

Christian Siméon (1959-), *Théorbe*, 2003**LECTURE CURSIVE de la Séquence 3 - EXPLICATION de la pièce****Auteur. Œuvre. Période. Genre : une tragédie lyrique, la voix des morts**

Christian Siméon, sculpteur et dramaturge contemporain, mène une carrière discrète mais exigeante. Son théâtre a été plusieurs fois primé (*Le Cabaret des hommes perdus*), traduit. Comme il l'explique dans une rare interview, son travail de sculpteur influence son activité de dramaturge : fasciné par le corps humain, par sa structure interne, il cherche à être « au plus près de l'ossature », et la construction de ses pièces est l'objet de tous ses soins. Il se dit aussi attiré par les monstres, comme dans ses pièces *Hyènes* (1997), ou *Les Eaux lourdes* (2001, Comédie française), où se débattent des personnages d'assassins. A ce titre, la pièce *Théorbe* fait figure d'exception dans son théâtre : si les personnages sont « monstrueux », c'est dans les profondeurs de leur personnalité, mais pas dans leur apparence ou leur identité sociale, bien au contraire, puisque les protagonistes, bien situés socialement sont une musicienne professionnelle française de bon niveau, Jeanne, dont l'instrument est le théorbe, sorte de luth géant très joué aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Son instrument est exceptionnel, l'équivalent, en plus rare, des célèbres violons Stradivarius et il lui a été transmis par son grand-père luthier (ce théorbe est aussi une sorte de personnage dans la pièce, voir Prologue, et les photos du spectacle, où le théorbe est très visible, aux pieds de Jeanne). Cette pièce a pour contexte central les attentats du 11 septembre 2001 à New York : ils participent au dénouement, tragique, et sont présents dès l'exposition par la présence d'un compte à rebours sonorisé dans chaque séquence grâce à une « Voix Off »-voix enregistrée, non portée par un corps d'acteur). La pièce a été créée en 2003, au Petit Théâtre de Paris, avec, dans le rôle du personnage central de Jeanne la comédienne Alexandra Lamy, qui a créé récemment une autre pièce de Siméon, *La Vénus au phacochère*, autre pièce située historiquement, comme *Théorbe* (fin des années 1890 dans le Paris intellectuel et artiste).

Théorbe a été créée avec 6 acteurs (Jeanne, la Mère de Jeanne, Martin-le frère de Jeanne, Greg-le compagnon new-yorkais de Jeanne, Carmela-la femme de ménage de Jeanne et Greg, et un Serrurier, personnage hautement symbolique, qui arrive mal et repart trop vite). Après sa création, la pièce a connu une tournée en province à deux acteurs seulement (Jeanne et Carmela, les autres personnages étant probablement des voix enregistrées), n'a pas été reprise depuis. Nous ne disposons, en termes de représentation, que de photographies et d'articles de presse et d'entretiens. Ces documents révèlent toutefois que la conception de la pièce et sa mise en scène par Didier Long (Directeur du Festival de la Correspondance de Grignan) ont été fortement influencés par la pièce de Cocteau *La Voix humaine*, créée dans une mise en scène de Cocteau en 1930, et son adaptation lyrique (opératique) par Francis Poulenc en 1948. Dans la *Voix humaine*, une femme seule en scène avec un téléphone s'adresse à un amant absent qui vient de la quitter pour en épouser une autre. Cette conversation d'adieux, parsemée de mensonges et de vérités déchirantes, est souvent interrompue par les opératrices du téléphone, ou des interférences avec d'autres communications. De fait, dans *Théorbe*, également, un des personnages principaux de la pièce est un téléphone-répondeur enregistreur, téléphone dont Cocteau disait, dans la préface de *La Voix humaine*, qu'il est créateur « d'imbroglis » (situation embrouillée, confuse, et, au théâtre, intrigue compliquée). Cocteau ajoutait que le téléphone est « l'appareil le moins propre à traiter les affaires du cœur », ce qui en fait un bon outil dramaturgique, alimentant l'intrigue en incompréhensions et péripéties.

