



HAL
open science

11 septembre 2001 : l'histoire au présent selon Michel Vinaver

Sylvain Diaz

► **To cite this version:**

Sylvain Diaz. 11 septembre 2001 : l'histoire au présent selon Michel Vinaver. "La Relation de la littérature à l'événement (XIXe-XXIe siècles)", Dec 2010, Nice, France. pp.149-161. hal-03198566

HAL Id: hal-03198566

<https://hal.science/hal-03198566>

Submitted on 14 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

11 septembre 2001 : l'histoire au présent selon Michel Vinaver

« Mon matériau, le seul possible, c'est mon présent » : c'est ce que note Michel Vinaver au sortir d'un cours de Roland Barthes donné au Collège de France, avant d'ajouter que « le présent c'est ce qui colle à moi. Le nez sur le miroir »¹. De fait, l'action de chacune des pièces de ce dramaturge français majeur « est exactement contemporaine du moment où elle s'écrit » : « Chacune est en adhérence avec l'actualité du moment même de sa production. Cette adhérence ne relève pas d'un choix mais plutôt d'une nécessité. Comme si le sens de l'acte d'écrire une pièce était de doubler aujourd'hui »². Ce « doublage » du présent se donne à lire dès la première pièce de Michel Vinaver, *Les Coréens* (1955), qui, confrontant soldats européens et paysans asiatiques, convoque en scène la guerre de Corée à peine achevée. En témoigne également *Iphigénie Hôtel*, pièce écrite en 1959 dont l'action se déroule « les 26, 27 et 28 mai 1958 »³, soit quelques jours après le retour au pouvoir du général de Gaulle dont la nouvelle vient ébranler la petite communauté française installée dans un hôtel mycénien. Résolument, le théâtre vinavérien tend, dès l'origine, à « rendre compte des événements fondateurs de notre époque »⁴, ainsi que l'écrit David Bradby, ce que pourrait confirmer la dernière pièce du dramaturge, *11 septembre 2001* (2002).

Écrite « dans les semaines qui ont suivi la destruction des “Twin Towers” de Manhattan »⁵, cette courte pièce, qui se présente comme un « assemblage de textes prélevés dans les journaux »⁶ et qui, de ce fait, a d'abord été composée en américain, puis traduite par l'auteur en français, propose rien moins qu'une « imitation de l'événement qui s'est produit ce jour-là »⁷. Cette imitation, est-il précisé, procède par « l'invention d'un objet de parole en

¹ Michel Vinaver, « Une Écriture du quotidien » (1980), in *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, volume 1, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 130.

² Michel Vinaver, « Mémoire sur mes travaux » (1986), in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 59.

³ Michel Vinaver, *Iphigénie Hôtel* (1959), in *Théâtre complet*, volume 2, Arles, Actes Sud, 2003, p. 8.

⁴ David Bradby, « Parcours dans l'œuvre », in *Michel Vinaver*, sous la direction de Jean-Claude Lallias, *Théâtre aujourd'hui*, n° 8, 2000, p. 10. Pour éviter toute confusion avec d'autres numéros spéciaux de revue consacrés à Michel Vinaver, ce numéro spécial de la revue *Théâtre aujourd'hui* sera ainsi désigné par la suite en note : « Michel Vinaver [*Théâtre aujourd'hui*] ».

⁵ Michel Vinaver, « Note liminaire », in *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002, p. 9.

⁶ Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », entretien avec Jean-Loup Rivière, in *Michel Vinaver*, sous la direction de Jean-Marie Thomasseau, *Europe*, n° 924, 2006, p. 131. Pour éviter toute confusion avec d'autres numéros spéciaux de revue consacrés à Michel Vinaver, ce numéro de la revue *Europe* sera ainsi désigné par la suite en note : « Michel Vinaver [*Europe*] ».

