dans l'espace de visibilité et d'énonciation propres au théâtre, M. Vinaver nous invite à prendre le temps, tout simplement, de *considérer* les événements.

Pour citer ce document

Julie Sermon, «*11 septembre 2001*, de Michel Vinaver. Irreprésentable ?», *Agôn* [En ligne], Dossiers, HS n° 1 : Mettre en scène l'événement, 11 septembre 2001 de Michel Vinaver, mis à jour le : 01/03/2012, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1750>.

²⁰ Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, *op.cit.*, p. 84.

²¹ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003. Je m'appuie ici sur le chapitre de conclusion de son essai, « S'il y a de l'irreprésentable », *op. cit.*, p. 123-153.