Comme dans toutes ses pièces, Siméon a fait pour *Théorbe* un travail préalable de reconstitution historique minutieux. La démarche d'invention artistique s'inscrit dans une reconstitution du réel extrêmement précise, comme le préconisait Aristote, quand il parlait, à propos de tragédie, de « mimesis » (reconstitution, représentation). On verra plus bas que tout le temps de la pièce est ancré dans le scénario historique des attaques de septembre 2001 sur plusieurs cibles, le même matin, sur le territoire nord-américain. La cible utilisée dans son intrigue par Siméon est la première touchée, les deux fameuses « tour jumelles » (*Twin Towers*) du World Trade Center dans l'île du centre de New-York, Manhattan (scénario rapporté ci-dessous).

Mais, se superposant à cet ancrage concret, historique, se trouve une référence immédiate (par le titre, déjà, *Théorbe*, instrument de musique) à l'art musical. De façon surprenante, à première vue, cette association de l'évocation de la tragédie historique du 11 septembre avec la voix, le son, le chant, le lyrisme (au sens de genre musical chanté, de pièce opératique) se retrouve dans les autres pièces connues sur ce même sujet. En effet, la tragédie mondiale du 11 septembre 2001, qui a bouleversé les esprits et l'imaginaire occidental, a donné lieu à d'autres œuvres dramaturgiques comme « l'oratorio » *11 septembre 2001* du dramaturge français Michel Vinaver, créé en 2001, ou *Trois semaines après le paradis*, pièce (monologue autobiographique) du dramaturge américain Israël Horowitz, créée en France en 2011 et enregistrée par André Dussolier sur France Culture en avril 2014, accompagné par une contrebasse. On le constate, ces trois œuvres ont un lien fort avec la voix et la musique, comme, dans les origines de la tragédie classique, le récit tragique était mêlé aux chants du chœur et aux cortèges musicaux du festival religieux.

Cette présence centrale de la voix, accentuée ici par l'absence, jusqu'à la séquence 13 de la pièce, des voix des interlocuteurs de Jeanne, « monologuant » seule sur le plateau, est sans doute liée au déroulement

du drame historique lui-même. D'abord, La plupart des habitants du monde ont suivi le déroulement des événements (premier avion percutant la tour, puis second avion, puis écroulement des tours et autres avions détournés) à la radio (la télévision passait en boucle les mêmes images, traumatisantes, des tours en flamme avec les avions encastés, puis des minuscules corps noirs tombant dans le vide le long des parois des tours, chutes suicidaires de ceux qui ont préféré mourir à l'air libre en choisissant leur moment). Ce sont ces voix que Vinaver met en scène comme un chœur tragique dans *11 septembre 201* : le « chœur » de sa pièce reprend les nouvelles de différentes sources diffusées ce jour-là. L'autre raison de l'importance prise par la voix, le son, dans le récit de ce jour est que les victimes prisonnières de la tour ont communiqué, avant leur mort annoncée, avec leurs proches à l'extérieur des tours, qu'ils n'arrivaient pas à joindre au moyen de leurs téléphones. De nombreux messages qui n'ont pas touché leur destinataire avant l'écroulement des tours ont été déposés sur des répondeurs, comme celui de Jeanne et Greg, messages bouleversants qui ont été régulièrement diffusés dans les années suivant la tragédie. Ces voix solitaires, de personnes se sachant condamnées à une mort terrible et imminente, et laissant sur une machine leurs dernières paroles à ceux qu'ils ne reverraient plus, ont été une dimension traumatisante, spectrale, de ce deuil si difficile à faire, à la fois public et abstrait. Les disparus avaient eu besoin de parler à ceux qu'ils aimaient, et il restait, après la destruction des corps, ces voix si vivantes et bouleversantes, conservées par des machines. Ces machines sont devenues les dépositaires des « dernières paroles » de vie des victimes, ce qui les humanise, et les sacralise, un processus de transformation de ces humbles « téléphones » sur lequel Siméon joue à plein (le téléphone-répondeur de Greg est un personnage à part entière de la pièce, prenant le statut de « Voix off » 2. Ses paroles répétitives de refus-« votre message n'a pu être enregistré. Veuillez rappeler ultérieurement » sont une des quatre voix de la bouleversante cantate de la séquence 18, au moment du premier impact).