⁷ Michel Vinaver, programme de *September 11, 2001*, mise en scène de Robert Cantarella, Paris, Théâtre de la Colline, 2006.

explosion, en implosion, imitant l'explosion des avions, l'implosion des tours »⁸ : adoptant une forme qui « se rapproche de celle des cantates et des oratorios »⁹, Michel Vinaver s'est en effet attaché, par l'entremêlement des voix désincarnées de figures anonymes – Madeline, Todd, le Journaliste – ou historiques – George W. Bush, Usama Ben Laden –, à donner à entendre l'événement afin de le « rendre présent », « traduction sinon plus forte, du moins plus ouverte de *mimèsis* »¹⁰ ainsi que l'écrit Jean-Pierre Sarrazac.

Dans le cadre de cet ouvrage consacré à la relation de la littérature à l'événement, il convient de revenir sur la composition de cette œuvre magistrale, ayant fait l'objet ces dernières années d'importantes productions nationales et internationales et d'explorer cette « dramaturgie de l'Histoire en train de se faire, de l'Histoire au présent »¹¹ qu'élabore, selon Jean-Pierre Sarrazac, Michel Vinaver dans ses pièces.

La tentation du procès-verbal : pour un enregistrement du réel

À n'en pas douter, *11 septembre 2001* est une pièce écrite sur le vif, comme on le dit d'une photographie qui entend faire l'économie de la pause pour pouvoir saisir la réalité d'un instant qu'Henri Cartier-Bresson qualifie volontiers de « décisif »¹². Il s'agit pour Michel Vinaver, qui confesse avoir dans ses pièces « la tentation du procès-verbal »¹³, de « fixer l'événement, hors de tout commentaire, nu dans son immédiateté »¹⁴. Ceci est particulièrement manifeste dans la convocation, au fil de la pièce, de documents authentiques, procédé relevant du « théâtre documentaire » initié par Erwin Piscator dans les années 1920 et repris – entre autres – par Peter Weiss dans les années 1960 et Fausto Paravidino aujourd'hui, et ce avec plus ou moins de succès : parce que « le document constitu[e] la base même du texte et de la représentation », ce théâtre qui se revendique politique entend rien moins que

⁸ *Id.*

⁹ Michel Vinaver, « Note liminaire à *11 septembre 2001* », *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, collection « Penser le théâtre », 2002, p. 16.

¹¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame – Écritures dramatiques contemporaines* (1981), Belfort, Circé, 1999, p. 284.

¹² Henri Cartier-Bresson, « L'Instant décisif » (1952), in *Henri Cartier-Bresson – L'Œil décisif*, *Télérama*, Hors-Série, n° 114, 2003, pp. 22-29.

¹³ Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, p. 132.

¹⁴ Michel Vinaver, programme de *September 11, 2001*, *op. cit.*

confronter le spectateur à « la réalité absolue, celle que nous vécûmes nous-mêmes »¹⁵, écrit son fondateur, détaillant un projet qui n'est peut-être pas étranger à l'œuvre vinavérienne. Le premier document convoqué dans *11 septembre 2001* est la retranscription d'un enregistrement audio des propos tenus par les terroristes ayant détourné le vol American Airline 11 qui percutera la première tour du World Trade Center : « Nous avons / La mainmise sur quelques avions / Silence restez tranquilles / Et rien ne vous arrivera / Nous retournons à l'aéroport »¹⁶. Cette retranscription est complétée par celle des propos de Madeline Sweeney, hôtesse à bord de ce même vol ayant transmis par téléphone différentes informations sur le détournement de cet avion : « Ils viennent d'accéder au cockpit / L'appareil est en train de faire demi-tour / On perd de l'altitude rapidement »¹⁷. Et de préciser lorsque son interlocuteur lui demande si elle a une « idée de [sa] position » : « Je vois de l'eau et des buildings oh / Oh mon Dieu mon Dieu », avant que l'échange ne soit brutalement interrompu par le « BRUIT » du « CRASH D'UN AVION »¹⁸.