Comme Cocteau, Siméon écrit une tragédie contemporaine, une « tragédie lyrique » pour reprendre le terme employé par Poulenc pour *La Voix humaine*, et Siméon, comme Cocteau, se place dans les traces de Victor Hugo, et la révolution théâtrale de la « Préface » de *Cromwell* (1827), le mélange du comique et du tragique. Écoutons Cocteau (Préface à *La Voix humaine*) : « L'auteur (lui, Cocteau) a lié la tragédie et le drame avec la comédie sous les auspices (c'est-à-dire « avec l'appui ») des imbroglis que propose le téléphone » (dans *La Voix humaine*, la femme qui parle une dernière fois avec l'homme qui vient de la quitter pour en épouser une autre, est sans cesse coupée par les opérateurs ou des interférences d'autres communications).

Dans la construction de l'intrigue, Siméon a multiplié les moments pathétiques : multiplication des « occasions perdues », des ratages (la plus spectaculaire est celle du serrurier qui est au pied de l'immeuble pendant une demie heure, représentant la solution pratique, le dénouement « non tragique », ou moins tragique, car Martin ne serait pas allé dans le bureau de Greg. Or le serrurier n'arrive pas à joindre Jeanne car sa ligne est en permanence occupée, et son état de frustration et de colère, lorsqu'il arrive enfin à joindre Jeanne, à la séquence 17, juste avant le crash, est tel qu'il agresse verbalement Jeanne et refuse de lui ouvrir la porte.)

Siméon a aussi utilisé la construction de l'intrigue pour montrer comment le destin finit par dominer l'incertitude. Une fin heureuse semble possible, mais, de péripétie en péripétie, elle disparaît.

Siméon a usé et abusé du moyen de la « ligne occupée » : un personnage a besoin de parler à un autre, c'est impossible (la Mère et Martin, Martin et la Mère, le Serrurier, Jeanne et Greg). Le répondeur qui refuse les messages est un autre exemple de l'évocation du destin.

Les hésitations de Greg sont considérables. Il oscille tout au long de ses interventions (14 à 18) entre la décision de quitter la tour et celle d'y rester. A la fin, il y reste...

Les décisions intempestives de Martin représentent le pur hasard : par gentillesse de cœur et curiosité, il décide de rendre visite à Greg et de récupérer les clés de Jeanne. Il est dans la tour au moment de l'impact. Sa liberté le soumet au plus grand « danger » (mot répété à son propos).

LE TEMPS TRAGIQUE

1. Le cadre historique du compte à rebours : du possible à l'impossible

Les vols AA 11 et UA 175 ont frappé les *Twin Towers*, tours principales du complexe d'immeubles d'affaires du World Trade Center situé sur l'île de Manhattan à New York City dans l'État de New York, respectivement à 8h46 et à 9h03, provoquant par la suite leur effondrement, ainsi que la destruction totale d'un troisième bâtiment du complexe (la tour n°7) quelques heures plus tard. Les tours jumelles culminaient à 417 et 415 mètres et comprenaient chacune 110 étages où environ 50 000 personnes travaillaient ; elles accueillait de plus 40 000 visiteurs chaque jour. Le matin des attentats, 17 400 personnes étaient dans les tours.

Effet de réel, fidélité historique : Dans *Théorbe*, Greg, parlant de sa réunion fait clairement référence aux nombreux visiteurs étrangers venant du monde entier pour sa réunion, et qui vont « s'entasser dans les ascenseurs », séquence 14). Dans les calculs qu'il fait à plusieurs reprises dans la séquence 18, Greg fait aussi

référence au fait temporel concret qu'il faut compter au moins 10 minutes pour quitter l'immeuble, ce qui est long. Et l'on sait combien de temps ont passé les rescapés dans les escaliers des 110 étages.

8 h 46 : le vol 11 American Airlines percute la face nord de la tour nord (WTC 1) du World Trade Center à la vitesse de 790 km/h. L'impact se situe au niveau des 94 et 98 étages. Soit 27 minutes après son détournement et 8 minutes après que le NORAD fut informé. Plus de 300 personnes furent tuées sur le coup.