Autres documents convoqués et soumis à la lecture dans *11 septembre 2001* : le « feuillet d'instructions » à l'intention des terroristes, les mettant en garde contre les « épreuves » auxquelles ils seront confrontés durant « la dernière nuit » – « ne vous disputez pas entre vous / Toute chamaillerie vous affaiblirait / Bannissez toute cause de faiblesse soyez fermes »¹⁹ – ainsi que le testament de Mohammed Atta, l'un des pirates de l'air, qui formule diverses recommandations quant au traitement de son corps après sa mort sans se douter, remarque le Journaliste, qu'il n'y aura pas de corps : « Le corps doit être lavé et enveloppé / Dans trois morceaux d'étoffe blanche / Ni de soie ni d'un tissu coûteux [...] / La personne qui lavera le bas de mon corps [...] / Doit revêtir ses mains de gants / De sorte qu'il ne touche pas mes parties génitales »²⁰. Cette source documentaire de la pièce de Michel Vinaver se donne toutefois surtout à lire dans la reprise de discours de trois figures historiques : Donald

¹⁵ Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929), traduit par Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, L'Arche Éditeur, collection « Le Sens de la marche », 1972, pp. 63-67. Sur le théâtre documentaire d'Erwin Piscator à Fausto Paravidino en passant par Peter Weiss, on ne manquera pas de consulter : Sylvain Diaz, Philippe Ivernel, Hélène Kuntz, David Lescot, Tania Moguilevskaia, « Mettre en scène l'événement : Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », in *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, assistés de Ariane Martinez, Julie Valéro et Jonathan Châtel, *Études théâtrales* n° 38-39, 2007, pp. 82-93 ; Sylvain Diaz, « Le Théâtre documentaire : théâtre de la Révolution, théâtre révolutionnaire », in *La Révolution mise en scène*, actes du colloque de Rennes (10-13 mars 2010), sous la direction de Francine Maier-Schaeffer, Christiane Page et Cécile Vaissié. (À paraître en 2011 aux Presses Universitaires de Rennes).

¹⁶ Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁰ *Ibid.*, pp. 49-51.

Rumsfeld, George W. Bush et Usama Ben Laden. Se trouve ainsi convoqué le discours prononcé par le Président américain le jour même des attentats où il est affirmé que « c'est la liberté qui elle-même / A été attaquée ce matin par un lâche sans visage / Et la liberté / Sera défendue »²¹. On pourra également mentionner la reprise, à la fin de la pièce, du discours prononcé par George W. Bush le jour où a été déclenchée l'offensive en Afghanistan visant à traquer les « talibans », les « terroristes [...] au plus profond de leurs cachettes souterraines »²².

La convocation de ces documents qui, il faut le remarquer, sont relatifs tant aux terroristes qu'à leurs victimes, garantit une approche objective de l'événement : il s'agit d'énoncer les faits et de taire leur perception par les personnes qui, bien malgré elles, y ont pris part. Cette approche subjective de l'événement n'est toutefois pas absente de *11 septembre 2001* : elle trouve au contraire à s'exprimer dans les témoignages de rescapés des attentats rassemblés par Michel Vinaver dans sa pièce. Architecte de 70 ans, Katherine Ilachinski qui travaillait dans la Tour Sud explique ainsi avoir « été éjectée de [s]on siège » lors 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 »²³. Courtier en bourse dans le même bâtiment, John Paul de Vito explique, lui, avoir entrepris la descente avec un collègue « quand [le] bâtiment s'est penché »²⁴. Se présentant comme un homme ordinaire – « Harry Ramos et moi on est des mecs sans rien de particulier chacun avec nos vingt-cinq ans de Wall Street » –, il évoque notamment son évacuation des bâtiments : « Finalement dehors / Les poumons remplis de fumée et de poussière je ne sais pas si je survivrai à cela je me suis dit / J'ai commencé à marcher les yeux fermés butant dans des voitures en stationnement tombant me relevant / Pleurant vivant dans l'extase d'être vivant »²⁵.

Certains de ces témoignages sont particulièrement élaborés, tels celui du laveur de vitres Jan Demczur et de ses compagnons pris au piège d'un ascenseur dont ils parviendront finalement à s'extraire grâce à la persévérance du vieil homme qui percera, avec son seul racloir, « une fenêtre de trente par quarante-cinq centimètres » dans le mur qui faisait obstacle

²¹ *Ibid.*, p. 25.

²² *Ibid.*, p. 61.

²³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

à leur évacuation : « Il était neuf heures et demie plus personne au cinquantième étage quand nous avons amorcé la descente parmi les décombres », explique l'un d'entre eux ; « À dix-heures vingt-trois ils ont débouché dehors, poursuit le Journaliste, cinq minutes plus tard la tour implosait / Leur échappée a pris quatre-vingt-quinze minutes sur les cent qui ont séparé le crash de l'effondrement »²⁶. Il apparaît dès lors que le raclor de Jan Demczur constitue l'une de ces « petites choses » autour desquelles « la mémoire se met en orbite » selon le Journaliste, l'une de ces « petites choses » qui, en dépit ou en raison de son caractère insignifiant, nous offre un accès inédit à l'événement²⁷. En regard du document, le témoignage autorise en effet une certaine intimité avec les attentats de New York, nous inscrivant en leur cœur même.

Incontestablement, la collection des documents et témoignages à laquelle procède Michel Vinaver dans sa pièce participe de l'élaboration d'une dramaturgie du procès-verbal qui, parce qu'elle développe une approche tant objective que subjective de l'événement, tend rien moins qu'à « l'enregistrement du vrai », à l'enregistrement du réel, pour reprendre la formule de Catherine Naugrette qui décrit l'œuvre vinavérienne comme une chronique poétique du monde contemporain²⁸. Elle est soutenue dans cette entreprise par le journaliste politique Edwy Plenel qui considère l'auteur de *11 septembre 2001* comme « notre historien », « notre récitant majeur » : « dans longtemps, qui voudra mieux connaître notre temps, se familiariser avec ses mots et son tempo, comprendre intuitivement notre époque comme l'on partage une musique, lira avantagement cette œuvre-là, plus que toute autre »²⁹.

La tentation de l'oratorio : pour une lyricisation du réel

La dramaturgie du procès-verbal qu'élabore Michel Vinaver dans sa pièce semble pourtant contredite par une chronologie incertaine de la journée du 11 septembre 2001. On ne peut en effet manquer de relever la mention par un « pilote non identifié » d'une « fumée à la

²⁶ *Ibid.*, p. 59.

²⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁸ Catherine Naugrette, « Michel Vinaver : la chronique et la poésie », in *Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène*, sous la direction de Catherine Naugrette, *Registres*, Hors Série n° 1, 2008, pp. 24-25.

²⁹ Edwy Plenel, « Michel Vinaver, notre historien », in *Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène*, *op. cit.*, pp. 133-134.

pointe de Manhattan »³⁰ avant même qu'ait eu lieu le premier crash. De même, l'un des passagers du vol United Airline 93 destiné à percuter le Capitole et qui s'écrasera finalement en Pennsylvanie, assure à une interlocutrice jointe par téléphone être « au courant / Des deux avions qui se sont fichus dans le World Trade Center il y a un quart d'heure », alors même qu'un seul des crashes a pour le moment eu lieu. Cette chronologie confuse, troublée de l'événement témoigne d'une altération des données documentaires convoquées dans la pièce telles le nom de famille d'une des victimes qui se trouve déformé – Todd Beamer devient ainsi Todd Beaver –, procédé auquel Bernard-Marie Koltès avait déjà recours, pour des raisons judiciaires notamment, dans *Roberto Zucco* (1988).