La Tour Sud du World Trade Center est touchée en second (9h03), mais s'écroule en premier (9h59, soit 56 minutes après l'impact direct). C'est le temps que dure « l'agonie » des habitants de la Tour Sud, qui est en feu. Greg et Martin semblent être dans la Tour Sud, puisqu'au premier impact (8h46), ils ne semblent pas directement menacés (premier appel de Greg à la séquence 20, après que l'ascenseur qui devait les sauver a été bloqué par l'annonce de l'impact au moment où ils l'atteignaient. La Tour Nord, première touchée, s'écroule en second (10h28, soit 1h42 minutes après l'impact), avant qu'une troisième tour (Tour 7) s'écroule aussi, ébranlée par les deux précédents écroulements (à 17h20).

Pourquoi 8h46, pourquoi cette tour ?

LE CHOIX DE SIMEON (et le sens de ce choix ?) : est de ne prendre en compte que le premier avion (sur cinq avions chargés de terroristes ce jour-là) et de mettre au centre du temps de la tragédie le premier impact, qui ne tue pas les personnages, mais les fait entrer dans un second compte-à-rebours, celui de leur emprisonnement vivant et de la mort annoncée.

Le choix de Siméon, choix de centrer le temps de sa tragédie autour de l'heure du premier impact, demande à être interprété : c'est autour de l'heure historique, fatidique, du premier impact que Siméon a construit son propre compte-à-rebours, en parfaite symétrie avec les enjeux personnels des personnages, « urgences » ridicules a posteriori de la réunion de Greg et de l'heure de l'audition de Jeanne. 8h45, heure du premier crash signalée dans les didascalies précédent le Prologue, est effectivement l'heure à laquelle Jeanne doit quitter l'appartement afin de pouvoir prendre part à l'audition avec Ostrovitch qui doit lancer sa carrière nord-américaine. Or, comme le souligne le premier message de Greg après l'impact (séquence 20), la situation est alors inversée : ce n'est plus Greg qui doit venir libérer Jeanne, mais Greg qui a besoin d'être libéré : « J'espère que tu as réussi à sortir, mon Bébé, parce que je ne vais pas pouvoir venir ouvrir la porte avant un bon moment. C'est moi qui suis enfermé. C'est un gag. Tu viens m'ouvrir ? Non, je plaisante. »

Interprétation : cette heure de 8h46, heure du premier impact, est la fin de la période de temps « innocente », non tragique, réversible, celle pendant laquelle Jeanne, ou le sort, peuvent encore sauver Martin et Greg, leur faire quitter la tour avant que ses issues soient bloquées. Avant 8h46, donc, la volonté humaine, les projets humains, la tendresse humaine peuvent encore agir, avoir un résultat. Ensuite, non. Le choix, apparent, de la Tour Sud permet aussi de réduire le délai, insupportable à la pensée, et possible dans le temps de la représentation, qui s'écoule entre l'impact et l'écroulement, c'est-à-dire l'anéantissement final. On l'a vu, la Tour Sud est la seconde frappée, la première tombée.