Ce processus d'altération des documents est toutefois surtout manifeste dans la reprise des discours de George W. Bush. La réaction présidentielle aux attentats se trouve ainsi expurgée de ses remarques les plus concrètes, telles la mention des contacts réguliers entretenus par la Maison-Blanche avec le Vice-Président, le Secrétaire d'État à la défense et les dirigeants de différentes nations. La fin du discours de George W. Bush témoigne également d'une évidente altération : « La résolution / De notre grande nation est mise à l'épreuve / Mais qu'on ne s'y trompe pas / [...] Nous montrerons au monde / Dieu bénisse »³¹. Parce qu'est ce que le Président des États-Unis souhaitait « montrer au monde » – à savoir que le peuple américain « dépassera cette épreuve » ainsi qu'il était affirmé dans le texte original –, le discours présidentiel apparaît tronqué et par là même privé de toute performativité.

Cette altération des documents est encore manifeste dans le « tissage du cité et de l'inventé » auquel procède Michel Vinaver qui mêle aux éléments réels des éléments fictifs qu'il est particulièrement difficile de distinguer, ainsi qu'il le reconnaît lui-même : « Par exemple, dans l'épisode du récit à plusieurs voix des rescapés d'un ascenseur immobilisé, sauvés par le racloir d'un laveur de vitres, quelle est la part des paroles rapportées ? »³². Cette hybridation du réel et du fictif témoigne ainsi d'un processus de réécriture des documents et témoignages convoqués dans *11 septembre 2001*, réécriture d'abord et avant tout musicale.

C'est en effet comme un « livret » que Michel Vinaver désigne sa pièce, mettant ainsi

³⁰ Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 13.

³¹ *Ibid.*, pp. 27-29.

³² Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, p. 131.

en évidence une musicalité qui n'a en vérité rien d'inédit puisqu'elle structure intégralement cette œuvre composée, selon l'auteur, de textes relevant d'un « pôle symphonique » ou d'un « pôle musique de chambre »³³. Encore cette détermination musicale de *11 septembre 2001* est-elle soutenue dans la « Note liminaire » par la convocation comme modèle esthétique « des cantates et des oratorios »³⁴. La pièce se compose en effet, à la manière des Passions de Bach mentionnées par l'auteur, « d'airs (à une, deux ou trois voix), de parties chorales [...] et de récitatifs » où trouve à s'exprimer une déploration du sort de l'homme ordinaire confronté à un événement exceptionnel. En écho aux témoignages des rescapés, il s'agit notamment de commenter les « décisions prises au cours de ces soixante minutes fatidiques [qui] / Auront fait la différence entre la vie et la mort / Pour toute sorte de gens de toute sorte » : « Dans l'incertitude sur ce qu'il y avait de mieux à faire / Certains partirent d'autres restèrent / certains s'engagèrent dans la descente et quand ils entendirent l'annonce [selon laquelle tout allait bien] / Remontèrent / Les décisions prises en ces instants se sont révélées capitales / Parce que beaucoup de ceux qui résolurent de rejoindre leur poste de travail / Périrent lorsque le deuxième jet s'abattit sur la tour sud »³⁵.

L'élaboration de cet oratorio suppose toutefois une lyricisation des documents originels, lyricisation que dénonce dans *11 septembre 2001* le renoncement à la prose en faveur du verset, « ce vers qui n'avait ni rime ni mètre »³⁶ selon le mot de Paul Claudel. Ainsi les discours de George W. Bush se trouvent-ils décomposés en plusieurs segments, en plusieurs séquences – « Les États-Unis vont traquer / Et châtier / Ceux qui sont responsables de ces actions méprisables »³⁷ – où se joue une « dissociation du son et du sens », selon Catherine Brun : « les mots se creusent, s'évident pour n'être plus que des coques sonores, chambres d'échos, au point que les paroles finissent par s'effacer d'elles-mêmes »³⁸. Ce processus est particulièrement manifeste dans les passages choraux rédigés, dans la version originale comme dans l'« adaptation française »³⁹ de la pièce, en américain, l'auteur jouant alors de manière assez jouissive des assonances et autres allitérations : « Hi / Jacked /

³³ Michel Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », *op. cit.*, pp. 75-76. Sur cette dramaturgie musicale, cf. notamment Bernadette Bost, « Le Devenir-Musique dans le théâtre de Michel Vinaver », in *Michel Vinaver [Europe]*, *op. cit.*, pp. 37-44.

³⁴ Michel Vinaver, « Note liminaire à *11 septembre 2001* », *op. cit.*, p. 9.

³⁵ Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, pp. 33-35.

³⁶ Paul Claudel, *La Ville* (1895), in *Théâtre*, Paris Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1967, p. 488.

³⁷ Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 27.

³⁸ Catherine Brun, « Le Théâtre sonore de Michel Vinaver », in *Michel Vinaver [Europe]*, *op. cit.*, p. 51.

³⁹ Michel Vinaver, « Note liminaire à *11 septembre 2001* », *op. cit.*, p. 9.

Hi / Jacked Jets Jackety Jets / Hijacked Jets / Hi / Jets Hit Trade / World Weird / Worderly Trade / Pentagon / Twin Towers / Falling Down Falling Dawon Falling / Gone / The Twin Towers Are Falling Down Falling Down Falling Down »⁴⁰.

C'est donc à l'élaboration d'un véritable théâtre sonore que travaille Michel Vinaver dans ses pièces et, particulièrement, dans *11 septembre 2001* où la représentation des attentats de New York est exclusivement auditive puisque réduite au seul « BRUIT » du « CRASH D'UN AVION » qui retentit à deux reprises⁴¹. C'est que tout l'enjeu de cette pièce d'un auteur qui affirme travailler dans son œuvre à « la mise en avant de l'oreille [...] plus que de l'œil, qui doit rester accessoire »⁴², est de donner à entendre un événement qui semblait réservé, dans son surgissement spectaculaire, au voir ainsi qu'en témoigne l'image des deux tours frappées qui, dix ans après, occupent encore nos écrans.

La tentation du montage : pour une reconfiguration du réel

Convoqué dans la « Note liminaire », l'oratorio ne constitue toutefois pas une référence seulement musicale mais également théâtrale puisque Peter Weiss y avait déjà recours en 1965 pour désigner *L'Instruction*, cette œuvre majeure du théâtre documentaire dont relève également *11 septembre 2001*. Rédigée au moment où se tient à Francfort le procès de certains des 2 000 soldats S.S. stationnés à Auschwitz entre 1940 et 1945, cette pièce, qui se divise en onze chants donnant à entendre les témoignages de bourreaux et de victimes, se présente comme un montage de citations extraites de la presse quotidienne⁴³. Dans *L'Instruction*, Peter Weiss fait ainsi sien un procédé esthétique cher à Bertolt Brecht qui l'a notamment initié au théâtre. C'est qu'à ses yeux, le montage a une fonction essentiellement critique : héritée selon Walter Benjamin de la radio et du cinéma⁴⁴, cette technique artistique doit en effet exprimer au premier chef le point de vue de l'auteur sur l'événement représenté, ainsi qu'il est affirmé dans un « Additif » au *Petit Organon sur le*

⁴⁰ Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, pp. 23-25.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 17 et 23.

⁴² Michel Vinaver, « Le Sens et le plaisir d'écrire » (1976), entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 289.

⁴³ Peter Weiss, *L'Instruction* (1965), traduit par Jean Baudrillard, Paris, l'Arche Éditeur, collection « Scène ouverte », 2000. Sur l'écriture de cette pièce, cf. notamment Denis Bablet, « *L'Instruction* de Peter Weiss », in *Les Voies de la création théâtrale*, n° 2, 1970, pp. 155-235.