2. Le temps des métamorphoses : des personnages qui trouvent leur vérité juste avant la mort

Greg et Martin accomplissent leur conversion, leur changement intérieur, durant le temps de la pièce représenté sur le plateau : Martin décide d'accepter son homosexualité publiquement et de vivre son nouvel amour au grand jour, en s'éloignant de sa mère ; Greg décide de ne plus faire passer son travail avant sa vie personnelle et celle de Jeanne (« Je vais changer de Job », séq. 18), il décide qu'il veut avoir un enfant avec Jeanne (« et si je le lui faisais, cet enfant », séq. 18), ce qu'il lui refusait jusque-là. Le fait qu'il décide de quitter l'immeuble et d'être en retard de trois quart d'heure à une demi-heure est extrêmement significatif. Il commente le caractère radical, révolutionnaire pour lui, de sa conversion à la séquence 18 : « Quinze minutes pour y aller. Disons vingt. Dix minutes pour la sortir. Une demi-heure pour la conduire. Une demi-heure pour revenir. Dix minutes pour remonter... Je suis complètement fou ! » Ce sentiment de perdre le contrôle ancien de sa vie, d'entrer dans une phase nouvelle étrange, vide comme un nouveau départ, explique probablement le « rire » de Greg, ce rire fortement souligné par les didascalies à la séquence 18, qui est illogique : Greg est en train de courir, et essaie d'attraper un ascenseur, il n'y arrive pas (Martin court devant lui, doit l'attendre), il constate sa mauvaise forme physique, n'arrive pas à calculer quel âge il aura dans vingt ans (s'il conçoit une petite fille avec Jeanne), il envisage aussi la colère de Jeanne devant son retard. Or toutes ces raisons qui devraient plutôt l'empêcher de rire, le font rire, au contraire. Il donne l'impression d'un personnage en léger état d'ébriété, intoxiqué par quelque substance psychotrope. Or c'est sans doute pour signaler l'ivresse ressentie par Greg devant son propre bouleversement intérieur que Siméon met en avant ce rire essoufflé. Leçon de Hugo, on se souvient, mélange du comique et du tragique, ici on peut même dire « grotesque » (notamment quand Greg dit : « Jeanne va m'assommer à coups de théorbe », c'est un dispositif théâtral de farce, pas de tragédie), ce mélange a ici pour effet d'accentuer le pathétique final, quand le fil de cette vie sur le point de se réinventer est tranché (fin de la séquence 18, pour sa représentation sur le plateau). La découverte que fait Greg, c'est que « Mon oxygène, c'est Jeanne », affirmation, profession de foi, même, qui synthétise le nouveau centre de sa vie, sa (future) famille avec

Jeanne (voir sa remarque significative à Nancy : « Nancy ! Je serai en retard ! J'ai un problème familial ! Prévenez ! Et pas de commentaire ! »).

Cette évolution radicale du personnage de Greg (qui semble avoir quelques années de plus que Jeanne, peut-être déjà quarante ans, ce qui expliquerait sa réticence à verbaliser le « soixante » ans qui serait son âge aux vingt ans de sa fille rêvée, à la fin de la séquence 18) la réalité de cette évolution signifie que la dispute, et la conversation qu'il a eue ensuite avec Jeanne (séquence 14, texte 3) ont eu du pouvoir sur lui : anagnorisis (prise de conscience).

Le thème de l'homosexualité de Martin est commenté par la Mère de Jeanne elle-même (elle a trouvé des « magazines » sous le lit de Greg, séquence 13). On ne revient pas sur ce thème important.

3. Une pièce au rythme haletant. le temps des urgences et des choix

En plus de l'intégration de toute l'action dans la contrainte temporelle stricte du scénario historique des attaques du 11 septembre, le thème du temps est omniprésent. Toute la première séquence est consacrée au temps : synchronisation des temps selon les fuseaux horaires, annonce de l'heure de l'audition (10h), de l'heure du départ pour l'audition (8h45). L'intégralité des séquences ultérieures est centrée sur les démarches incessantes, « folles » (mot répété par Jeanne) de Jeanne pour quitter sa prison avant 8h45. Jeanne et Greg calculent les minutes, comptent le temps, recomptent. Les retards de Carmela, plusieurs fois commentés, redoublent cette anxiété du temps.

Il y a une accélération de la pression temporelle. La « Voix-Off » qui compte le temps restant intervient de plus en plus, les répliques à la fin de la séquence 18 s'accélèrent, note la didascalie. Puis Jeanne disparaît quand Greg entre en prison.

Les temps se superposent : temps de la carrière et de ses étapes, temps de la reproduction biologique (horloge biologique), temps normé des relations sociales : à 36 ans, on doit avoir commencé sa vie de famille, après quatre ans passés avec un homme, on devrait faire un enfant avec lui ou le quitter.

Au temps limité et angoissant de la biologie et de la société s'oppose le temps hors du temps de la quête du beau et du sens : la quête du son par le grand-père, hors du temps (« toute sa vie, il a essayé de reproduire [ce son] », Prologue).

L'interrogation sur la reproduction, la transmission : de la Mère de Jeanne qui demande tous les matins au téléphone à Jeanne si elle est enceinte, à Jeanne qui vient de se disputer avec Greg à cause de son refus de s'engager, à Greg que cette crise pousse à décider à devenir père, le thème est voyant.