⁴⁴ Walter Benjamin, « Théâtre et radio – Sur le contrôle mutuel de leur travail éducatif » (1932), in *Essais sur Brecht*, traduits par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique éditions, 2003, pp. 119-120.

théâtre (1948)⁴⁵. Or, ce procédé esthétique qui suppose une reconfiguration du réel se trouve réinvesti dans l'œuvre vinavérienne, l'auteur affirmant travailler dans ses pièces à l'« assemblage » d'« éléments de réalité brute » afin de « les faire percevoir dans toute leur étrangeté »⁴⁶.

Pourrait en témoigner la séquence finale de *11 septembre 2001* où Michel Vinaver enchevêtre deux discours de George W. Bush et d'Usama Ben Laden, façonnant ainsi un dialogue imaginaire entre les deux figures qui semblent se répondre l'une à l'autre. Ainsi, lorsque le Président des États-Unis affirme que les Américains sont « les amis de près d'un milliard de gens qui pratiquent la religion islamique dans le monde entier », le chef d'Al-Qaida dénonce-t-il l'« hypocrisie » de ce peuple⁴⁷. Ainsi, lorsque George W. Bush assure que les États-Unis sont « une nation pacifique », Usama Ben Laden affirme-t-il que les Américains ont toujours « soutenu le boucher contre sa victime l'opresseur contre l'enfant innocent »⁴⁸.

Or, le montage de ces deux paroles donne parfois lieu à des « connexions » qui tendent à « éclairer le réel » sous un jour nouveau⁴⁹. Ces connexions peuvent être exclusivement lexicales, ainsi que le laisse entendre le début de la séquence où George W. Bush explique que « sur [ses] ordres l'armée des États-Unis a commencé des *frappes* » tandis qu'Usama Ben Laden se félicite que l'Amérique ait été « *frappée* par Dieu tout puissant en un de ses organes vitaux »⁵⁰. De manière plus déterminante – et, pour tout dire, plus problématique –, ces connexions peuvent également être idéologiques, ce dont témoigne la fin de cette séquence où Usama Ben Laden affirme que le monde est désormais divisé en deux camps, celui des « croyants » et celui des « mécréants »⁵¹. Or, le chef d'Al-Qaida et le Président des États-Unis referment tous deux leur discours par une prière à Dieu : « Que Dieu nous protège », conclut l'un ; « Que Dieu nous bénisse », conclut l'autre⁵². C'est par là même laisser entendre dans l'expression de cette dévotion univoque que, selon la conception géopolitique formulée par

⁴⁵ Bertolt Brecht, « [Autres additifs au *Petit Organon*] », in *Petit Organon pour le théâtre* (1948), in *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, avec la collaboration de Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, André Combes, Jeanne Lorang, Francine Maier-Schaeffer et Marielle Silhouette, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 387.

⁴⁶ Michel Vinaver, « Auto-interrogatoire », (1973), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 313.

⁴⁷ Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *À brûle-pourpoint – Rencontre avec Michel Vinaver, Du Théâtre*, Hors Série n° 15, 2003, p. 30.

⁵⁰ Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 61. Je souligne.

⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

⁵² *Ibid.*, pp. 69-71.

Usama Ben Laden auparavant, le chef d'Al-Qaida et le Président des États-Unis font partie du même camp et ce non sans ironie, une ironie que revendique en vérité l'auteur pour l'intégralité de sa production dramatique⁵³.

L'ironie est, pour Michel Vinaver, « ce qui permet d'exprimer en même temps un rapport et l'incongruité de ce rapport, une équivalence et en même temps la distance entre les deux termes de l'équivalence »⁵⁴. En tant que telle, elle est « le mode de connaissance qui se propose lorsque toute possibilité de connaissance paraît sombrer »⁵⁵. Si l'ironie constitue un « mode de connaissance », c'est en fait qu'elle permet la diffusion du sens : « l'ironie – c'est-à-dire le décalage brutal entre ce qui est attendu et ce qui se produit – est l'équivalent dans l'écriture de la décharge électrique, note Michel Vinaver. D'un seul coup, ça passe. Qu'est-ce qui passe ? Un courant de sens »⁵⁶.

Si l'ironie véhicule du sens, elle n'en impose pour autant aucun. C'est que, dans l'œuvre vinavérienne qui se démarque ici de l'œuvre brechtienne, le montage n'a plus vocation à exprimer le point de vue de l'auteur – point de vue d'ailleurs jugé impossible⁵⁷ – mais à offrir au spectateur la possibilité d'en avoir un : « Brecht montre un point de vue, Vinaver le dispose »⁵⁸, remarque Jean-Loup Rivière dans une formule qui synthétise tout l'enjeu de la confrontation entre ces deux auteurs. Trouve ainsi à s'opérer dans l'œuvre vinavérienne une reconversion décisive du montage qui ne relève plus du théâtre critique mais d'un théâtre qu'il convient de qualifier de clinique en tant qu'il ne prétend pas expliquer la réalité mais simplement l'explorer, en tant qu'il ne prétend pas dénoncer un état de fait mais simplement en prendre acte⁵⁹. Dans le théâtre de Michel Vinaver, le monde est « constaté »⁶⁰,

⁵³ Michel Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », *op. cit.*, p. 71.

⁵⁴ Michel Vinaver, « Iphigénie Hôtel : Notes pour la mise en scène » (1960), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 204.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ Michel Vinaver, « Le Théâtre et le quotidien », *op. cit.*, p. 125. Cf. également Michel Vinaver, « L'Écriture enchevêtrée et l'indifférencié du langage », *op. cit.*, p. 279.

⁵⁷ Michel Vinaver, « Entretien avec Jean-Loup Rivière », (1987), in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁸ Jean-Loup Rivière, « Le Discours du sujet », in *Le Théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables*, actes du colloque de Lyon (1^{er}-2 décembre 2003), sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, Hélène Kuntz et Jean-Loup Rivière, *Théâtre/Public* n° 188, 2008, p. 8.

⁵⁹ Sur la détermination du théâtre vinavérien comme clinique, cf. notamment Sylvain Diaz, « Michel Vinaver – Modernité du théâtre clinique », in *Poétiques de la crise dans les dramaturgies européennes des XX^e et XXI^e siècles*, thèse rédigée sous la direction de Jean-Loup Rivière, Université Lumière – Lyon 2, 2009, volume II, pp. 541-632.

⁶⁰ Roland Barthes, « Note sur *Aujourd'hui* » (1956), in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points / Essais », 2002, pp. 191-192.

selon la formule de Roland Barthes relative à la première pièce de Michel Vinaver et sans doute encore valable pour la dernière.

*

* *

« Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir »⁶¹ : telle est l'ambition de Michel Vinaver lorsqu'il écrit *11 septembre 2001*. Il s'agit alors pour lui de lutter « contre l'empâtement de la mémoire, contre le travail de l'oubli »⁶², c'est-à-dire de travailler à une réinscription de l'événement dans notre histoire, dans notre présent, ce qui trouve précisément à s'opérer dans le monologue, purement fictif⁶³, sur lequel se referme la pièce. Celui-ci rapporte le témoignage anonyme d'une jeune femme qui a échappé aux attentats parce que son fils était malade ce jour-là, s'étant alors laissé convaincre par son mari de ne pas aller travailler : « Et maintenant et maintenant et maintenant »⁶⁴, interroge-t-elle de manière lancinante, hantée par l'éventualité de ce qui aurait pu arriver. La répétition au terme de la pièce de cet adverbe nous invite à renouer avec un présent défiguré par l'événement, qu'il nous ait atteint ou non, un événement avec lequel il nous faudra désormais « *coexister* »⁶⁵.

Sylvain DIAZ
Université Lumière – Lyon 2

⁶¹ Michel Vinaver, programme de *September 11, 2001*, *op. cit.*

⁶² *Id.*

⁶³ Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, p. 131.

⁶⁴ Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁵ Roland Barthes, « Note sur *Aujourd'hui* », *op. cit.*, p. 189.